

Lodovico Grossi da Viadana

Magnificat sexti toni

per quattro cori

I Coro favorito Soli (SSATTB o SATTB)

II Cappella (SATB)

III Coro acuto ad libitum (SSAT)

3 cornetti o violini, trombone tenore
organo terzo coro

IV Coro grave ad libitum (ATBarB)

cornetto torto o violino

3 tromboni, organo quarto coro

e basso generale

herausgegeben von / edited by

Uwe Wolf

Partitur / Full score

Vorwort

Lodovico Viadana wurde um 1560 in Viadana (bei Parma) geboren. Sein Familienname lautete einer unsicheren Überlieferung nach wahrscheinlich „Grossi“; den Namen „Viadana“ (nach seiner Geburtsstadt) nahm er nach dieser Überlieferung bei seinem Eintritt in den Orden der Minoritenbrüder (vor 1588) an. Die Stationen seines Lebensweges sind nur sehr unvollständig nachzuzeichnen. Fest steht, daß er spätestens seit Anfang 1594 und mindestens bis 1597 als „maestro di cappella“ an der Kathedrale zu Mantua gewirkt hat, also in unmittelbarer Nähe Claudio Monteverdis. Um 1600 war Viadana möglicherweise eine Zeit in Padua, mit Sicherheit aber zeitweise in Rom. Darauf folgten Tätigkeiten als „maestro di cappella“ am Kloster S. Lucca in Cremona (1602), an der Kathedrale von Concordia (nahe Venedig, 1608/09) und an der Kathedrale von Fano (1610–1612). 1614 wurde er für drei Jahre zum „diffinitor“ seines Ordens für die Provinz Bologna ernannt; dies führte ihn nach Ferrara, Piacenza und erneut nach Mantua. Aufgrund von Schwierigkeiten mit Mitbrüdern wurde er 1623 gezwungen, sein Heimatkloster in Viadana zu verlassen und sich in Busseto niederzulassen. Später übersiedelte Viadana in das Kloster S. Andrea in Gualtieri nahe Viadana, wo er am 2.5.1627 starb.

Viadana hat ein umfangreiches Œuvre vor allem im Bereich der Kirchenmusik hinterlassen. Es sind 23 gedruckte Sammlungen mit Kirchenmusik, 2 Canzonetten-Bücher sowie ein Druck mit achttimmigen Instrumental-Sinfonien bekannt. Darüber hinaus sind etliche Werke in Sammeldrucken und Handschriften (u. a. auch in Süddeutschen Klosterbibliotheken) überliefert. Große Berühmtheit erlangte Viadana mit den zu seiner Zeit sehr verbreiteten *Cento concerti ecclesiastici* von 1602 (verschiedene Nachdrucke auch in Deutschland). Die im Vorwort enthaltenen Ausführungen zum Generalbaß brachten Viadana fälschlicherweise den Ruhm ein, den Generalbaß erfunden zu haben (tatsächlich gibt es Generalbaßstimmen vereinzelt bereits aus dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts). Eine Gesamtausgabe der Werke Viadanas, mit Claudio Gallico als Herausgeber, ist bisher über einen ersten Band (1964, er enthält die ersten 25 der *Cento Concerti ecclesiastici*) nicht hinausgelangt. Einiges wenige liegt in älteren Ausgaben des 19. Jahrhunderts,¹ in wissenschaftlichen Arbeiten² sowie wenigen verstreuten Einzelausgaben vor.

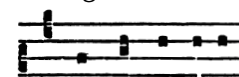
Ein großer Teil der kirchenmusikalischen Werke Viadanas ist streng liturgisch ausgerichtet. Neben Messen und Meßteilen (4 Sammlungen), ist vor allem die Musik für die abendlichen Stundengebete Vesper und Complet stark vertreten (zusammen 10 Sammlungen). Dies entspricht der allgemein zunehmenden Beliebtheit dieser Stundengebete seit dem Abschluß der tridentinischen Brevierreform durch Papst Pius V.³

Das vorliegende vierhörige *Magnificat* entstammt der Sammlung *Salmi a quattro chori per cantare, e concertare nelle Gran Solennità di tutto l'anno, con il Basso continuo per sonar nell'organo ... opera XXVII*, Venedig 1612 („Psalmen zu vier Chören, zu singen und zu musizieren an allen hohen Festtagen des Jahres, mit Basso continuo, der auf der Orgel zu spielen ist ... Op. 27“, vgl. zum vollständigen

Titel den Kritischen Bericht). Diese Sammlung enthält das Responsorium zum Vesper-Ingressus („Domine ad adiuandum me festina“), 8 der wichtigsten Vesperpsalmen für die Sonn- und Feiertage (Ps. 109, 110, 111, 112, 116, 121, 126, und 147; Psalmzählung jeweils nach der Vulgata⁴) sowie zwei Magnificat-Vertonungen. Die zunächst befremdliche Subsumierung des Magnificat unter die „Salmi“⁵ ist durchaus üblich und sowohl in der textlich den Psalmen ähnlichen Anlage des Magnificats als auch in der liturgischen Zusammengehörigkeit von Vesperpsalmen und Magnificat begründet. Innerhalb der Musik für die Vesper stellt das Magnificat traditionell musikalisch wie liturgisch den Höhepunkt dar. Folglich sind auch die Magnificat-Vertonungen in aller Regel besonders ausgearbeitet.

In der Gestaltung des hier vorliegenden zweiten *Magnificat* der Sammlung von 1612 geht Viadana (wie auch in einigen seiner Psalmen) einen zu jener Zeit noch selten beschrittenen Weg: Die Komposition besteht aus 11 kurzen, in sich abgeschlossenen Einzelsätzen (je einer für die 10 Verse des Magnificat sowie einer für die Doxologie).⁶ Dabei war Viadana stets auf großen Kontrast der Sätze untereinander bedacht, während die einzelnen Sätze meist einheitlich gestaltet sind; nur gelegentlich gibt Viadana dem Text nach und wechselt die Besetzung und Anlage auch innerhalb eines Verses (so in Vers 3 und 7); der Solo-Tutti-Wechsel im ersten Vers folgt einer lang geübten Tradition, nach der das erste Textwort („Magnificat“ – es wäre im choralen Vortrag dem Vorsänger überlassen) entweder auch in Figuralkompositionen als cantus planus intoniert oder aber, wie im vorliegenden *Magnificat*, die Intonation des Vorsängers in der Figuralmusik imitiert wird und erst bei „anima mea“ das Tutti mit einstimmt. Der bei allen Kompositionen aus Viadanas Sammlung im Titel angegebene Psalmton⁷ tritt somit hier im ersten Vers besonders deutlich zutage.

Anfang des 6. Psalmtons:



I. Magni -fi-cat *

¹ In Carl Proskes *Musica divina* III–IV (1859–63) und Franz Xaver Haberb's *Repertorium musicae sacrae* V (1889).

² Beispiele aus den *Cento concerti* sind wiedergegeben bei Max Schneider, *Die Anfänge des Basso continuo und seiner Bezifferung*, Leipzig 1918, S. 172–202 und Helmut Haack, *Anfänge des Generalbaß. Die Cento Concerti Ecclesiastici (1602) von Lodovico Viadana*. Tutzing 1974 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 26), Bd. II.

³ Vgl. Klaus Fischer, *Die Psalmkompositionen in Rom um 1600 (ca. 1570–1630)*, Regensburg 1979 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung, 98), S. 16ff.

⁴ Lutherbibel = Ps. 110, 112, 113, 117, 122, 127 und 147 Verse 12–Ende.

⁵ Der Ingressus hingegen besteht aus einem Psalmvers (Vulgata Ps. 69, Vers 2).

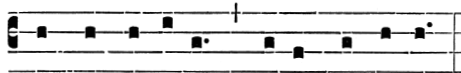
⁶ Vgl. hierzu Uwe Wolf, „Et nel fine tre variate armonie sopra il Magnificat“. Bemerkungen zur Vertonung des Magnificats in Italien im frühen 17. Jahrhundert, in: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 2 (1993), S. 39–54.

⁷ Eine Psalmtonangabe fehlt nur beim „Domine“, das stets auf dem gleichen Ton musiziert wird.

Der sechste Psalmton gehört zu den selteneren Magnificattönen,⁸ eine genaue Zuordnung des Magnificat zu einem bestimmten Fest oder Festtyp ist jedoch nicht möglich, zumal viel zu wenig über regionale Gebräuche und Liturgieformen bekannt ist.

Eine liturgische Besonderheit dieses Magnificats stellt der 10. Satz „Sicut locutus est“ dar. Zu dem virtuos geführten Baßsolo mit dem Text des Magnificat-Verses tritt hör-, aber nicht sichtbar (da nascosto = „aus dem Verborgenen“) der Solosopran mit einem – dreimal wiederholten – Teil der Allerheiligenlitanei: „Sancta Maria, ora pro nobis“ (= „Heilige Maria, bete für uns“)⁹ hinzu, also mit einem liturgischen Fremdkörper in einer Vesper.

Der zitierte Ausschnitt aus der Litanei:



Sancta Ma-ri-a, ora pro no-bis.

Es ist dasselbe Zitat, das Claudio Monteverdi in der „Sonata sopra Santa Maria“ (in der „Marienvesper“) verwendete und das auch diversen Instrumentalkompositionen jener Zeit zugrunde gelegt ist.¹⁰ Durch die „da nascosto“-Anweisung wird das Zitat bei Viadana äußerlich aus dem liturgischen Rahmen der Vesper herausgehoben. Das populäre Litanei-Zitat tritt gewissermaßen von außen hinzu, gleichsam als hörbares Äquivalent des intendierten stillen Gebets der Gemeinde während der Figuralmusik.¹¹

Zur Besetzung

Viadana bedient sich in seinen vierchörigen Psalmen noch keiner obligaten Instrumentalstimmen (sie fanden in jenen Jahren erst ganz allmählich Eingang auch in die Kirchenmusik). Alle Stimmen – freilich mit Ausnahme derjenigen für die Orgeln – sind bei Viadana textiert.¹² Dennoch sind die Stimmen größtenteils für gemischt vokal-instrumen-

tal Vortrag bestimmt; einige auch nur zum Singen, andere nur zum Spielen. Über die intendierte Besetzung aller vier Chöre informiert das umfangreiche Vorwort des Drucks.¹³ In den Stimmbüchern des dritten und vierten Chores werden zudem über dem jeweils ersten Stück Besetzungsvorschläge gegeben. Daraus ergeben sich die Besetzungsangaben der vorliegenden Partitur. Die Anweisungen des Vorwortes und die Angaben der Stimmbücher sind im einzelnen dem Kritischen Bericht zu entnehmen.

Der erste Chor verlangt fünf Stimmen, jedoch ist im „Quinto“-Stimmbuch teils ein zweiter Sopran, teils aber auch ein zweiter Tenor notiert. In Satz 9 ist die Alternative „Canto ò Tenore“ angegeben; diese ist sicher ggf. auch auf die anderen Stimmen des Quinto zu übertragen, wobei, sofern man nicht sechs Solisten einsetzen möchte, der Besetzung mit zwei Tenören jedenfalls der Vorzug zu geben ist. Die Chöre drei und vier sind fakultativ und können entfallen.¹⁴

Der Basso generale ist sowohl als Orgelstimme als auch als Direktionsstimme gedacht. Für die Direktion sind zahlreiche Textmarken und Besetzungsangaben angebracht; für das Orgelspiel die Bezeichnungen „VOTO“ (auch „V“) = „leer“ = wenige Register und „PIENO“ (auch „P“) = „voll“ = viele Register.¹⁵

Viadana sieht insgesamt drei Orgeln vor: neben der Orgel des Basso generale je eine für Chor III und IV. Wie wir aus anderen Quellen wissen, rechnete man zur Zeit Viadanas im Normalfall mit nur einer Orgel und richtete Kompositionen mit mehreren Orgeln so ein, daß sie auch mit einer allein zu musizieren waren. Auch bei dem vorliegenden Magnificat sind die Orgeln zu Chor III und IV als mögliche, aber nicht notwendige Bereicherung des Klanges anzusehen.

Göttingen, im Frühjahr 2000

Uwe Wolf

⁸ Vgl. als zeitgenössische Quelle Adriano Banchieri, *L'organo suonarino*, Venedig 1605, S. 118ff. (Aufstellung der Hymnen und Magnificattöne zu den einzelnen Sonn- und Feiertagen).

⁹ Die Tatsache, daß wiederholt Maria und nicht, wie in der Allerheiligenlitanei, verschiedene Heilige angerufen werden, läßt an die allein Maria gewidmete Lauretische Litanei denken. Diese hat allerdings eine von der bei Viadana zitierten leicht abweichende Melodie.

¹⁰ Vgl. David Blazey, „A liturgical role for Monteverdi's Sonata sopra Sancta Maria“, in: *Early Music* 17 (1989), S. 175–182.

¹¹ Vgl. dazu Uwe Wolf, „Überlegungen zur Notation des Canto in Claudio Monteverdis Sonata sopra Sancta Maria – aufführungspraktische und liturgische Konsequenzen“, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 81 (1997), S. 61–66.

¹² Weitgehend textiert sind sogar die Stimmen für die Orgeln des dritten und vierten Chores; die Basso-generale-Stimme ist großzügig mit Textmarken ausgestattet.

¹³ Vollständig wiedergegeben bei Uwe Wolf, *Notation und Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571–1630*, Kassel 1992, Bd. II, S. 17f.

¹⁴ Vorwort: „Questi Salmi si possono cantare anco a due Chori soli, cioè Primo è Secondo Choro.“ („Diese Psalmen kann man auch mit nur zwei Chören, nämlich dem ersten und zweiten Chor, musizieren“).

¹⁵ Vorwort: „L'Organista stara vigilante per registrare a luogo, o tempo; e quando troverà queste parole VOTO, e PIENO, doverà registrare, voto; e pieno“. („Der Organist wird ein waches Auge haben, zu rechter Zeit und am rechten Ort zu registrieren; und wenn er die Worte VOTO [leer] und PIENO [voll] vorfindet, so wird er gering- und vollstimmig registrieren müssen“).

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 10.371),
Chorpartitur Coro I, II (Carus 10.371/05),
Chorpartitur Coro III (Carus 10.371/06),
(Chorpartituren, Soli enthaltend),
komplettes Orchestermaterial (Carus 10.371/19).

Foreword

Lodovico Viadana was born about 1560 in Viadana (near Parma). His family name is not known for certain, but a possibly unreliable tradition gives it as "Grossi." According to this tradition he adopted the name "Viadana" (that of his birthplace) when he joined the Order of Friars Minor (before 1588). Few of the details of his career are known. It is, however, established that by the beginning of 1594 at the latest, and at least until 1597, he was "maestro di cappella" at Mantua Cathedral and thus in close proximity to Claudio Monteverdi. About 1600 Viadana may have spent some time in Padua, and he was certainly in Rome for a period. Subsequently he worked as "maestro di cappella" at the monastery of S. Lucca in Cremona (1602), at the Cathedral of Concordia (near Venice, 1608/09) and at the Cathedral of Fano (1610–1612). In 1614 he was appointed for three years "diffinitor" of his order for the province of Bologna; this appointment took him to Ferrara, Piacenza and again to Mantua. As a result of difficulties with fellow monks, he was compelled to leave the monastery in Viadana in 1623 and settle in Busseto. Later Viadana moved to the monastery of S. Andrea in Gualtieri near Viadana, where he died on the 2nd May 1627.

Viadana left an extensive oeuvre, especially in the field of church music. We know of 23 printed collections of his church music, 2 books of canzonettas, and a publication of eight-part instrumental "sinfonias." There are also some works by Viadana in collected editions, and in manuscripts (some of which are in monastery libraries in southern Germany). Viadana attained great fame through the widely disseminated *Cento concerti ecclesiastici* of 1602 (various reprints of which were also published by German printers). Erroneously, the remarks in the Foreword concerning basso continuo gave Viadana the reputation of having invented it (in fact some basso continuo parts were already in existence during the last third of the 16th century).

At present, a projected complete edition of Viadana's works, edited by Claudio Gallico, has not progressed beyond the first volume (1964, containing the first 25 of the *Cento Concerti ecclesiastici*). A few pieces have been issued in older 19th-century editions,¹ in scholarly works,² as well as a few isolated publications.

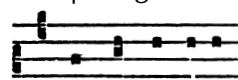
A great deal of Viadana's church music is strictly liturgical in purpose. Apart from Masses and separate pieces from the Mass (4 books), above all there is music for the evening services of Vespers and Compline (10 collections in all). This corresponds to the generally increasing popularity of these offices following the conclusion of the Tridentine reform of the Breviary under Pope Pius V.³

The *Magnificat* for four choirs published here is taken from the collection *Salmi a quattro chori per cantare, e concertare nelle Gran Solennità di tutto l'anno, con il Basso continuo per sonar nell'organo ... opera XXVII*, Venice 1612 ("Psalms for four choirs, to be sung and played on the great Feast days throughout the year, with basso continuo to be played on the organ ... Op. 27," see the complete title in the Critical Report). This collection contains the

opening responsory to the Vespers ("Domine ad adiuvandum me festina"), eight of the most important Vesper psalms for Sundays and feast days (Ps. 109, 111, 112, 116, 121, 126 and 147, Vulgate numbering⁴), and two settings of the *Magnificat*. The initially puzzling inclusion of the *Magnificat* among the "Salmi"⁵ was quite common, having its basis both in the textual similarity between the psalms and the *Magnificat*, and in the liturgical connection between the Vesper psalms and the *Magnificat*. In the context of music for Vespers the *Magnificat* represents the highpoint, both traditionally musically and liturgically. Consequently settings of the *Magnificat* were, as a rule, worked out with particular splendour.

Viadana took what was at that time a seldom trodden path in the present *Magnificat*, which is the second of the collection from 1612 (as with some of his psalms): the composition consists of 11 brief, self-contained movements (one for each of the *Magnificat*'s 10 verses, and one for the Gloria).⁶ Viadana was always concerned to create striking contrasts between the movements, while each of the individual movements is generally constructed as an entity; only occasionally did Viadana, influenced by something in the text, alter the scoring and layout within a verse (for example, in verses 3 and 7). The alternation of solo and tutti in the first verse follows a long-cultivated tradition in accordance with which the first word ("Magnificat" – in a choral performance it would be left to the precentor to intone) was either woven as plainsong into the polyphony, or, as in this *Magnificat*, the solo intonation was imitated as a decorated line, with the tutti entering only at "anima mea." The psalm tone,⁷ indicated in the title as with all the compositions of Viadana's collection, is particularly evident here in the first verse.

The opening of the 6th psalm tone:



1. Magní -fi-cat *

¹ In Carl Proske's *Musica divina* III–IV (1859–63) and Franz Xaver Haberl's *Repertorium musicae sacrae* V (1889).

² Examples from *Cento concerti* are reproduced by Max Schneider, *Die Anfänge des Basso continuo und seiner Bezifferung*, Leipzig, 1918, pp. 172–202 and Helmut Haack, *Anfänge des Generalbaß. Die Cento Concerti Ecclesiastici (1602) von Lodovico Viadana*. Tutzing, 1974 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 26), vol. II.

³ See Klaus Fischer, *Die Psalmkompositionen in Rom um 1600 (ca. 1570–1630)*, Regensburg, 1979 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung, 98), p. 16ff.

⁴ Ps. 110, 112, 113, 117, 122, 127 and 147 vv 12–end, AV and BCP numbering.

⁵ The *Ingressus*, on the other hand, consists of a psalm verse (Ps. 69 verse 2 [Vulgate]).

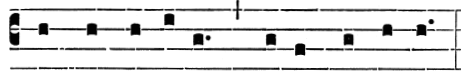
⁶ See Uwe Wolf, "Et nel fine tre variate armonie sopra il Magnificat." Bemerkungen zur Vertonung des Magnificats in Italien im frühen 17. Jahrhundert, in: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 2 (1993), pp. 39–54.

⁷ It is only the "Domine" for which a psalm tone is not stated, as it is always sung to the same tone.

The sixth psalm tone was rarely used for settings of the Magnificat,⁸ but it is impossible to associate this setting of the Magnificat with any particular Feast or type of Feast day, especially as we know far too little about regional traditions and liturgical customs.

An unusual liturgical feature of this Magnificat is to be found in the 10th movement, "Sicut locutus est." While the words of the Magnificat are sung as a virtuoso bass solo, the solo soprano joins in "audibly but not visibly" ("da nascosto" = "from a place of hiding"), singing in threefold repetition a part of the Litany of All Saints: "Sancta Maria, ora pro nobis" (= "Holy Mary, pray for us")⁹; this represents a textual addition to the Vesper liturgy.

The excerpt quoted from the Litany:



Sancta Ma-ri-a, o-ra pro no-bis.

This is the same quotation which Claudio Monteverdi used in his "Sonata sopra Santa Maria" (in the *Marian Vespers* of 1610), and which also provided the basis for numerous instrumental compositions of that period.¹⁰ By the "da nascosto" instruction Viadana's use of the quotation is lifted out of the liturgical framework of Vespers. The quotation of this popular passage from the Litany seems to be heard from beyond, like an audible equivalent to the intended silent prayers of the congregation during the figural (concerted) music.¹¹

The scoring

Viadana still did not use obligatory instrumental parts in his four-choir psalms (during that period obbligati were very gradually being introduced into church music). He had the words written beneath all the parts – with the obvious ex-

ception of the organ part.¹² Nevertheless the parts are, generally, intended for both vocal and instrumental performance – some merely for singing, others merely for playing. The intended scoring of all four choirs is detailed in the lengthy Foreword to the original printed edition.¹³ In the part books for choirs III and IV, suggestions of scoring are given above the first piece. These specifications have been used for the indications of scoring given at the beginning of our score. The conclusions of the Foreword and the information found in the part books are detailed in the Critical Report.

Choir I requires five voices; however, in the "Quinto" part-book some of the music is written for a second soprano, but some for a second tenor. In the 9th movement the alternative "Canto ò Tenore" is offered; this alternative could certainly be used for the other Quinto parts; if one does not wish to use six soloists, it is certainly preferable to use two tenors. Choirs III and IV are optional and can be omitted.¹⁴

The basso generale is intended to be used both as an organ part and by the conductor. Numerous verbal remarks and suggestions for scoring are included for the conductor; for the organist there are markings "VOTO" (or "V") = "empty" = few stops, and "PIENO" (or "P") = "full" = many stops.¹⁵

Viadana envisages the use of three organs in all: in addition to the basso generale organ, one organ each for choirs III and IV. We know from other sources that in Viadana's time only one organ was normally used and that compositions with several organs were written in such a way that they could be performed, if necessary, with only one organ. In the present *Magnificat* the organs for choirs III and IV should be regarded as possible but not essential means to enrich the sound.

Göttingen, spring, 2000
Translation: John Coombs

Uwe Wolf

⁸ See as a contemporary source Adriano Banchieri, *L'organo suonarino*, Venice, 1605, p. 118ff (details of the hymns and Magnificat tones for the various Sundays and Feast days).

⁹ The fact that it is the Virgin Mary who is repeatedly invoked, not various saints as in the *Litany of All Saints*, puts one in mind of the Laurentian Litany, dedicated solely to Mary. The melody of this Litany differs slightly from the version quoted by Viadana.

¹⁰ See David Blazey, "A liturgical role for Monteverdi's *Sonata sopra Sancta Maria*," in: *Early Music* 17 (1989), pp. 175–182.

¹¹ See Uwe Wolf, "Überlegungen zur Notation des Canto in Claudio Monteverdis *Sonata sopra Sancta Maria* – aufführungspraktische und liturgische Konsequenzen," in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 81 (1997), pp. 61–66.

¹² Even the organ parts of the choirs III and IV contain many of the words; the basso generale part is richly supplied with textual indications.

¹³ Reproduced in full in Uwe Wolf, *Notation und Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571–1630*, Kassel, 1992, vol. II, p. 17f.

¹⁴ Foreword: "Questi Salmi si possono cantare anco a due Chori soli, cioè Primo è Secondo Choro." ("These psalms can also be performed with only two choirs, namely the first and second choirs").

¹⁵ Foreword: "L'Organista stara vigilante per registrare a luogo, o tempo; e quando troverà queste parole VOTO, e PIENO, doverà registrare, voto; e pieno. ("The organist should be careful to change the registration in the correct passage and at the right time and, when he finds the words VOTO [empty] and PIENO [full], he should use the appropriate registration").

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 10.371),
choral score I, II (Carus 10.371/05),
choral score III (Carus 10.371/06),
(choral scores with solo voices),
complete orchestral material (Carus 10.371/19).

Avant-propos

Lodovico Viadana est né vers 1560 à Viadana près de Parme. D'après une source peu sûre, son nom de famille était vraisemblablement « Grossi ». D'après cette source, il prit le nom « Viadana », d'après son lieu de naissance lors de son entrée dans l'Ordre des Frères mineurs qui eut lieu avant 1588. Il n'est possible de suivre que très partiellement les différentes stations de sa vie. Il est certain qu'il fut « maestro di cappella » à la cathédrale de Mantoue au plus tard au début de 1594, qu'il resta à ce poste jusqu'en 1597 et qu'il fut donc à proximité directe de Claudio Monteverdi. Vers 1600, Viadana fut peut-être un certain temps à Padoue, mais aussi, et cela avec certitude, de temps à temps à Rome. Il fut ensuite « maestro di cappella » au monastère San Lucca de Crémone (1602), à la cathédrale de Concordia près de Venise (1608–1609) et à celle de Fano (1610–1612). En 1614, il fut nommé pour trois ans « diffinitor » de son ordre pour la province de Bologne. Cette fonction le mena à Ferrare, Plaisance et de nouveau à Mantoue. En raison de difficultés avec d'autres frères, il fut obligé de quitter le monastère de Viadana et de s'installer à Busseto. Par la suite, il alla au Monastère Sant'Andrea de Gualtieri où il mourut le 2 mai 1627.

Viadana a laissé une production volumineuse, surtout dans le domaine de la musique sacrée. 23 recueils imprimés de musique sacrée, 2 livres de Canzonettes et une impression de Sinfonies instrumentales à huit voix sont connus. De plus, de nombreuses œuvres sont parvenues grâce à des recueils collectifs ou des manuscrits (dont certains se trouvent également dans les bibliothèques des monastères du sud de l'Allemagne). Viadana connut la célébrité grâce à ses *Cento concerti ecclesiastici* datant de 1602, largement répandus et plusieurs fois réimprimés à son époque, également par des allemands. Les indications de basse continue contenues dans l'avant-propos firent faussement attribuer à Viadana l'invention de la basse continue (en réalité, on rencontre des parties de basse continue dès le dernier tiers du XVI^e siècle).

Une édition complète des œuvres de Viadana due à Claudio Gallico n'a pas dépassé le premier volume (1964, contenant les 25 premiers des *Cento concerti ecclesiastici*). Quelques rares autres œuvres se trouvent dans des éditions plus anciennes remontant au XIX^e siècle,¹ dans des travaux scientifiques² ou en édition séparée.

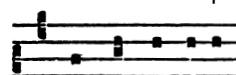
Une grande partie des œuvres sacrées de Viadana s'orientent strictement sur la liturgie. En dehors des messes et des chants de la messe (4 livres), la musique la plus représentée est celle destinée aux Vêpres et aux Complies (en tout 10 recueils). Cela correspond à la popularité croissante de ces heures de prières depuis la réforme tridentine du bréviaire décidée par le pape Pie V.³

Le présent *Magnificat* à quatre chœurs est tiré du recueil *Salmi a quattro chori per cantare, e concertare nelle Gran Solennità di tutto l'anno, con il Basso continuo per sonar nell'organo ... opera XXVII*, Venise 1612 (« Psaumes à quatre chœurs à chanter et à jouer lors des fêtes solennelles de toute l'année, avec la basse continue à jouer à l'orgue ... op. 27 »). En ce qui concerne le titre complet, voir l'apparat

critique en allemand). Ce recueil comprend le répons à l'Ingressus des Vêpres (« Domine ad adiuvandum me festina »), huit des plus importants psaumes pour les vêpres des dimanches et jours de fête (Psaumes 109, 110, 111, 112, 116, 121, 126 et 147, numérotation de la Vulgate [Bible de Luther = Vulgate + 1]) ainsi que deux Magnificats. Le classement à priori étonnant du Magnificat dans les psaumes⁴ est absolument habituel et justifié à la fois par la construction du texte du Magnificat semblable aux psaumes et par l'affinité de nature existant entre les psaumes des vêpres et le Magnificat. Dans le cadre de la musique pour les vêpres, le Magnificat constitue musicalement et liturgiquement le point culminant. De ce fait, les Magnificats sont du point de vue musical en règle absolue particulièrement élaborés.

Viadana suit dans le présent *Magnificat*, le deuxième du recueil de 1612, comme dans certains des psaumes, une voie encore peu fréquentée à cette époque : La composition comprend 11 brefs mouvements indépendants en soi (un pour chacun des versets du Magnificat et un pour la doxologie).⁵ A cette occasion, Viadana prend soin de créer un grand contraste entre les mouvements, alors que presque tous les mouvements sont construits de façon homogène : Viadana ne se plie qu'occasionnellement aux exigences du texte en changeant la distribution et la construction à l'intérieur d'un verset (ainsi aux versets 3 et 7) ; le passage du solo au tutti dans le premier verset suit une tradition établie depuis longtemps, suivant laquelle, soit le premier mot (« Magnificat » – il serait laissé dans une exécution chorale au premier chantre) est entonné comme plain-chant, également dans les compositions figurales, soit alors, comme dans le présent *Magnificat*, l'intonation du premier chantre est imitée dans la musique figurale, le tutti n'apparaissant que sur les paroles « anima mea ». Le ton de psaume donné dans le titre comme dans toutes les compositions du recueil de Viadana⁶ apparaît donc ici dans le premier verset de façon particulièrement claire.

Le sixième ton de psaume:



I. Magní -fi-cat *

¹ In : Carl Proske *Musica divina* III–IV (1859–1863) et Franz Xaver Haberl *Repertorium musicae sacrae* V (1889).

² Max Schneider, *Die Anfänge des Basso continuo und seiner Bezifferung*, Leipzig, 1918, pp. 172–202 et Helmut Haack, *Anfänge des Generalbaß. Die Cento Concerti Ecclesiastici (1602) von Lodovico Viadana*, Tutzing, 1974 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 26), Vol. II, donnent des exemples extraits des *Cento Concerti*.

³ Voir Klaus Fischer, *Die Psalmkompositionen in Rom um 1600 (ca. 1570–1630)*, Ratisbonne 1979 (=Kölner Beiträge zur Musikforschung, 98), pp. 16 et suiv.

⁴ (Ps. 110, 112, 113, 117, 122, 127 et 147 versets 12–fin, AV et BCP numérotation.)

⁵ L'Ingressus, quant à lui, est le verset d'un psaume (Vulgate, Psaume 69, verset 2).

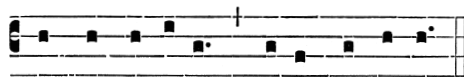
⁶ Voir à ce propos Uwe Wolf, « Et nel fine tre variate armonie sopra il Magnificat »: Bemerkungen zur Vertonung des Magnificats in Italien im frühen 17. Jahrhundert, in : *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 2 (1993), pp. 39–54.

⁷ Une indication de ton manque seulement pour le « Domine » qui est continuellement joué sur le même ton.

Le sixième ton de psaume est un des tons de Magnificat les plus rares,⁷ une attribution exacte du magnificat à telle fête ou à tel type de fête n'est cependant pas possible en raison du manque de renseignements concernant les pratiques régionales et les formes de liturgie.

Une particularité liturgique de ce Magnificat se trouve dans le 10^e mouvement « Sicut locutus est ». À la partie virtuose de la basse solo sur le texte du verset du Magnificat se joint à trois reprises, audible, mais invisible (« da nascosto » = « d'une cachette »), la soprano solo avec une partie de la litanie de la Toussaint : « Sancta Maria, ora pro nobis » (« Sainte Marie, priez pour nous »),⁸ avec donc un élément liturgique n'appartenant pas aux vêpres.

Extrait de la litanie :



Sancta Ma-ri-a, o-ra pro no-bis.

C'est la même citation que celle faite par Claudio Monteverdi dans la « Sonata sopra Santa Maria » des « Vêpres de la Vierge ». Elle est également à la base de diverses œuvres instrumentales de l'époque.⁹ L'indication « da nascosto » fait ressortir chez Viadana la citation hors du cadre liturgique des Vêpres. La populaire citation de la litanie est en quelque sorte un rajout extérieur et en même temps un équivalent audible de la prière silencieuse de la communauté inspirée par la musique figurale.¹⁰

La distribution

Viadana n'utilise encore aucune partie d'instrument obligé dans ses psaumes pour quatre chœurs (elles ne firent que progressivement leur entrée dans la musique sacrée durant ces années). Toutes les voix – exceptée celle de l'orgue, bien entendu – sont pourvues de textes chez Viadana.¹¹

Cependant, les voix sont en grande partie prévues pour une exécution vocale et instrumentale, certaines aussi seulement pour être chantées, d'autres pour être jouées. L'avant-propos détaillé de l'impression informe de la distribution voulue dans les quatre chœurs.¹² Des suggestions de distribution sont de plus données dans les livres de partie des troisième et quatrième chœurs au dessus de chaque premier morceau. C'est sur ces indications que reposent les indications de distribution de notre partition. Les stipulations de l'avant-propos et les indications des livres de partie doivent être prélevées en détail dans l'apparat critique.

Le premier chœur nécessite cinq voix, cependant dans le livre de partie Quinto, la partie est notée tantôt deuxième soprano, tantôt deuxième ténor. Dans le neuvième mouvement, on trouve l'alternative « Canto o Tenore » : cette indication est certainement valable au besoin pour les autres parties du Quinto, la distribution avec deux ténors étant à préférer si l'on ne veut pas utiliser six solistes.

Les chœurs trois et quatre sont facultatifs et peuvent être supprimés.¹³

La basse générale est conçue à la fois comme partie d'orgue et partie de direction. De nombreux repères textuels et indications de distribution sont indiqués pour la direction ; pour le jeu d'orgue sont notés « VOTO » (également « V ») = « vide » = peu de registres et « PIENO » (également « P ») = « plein » = nombreux registres.¹⁴

Viadana prévoit en tout trois orgues : à côté de celui pour la basse générale, un pour le chœur III et un pour le chœur IV. Mais, à l'époque de Viadana, comme nous le savons par d'autres sources, on comptait en cas normal sur la présence d'un seul orgue et arrangeait les compositions avec plusieurs orgues de façon à ce qu'on puisse également les exécuter avec un seul orgue. Dans le cas du présent *Magnificat*, les orgues pour les chœurs III et IV doivent être considérées comme un enrichissement possible, mais pas indispensable, du tissu sonore.

Göttingen, début 2000

Uwe Wolf

Traduction : Jean Paul Ménière

⁷ Voir une source contemporaine Adriano Banchieri, *L'organo suonarino*, Venise 1605, pp. 118 et suivantes (disposition des psaumes et des tons de Magnificat pour chaque dimanche et jour de fête).

⁸ Le fait que Marie soit invoquée et non divers saints comme dans la litanie de la Toussaint, fait penser à la litanie de Lorette dédiée uniquement à la Vierge. Celle-ci a cependant une mélodie différant légèrement de celle citée par Viadana.

⁹ Voir David Blazey, « A liturgical role for Monteverdi's Sonata sopra Sancta Maria », in : *Early Music* 17 (1989), pp. 175–182.

¹⁰ Voir à ce propos Uwe Wolf, « Überlegungen zur Notation des Canto in Claudio Monteverdis Sonata sopra Sancta Maria – aufführungspraktische und liturgische Konsequenzen », in : *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 81 (1997), pp. 61–66.

¹¹ Même les parties d'orgue des troisième et quatrième chœurs sont amplement pourvues de textes, la partie de basse générale étant généreusement dotée de repères textuels.

¹² Entièrement redonné par Uwe Wolf, *Notation und Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571–1630*, Cassel 1992, vol. II, pp. 17 et suivantes.

¹³ Avant-propos : « Questi Salmi si possono cantare anco a due Chori soli, cioè Primo è Secondo Choro. » (Ces Psaumes peuvent être aussi chantés à deux chœurs seulement, à savoir le premier et le deuxième chœurs.)

¹⁴ Avant-propos : « L'organista stara vigilante per registrare a luogo, o tempo; e quando troverà queste parole VOTO e PIENO, doverà registrare, voto; e pieno ». (L'organiste aura la vigilance de registrer à l'endroit et au moment voulu, et, quand il trouvera les paroles VOTO et PIENO, il devra registrer vide et plein.)

Le matériel suivant est disponible :
partition d'orchestre (Carus 10.371),
partition de chœur I, II (Carus 10.371/05),
partition de chœur III (Carus 10.371/06),
(partitions de chœur avec les voix solistes),
parties instrumentales (Carus 10.371/19).

Magnificat sexti toni

Lodovico Grossi da Viadana
um 1560–1627

1. Magnificat

I Coro favorito (Soli)

Canto 1
Ma - gni - - fi - cat a - ni - ma me - a

Canto 2
ò Tenore 2
all' ottava bassa
Ma - gni - - fi - cat a - ni - ma me - a

Alto
A - ni - ma me - a

Tenore I, II
A - ni - ma me - a

Basso
A - ni - ma me - a

**II Cappella (Hauptchor)
vokal und instrumental**

Canto
A - ni - ma n

Alto
A - ni

Tenore
e

Basso
a

**III Coro acuto (Hochchor)
ad libitum**

Canto 1
Cornetto ò Violino
me - a

Canto 2
Cornetto ò Violino
Voce ad lib.
* Tenorzink
ni - ma me - a

Alto,
Voce e Cornetto torto *
ò Violino all' ottava
A - ni - ma me - a

Tenore
Voce e Trombone
A - ni - ma me - a

Organo terzo coro

**IV Coro grave (Tiefchor)
ad libitum**

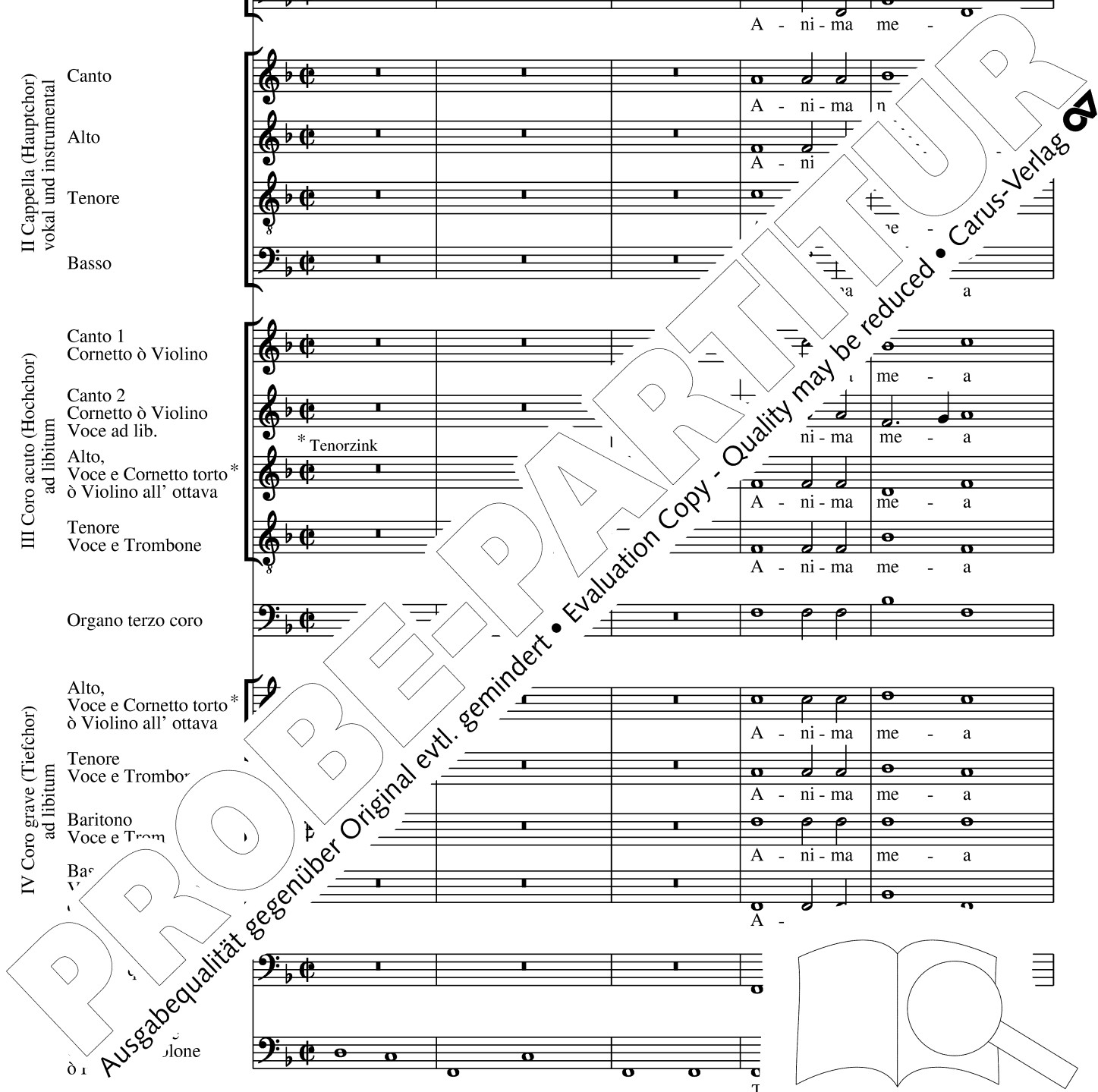
Alto,
Voce e Cornetto torto *
ò Violino all' ottava
A - ni - ma me - a

Tenore
Voce e Trombo
A - ni - ma me - a

Baritono
Voce e Trom
A - ni - ma me - a

Ba
A -

Alone



Aufführungsdauer/Duration: ca. 10 min.

© 2000 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 10.371

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten./Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

edited by Uwe Wolf

Do - - mi - num, a - ni - ma me - a Do - - mi - num.
 Do - - mi - num, a - ni - ma me - a Do - - mi - num.
 Do - - mi - num, a - ni - ma me - a Do - - mi - num.
 Do - - mi - num, a - ni - ma me - a Do - - mi - num.
 Do - - mi - num, a - ni - ma me - a Do - - mi - num.

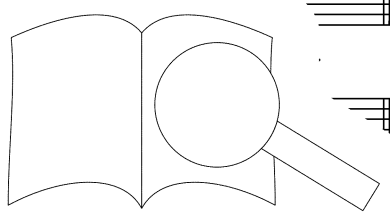
Do - - mi - num, a - ni - ma me - a Do
 Do - - mi - num, a - ni - ma me - a
 Do - - mi - num, a - ni - ma me - a Do
 Do - - mi - num, a - ni - ma me - a Do
 Do - - mi - num, a - ni - ma me - a Do

Do - - mi - num, a - ni - ma me - a Do - - mi - num.
 Do - - mi - num, a - ni - ma me - a Do - - mi - num.
 Do - - mi - num, a - ni - ma me - a Do - - mi - num.
 Do - - mi - num, a - ni - ma me - a Do - - mi - num.
 Do - - mi - num, a - ni - ma me - a Do - - mi - num.

Do - - mi - num, a - ni - ma me - a Do - - mi - num.
 Do - - mi - num, a - ni - ma me - a Do - - mi - num.
 Do - - mi - num, a - ni - ma me - a Do - - mi - num.
 Do - - mi - num, a - ni - ma me - a Do - - mi - num.
 Do - - mi - num, a - ni - ma me - a Do - - mi - num.

Do - - mi - num, a - ni - ma me - a Do - - mi - num.
 Do - - mi - num, a - ni - ma me - a Do - - mi - num.
 Do - - mi - num, a - ni - ma me - a Do - - mi - num.
 Do - - mi - num, a - ni - ma me - a Do - - mi - num.

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



2. Et exsultavit

12 C. 1
I Et ex - sul - ta - - vit spi - - ri - tus

C. 2 (T. 2 all' ottava)
Et ex - sul - ta - - vit spi - - ri -

B. G.

14 me - - - - - us

tus me - - - - -

16 De - o sa - lu - ta - ri me - - o, in

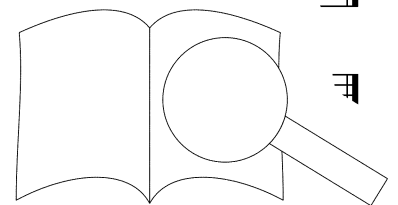
in me - - o,

18 De - o sa - lu - ta - ri me in De - o sa - lu - ta - ri me - o, in

- ri me - o, in De - o sa - lu - ta - ri me - o, in

20 me - o, in De - o sa - lu - ta - ri me

- lu - ta - ri me - o, in De - o sa - lu - ta - ri me



3. Quia respexit

23 A.

Qui - a re - spe - - - xit, qui - a re - spe - - -

T. 1

Qui - a re - spe - - - xit, qui - a re -

T. 2

B.

Qui - a re - spe - - - xit, qui -

B. G.

Qui - a re - spe -

26

- - - xit hu - mi - li - ta - tem a'

spe - - - xit hu - mi - li - ta - tem la - - - ae: ec - ce

a re - spe - xit hu - mi - li - ta - tem. ae su - ae: ec - ce

- - - xit hu - mi su - - - ae:

29

ex hoc be - a - - tam me di - cent

- - nim ex hoc be - a - - tam me di - - cent

ce e - nim ex hoc be - a -

ec - ce e - nim ex hoc be - a - - tam r

I

A. o - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes, ge - ne - ra - ti - o - nes,

T. 1 o - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes, ge - ne - ra - ti - o - nes,

T. 2 o - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes, ge - ne - ra - ti - o - nes,

B. o - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes, ge - ne - ra - ti - o - nes,

o - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes, ge - ne - ra - ti - o - nes,

II

O - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes, ge -

O - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes,

O - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes, ge

O - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes, ge

III

O - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes, o - nes,

O - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes, ti - o - nes,

O - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes, ne - ra - ti - o - nes,

O - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes,

IV

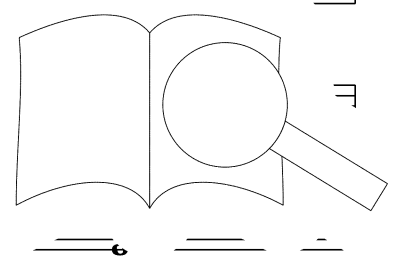
O - mnes, ge - ne - ra - ti - o - nes, o - mnes

O - es ge - ne - ra - ti - o - nes, o - mnes

- mnes ge - ne - ra - ti - o - nes, o - mnes

o - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes,

Pieno



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

o - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes, o - - mnes
 o - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes, o - - mnes
 o - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes, o - - mnes
 o - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes, ge - ne - ra - ti -

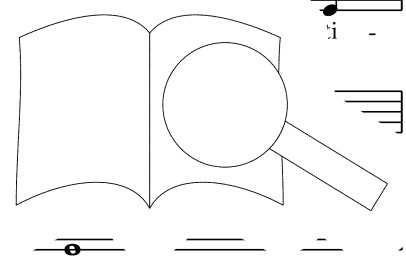
o - nes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - -
 o - nes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o
 o - nes, o - mnes ge - ne - ra - ti
 o - nes, o - mnes ge - ne - nes,

o - mnes ge - ne - ra - ti - o nes
 o - mnes ge - ne - ra - ti o - - mnes
 o - mnes ge - ne - ra - o - - mnes
 o - mnes ge - ne - ra - nes, o - - mnes

ge - ne - i. nes, o - mnes ge - ne - ra - ti -
 ge - nes, o - mnes ge - ne - ra - ti -
 o - nes, o - mnes ge - ne - ra - ti -
 - ti - o - nes, o - mnes ti -

ge - ne - nes, o - mnes ge - ne - ra - ti -

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



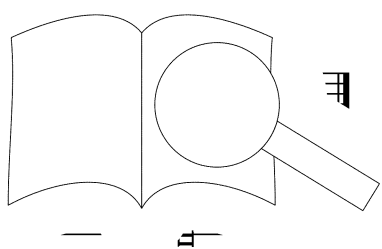
ge - ne-ra - ti - o - nes, ge - - ne - - ra - ti - o - - nes.
 ge - ne-ra - ti - o - nes, ge - ne - ra - ti - o - - - nes.
 ge - ne-ra - ti - o - nes, ge - - - ne - ra - ti - o - - - nes.
 o - nes, ge - - - ne - ra - ti - o - - - nes.
 ge - ne-ra - ti - o - nes, ge - ne - ra - ti - o - - - nes.

o - mnes ge - ne-ra - ti - o - nes, ge - ne - ra - ti - o - - r
 o - mnes ge - ne-ra - ti - o - nes, ge - ne - ra - ti - o - -
 o - mnes ge - ne-ra - ti - o - nes, ge - ne - ra - ti -
 o - mnes ge - ne-ra - ti - o - nes, ge - ne - ra

ge - ne-ra - ti - o - nes, ge - ne - ra - ti nes.
 ge - ne-ra - ti - o - nes, ge - - ne nes.
 ge - ne-ra - ti - o - nes, ge - nes.
 ge - ne-ra - ti - o - nes, ge o - - - nes.

o - nes, ne - ra - ti - o - - nes.
 o - nes, se - ne - ra - ti - o - - nes.
 ge - - ne - ra - ti - o - - nes.
 mnes ge - ne - ra - ti - o -

o - nes, ne - ra - ti - o - - nes.
 o - nes, se - ne - ra - ti - o - - nes.
 ge - - ne - ra - ti - o - - nes.



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

4. Quia fecit

41 C.

Qui - a fe - cit mi - - hi, qui - - a fe - cit mi - -

A. (T. 1)

Qui - a fe - cit mi - hi ma - - - gna, mi - hi

T. (T. 2)

B.

Qui - a fe - cit mi - - - hi ma - - -

B. G.

Qui - a fe - cit mi - hi ma - - -

46

- - hi ma - gna qui pot - ens est, qui pot - ens est: san - ctum

ma - gna qui pot - ens est: ctum no - men

gna qui pot - ens est, o... pe - ctum no - men

- - - gna et san - ctum no - men

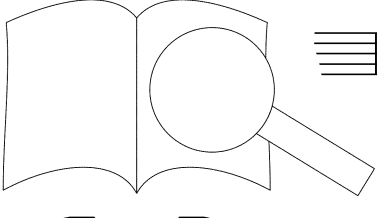
51

no - men, no - men e - - - ius.

et san - ctum no - men e - - - ius.

ius, et san - ctum no -

ius, et san - ctum no - men



5. Et misericordia

56 C.

A. (T. 1) Et mi - se - ri - cor - di - a e - ius,

T. (T. 2) Et mi - se - ri - cor - di - a e - ius, et mi - se - ri - cor - di - a, et mi - se - ri -

B. Et mi - se - ri - cor - di - a e - ius, et mi - se - ri - cor - di - a,

B. G. Et mi - se - ri - cor - di - a e - ius, et mi -

63

et mi - se - ri - cor - di - a e - ius a pro - ge - ni -

cor - di - a e - ius a pro - ge - ni -

et mi - se - ri - cor - di - a e - ius a in pro - ge - ni -

se - ri - cor - di - a e - ius a in pro - ge - ni -

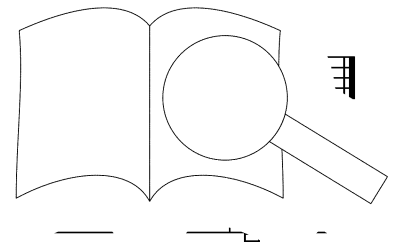
70

es e - um.

es e - um, ti - men - ti - bus e - um.

ti - bus e - um, ti - men -

ti - men - ti - bus, ti - men - ti - bus



in bra - chi - o su - o: su - per - bos, su -

in bra - chi - o su - o: su - per - bos, su -

chi - o su - o: dis - per - sit su - per - bos, dis - per - sit su - per - bos

in bra - chi - o su - o: su - per - bos, su -

in bra - chi - o su - o: su - per - bos, su -

in bra - chi - o su - o: su - per - bos,

in bra - chi - o su - o: su - per - bos,

in bra - chi - o su - o: su - per su -

in bra - chi - o su - o: su -

in bra - chi - o su - o: su -

in bra - chi - o su - o: su -

in bra - chi - o su - o: su -

in bra - chi - o su - o: su -

in bra - chi - o su - o: su - per - bos, su -

in bra - chi - o su - o: su - per - bos, su -

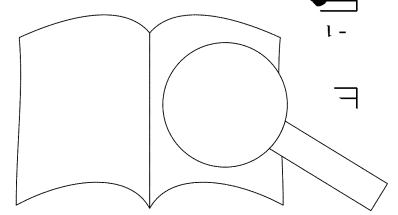
o: su - per - bos, su -

o su - o: su - per - bos, su -

ra - chi - o su - o: su - per - bos, su -

in bra - chi - o su - o: su - per

Pieno Vuoto Pieno Vuoto Pieno



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

per - bos cor - dis su - i,
 per - bos cor - dis su - i,
 men - te cor - - - dis su - i, men - te cor - - -
 per - bos cor - dis su - i,
 per - bos cor - dis su - i,

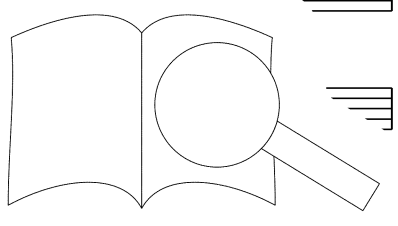
per - bos cor - dis su - i,
 per - bos cor - dis su - i,
 per - bos cor - dis su - i,
 per - bos cor - dis su - i,
 per - bos cor - dis su - i,

per - bos cor - dis su - i,
 per - bos cor - dis su - i,
 per - bos cor - dis su - i,
 per - bos cor - dis su - i,
 per - bos cor - dis su - i,
 per - bos cor - dis su - i,
 per - bos cor - dis su - i,
 per - bos cor - dis su - i,

per - bos cor - dis su - i,
 per - bos cor - dis su - i,
 per - bos cor - dis su - i,
 per - bos cor - dis su - i,
 per - bos cor - dis su - i,
 per - bos cor - dis su - i,
 per - bos cor - dis su - i,
 per - bos cor - dis su - i,

Vuoto Pieno Vuoto

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



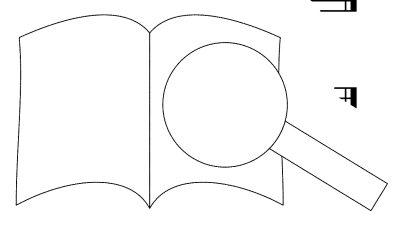
cor - dis su - i, men - te cor - dis su - i.
 cor - dis su - i, men - te cor - dis su - i.
 - - - dis su - i, men - te cor-dis su - i, men - te cor - dis su - i.
 cor - dis su - i, men - te cor - dis su - i.
 cor - dis su - i, men - te cor - dis su - i.

cor - dis su - i, men - te cor - dis su
 cor - dis su - i, men - te cor - d:
 cor - dis su - i, men - te
 cor - dis su - i, men - te
 cor - dis su - i, men - te

cor - dis su - i, n - su - i.
 cor - dis su - i, - dis su - i.
 cor - dis su - i, te cor - dis su - i.
 cor - dis su - i, men - te cor - dis su - i.
 cor - dis su - i, men - te cor - dis su - i.

men - te cor - dis su - i.
 - i, men - te cor - dis su - i.
 - dis su - i, men - te cor - dis su - i.
 cor - dis su - i, men - te

Pieno Vuoto Pieno



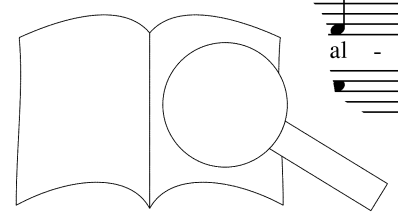
PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

7. Deposuit potentes

92 T. 1
I De - po - su - it pot - en - tes, de - po - su - it pot - en - - tes de se - de, pot -
T. 2
B. G De - - po - su - it pot - en - tes, de - po - su - it pot - en - tes de

94 C.
A. Et ex - al -
I T. 1 Et ex - al - ta - -
8 en - tes de se - - de, de se - - de
T. 2
B. se - - de et

96
ta - - vit
- - vit
- - vit
vj* et ex - al - ta - - vit
- - vit
ex - al -
al -



I

hu - - mi - les.
hu - - mi - les.
hu - - mi - les.
hu - - mi - les.
hu - - mi - les.

II

ta - - vit hu - mi - les.
ta - - vit hu - mi - les.
ta - - vit, et ex - al - ta - vit hu - mi - les.
ta - - vit hu - mi - les.

III

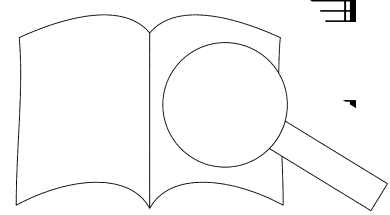
Hu - mi - les.
mi - les.
mi - les.
Hu - mi - les.
Hu - mi - les.

IV

Hu - mi - les.
Hu - mi - les.
Hu - mi - les.
Hu - mi - les.

Hu - mi - les.
Hu - mi - les.
Hu - mi - les.
Hu - mi - les.

Pieno



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

8. Esurientes

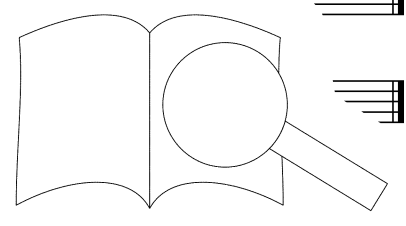
102 A. (T.)
I
E - su - ri - en - - - - tes, e - su - ri - en - tes im - ple -
B.
E - su - ri - en - tes, e - su - ri - en - - - -
B. G.

105
- - - - - vit, im - ple
tes im - ple - - - - -

107
bo - - - nis: et di - vi - tes, et di - vi - tes, et es - - - sit
bo - nis: et di - vi - tes, et di - vi - - - in - a - - -

109
in - a - - - et tes, et di - vi - tes, et di - vi - tes, et di - vi - tes, et
- - - et di - vi - tes, et di - vi - tes,

- - - mi - sit in - a - - -
di - vi - tes di - mi - sit in - a - - -



9. Suscepit Israel

114 C. 1

C. 1
Suscepit Israel pu - e-rum su - um, pu - e-rum su - um, pu - e - rum su - - um,

C. (T.) 2
Suscepit Israel pu - e-rum su - um, pu - e-rum su - um, pu - e - rum su - um,

A.
Suscepit Israel pu - e-rum su - um, pu - e-rum su - um, pu - e - rum su - um,

I
T.
Suscepit Israel

B.
Suscepit Israel

Suscepit Israel

II
Suscepit Israel

Suscepit Israel

Suscepit Israel

Suscepit Israel

III
Suscepit Israel

Suscepit Israel

Suscepit Israel

Suscepit Israel

IV
Suscepit Isr
Suscep

Vuoto

recordatus miseri - cor - di - ae su - - - - ae.

recordatus miseri - cor - di - ae su - - - - ae.

recordatus miseri - cor - di - ae su - - - - ae.

recordatus miseri - cor - di - ae su - - - - ae.

recordatus miseri - cor - di - ae su - - - - ae.

recordatus miseri - cor - di - ae su - - - - ae.

recordatus miseri - cor - di - ae su - - - - ae.

recordatus miseri - cor - di - ae su - - - - ae.

recordatus miseri - cor - di - ae su - - - - ae.

recordatus miseri - cor - di - ae su - - - - ae.

recordatus miseri - cor - di - ae su - - - - ae.

recordatus miseri - cor - di - ae su - - - - ae.

recordatus miseri - cor - di - ae su - - - - ae.

recordatus - - - - ae su - - - - ae.

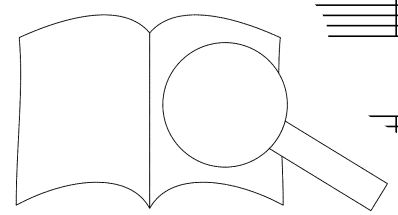
di - ae su - - - - ae.

cor - di - ae su - - - - ae.

re - - - - cor - di - ae su - - - - ae.

Tutti

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



10. Sicut locutus est

122 C. Soprano da nascosto

I
B. San - - cta Ma - ri - - a,
B. G. Sic - ut lo - cu - tus est, lo - cu - - -

125

o - - ra pro no - - bis, san - cta Ma
tus est, sic - ut lo - cu - tus

129

a, o - - ra pro no
no - stros, A - - b - - ham, bra -

132

san - - cta Mr o - - ra pro
ham et se - - ni e - - ius in

135

o - - ra pro

Sicut erat in principio, et nunc, et sem - - - per,

- ctio. Sicut erat in principio, et nunc, et sem - - - per,

Sicut erat in principio, et nunc, et sem - - - per,

Sicut erat in principio, et nunc, et sem - - - per,

Sicut erat in principio, et nunc, et sem - - - per,

Sicut erat in principio, et nunc, et sem - - - per,

Sicut erat in principio, et nunc, et sem - - - per,

Sicut erat in principio, et nunc, et sem - - - per,

Sicut erat in principio, et nunc, et sem - - - per,

Sicut erat in principio, et nunc, et sem - - - per,

Sicut erat in principio, et nunc, et sem - - - per,

Sicut erat in principio, et nunc, et sem - - - per,

Sicut erat in principio, et nunc, et sem - - - per,

Sicut erat in principio, et nunc, et sem - - - per,

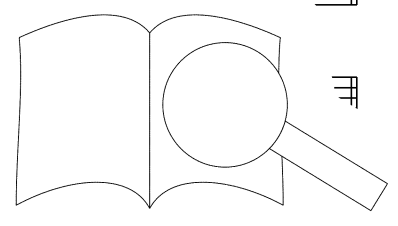
Sicut erat in principio, et nunc, et sem - - - per,

Sicut erat in principio, et nunc, et sem - - - per,

Sicut erat in principio, et nunc, et sem - - - per,

Sicut erat in principio, et nunc, et sem - - - per,

Pieno



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

et in saecula saecu - lo - rum. A - - - men, sae - cu - lo - rum. A - men.

et in saecula saecu - lo - rum. A - - - men.

et in saecula saecu - lo - rum. A - - - men, sae - cu - lo - rum. A - men.

et in saecula saecu - lo - rum. A - - - men, sae - cu - lo - rum. A - men.

et in saecula saecu - lo - rum. A - - - men, sae - cu - lo - rum. A - men.

et in saecula saecu - lo - rum. A - - - men, sae - cu - lo - rum.

et in saecula saecu - lo - - rum. A - - - men, sae - cu -

et in saecula saecu - lo - rum. A - - - men, sae - rum. - n.

et in saecula saecu - lo - rum. A - - - men, sae - cu - lo - rum. A - men.

et in saecula saecu - lo - rum. A - - - , sae - cu - lo - rum. A - men.

et in saecula saecu - lo - rum. A - - - cu - lo - rum. A - men.

et in saecula saecu - lo - rum. A - - - ae - cu - lo - rum. A - men.

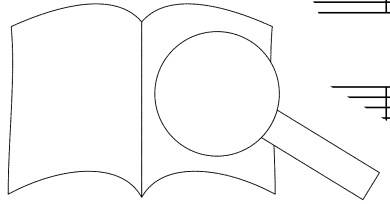
et in saecula saecu - lo - rum. A - - - men, sae - cu - lo - rum. A - men.

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

et in s ae. n. A - - - men, sae - cu - lo - rum. A - men.

- rum. A - - - men.

cu - lo - rum. A - - - men, sae



PROBEPARTITUR

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

Kritischer Bericht

I. Die Quelle

Der Titel des Originaldruckes lautet (für alle Stimmbücher außer dem Basso generale):

SALMI | A QVATTRO | CHORI | Per cantare, e concertare nelle gran Solenni | tà di tutto l' Anno, con il Basso continuo | per sonar nell' Organo | DI LODOVICO VIADANA | Maestro di Capella nel Domo di Fano. | OPERA XXVII. | Novamente composta, & data in luce. | CON PRIVILEGIO. | In Venetia, Apresso Giacomo Vincenti. 1612.

Das Titelblatt ist von einem Zierrand umgeben. Dieser trägt bei jeder Stimme in der Mitte oben die Stimmbezeichnung; die Zugehörigkeit zum jeweiligen Chor ist unterhalb des Randes über den Titeln vermerkt. Beides lautet bei den jeweiligen Stimmen:

- C. I: CANTO | PRIMO CHORO A CINQUE
- A. I: ALTO | PRIMO CHORO A CINQUE
- T. I: TENORE | PRIMO CHORO A CINQUE
- B. I: BASSO | PRIMO CHORO A CINQUE
- Q. I: QVINTO | PRIMO CHORO A CINQUE
- C. II: CANTO Sec. Cho. | CAPELLA
- A. II: ALTO Secondo Choro | CAPELLA
- T. II: TENORE Sec. Cho. | CAPELLA
- B. II: BASSO Sec. Cho. | CAPELLA
- C. 1 III: CANTO Primo | Ripieni del Terzo Choro Acuto si placet
- C. 2 III: CANTO Secondo | Ripieni del Terzo Choro Acuto si placet
- A. III: ALTO | Ripieni del Terzo Choro Acuto si placet
- T. III: TENORE | Ripieni del Terzo Choro Acuto si placet
- Org. III: BASSO PER L' ORGANO | ALL' OTTAVA ALTA | Del Terzo Choro Acuto
- A. IV: ALTO | Ripieni del Quarto Choro Grave si placet
- T. IV: TENORE | Ripieni del Quarto Choro Grave
- Bar. IV: BARITONVS | Ripieni del Quarto Choro si placet
- B. IV: BASSO | Ripieni del Quarto Choro Grave
- Org. IV: BASSO PER L' ORGANO | ALL' OTTAVA ALTA | Del Quarto Choro Grave

Die Stimmbücher der Chöre I bis IV sind dem ersten Stück mit Besetzung (siehe unten).

Das Stimmbuch des Bassos enthält den Titel:
BASSO | GENERALE | PER SONARE | SALMI | A QVATTRO | CHORI | DI LODOVICO VIADANA | MAESTRO DI CAPELLA | DEL DOMO DI FANO | OPERA XXVII. | Novamente composta, & data in luce. | IN VENETIA | 1612.

Das Stimmbuch enthält ein umfangreiches Vorwort, das sich über die intendierte Besetzung (siehe unten) und die Auflösung der Registrieranweisungen (siehe unten) äußert und bringt eine Rechtfertigung der vielen Chromatisierungen und Einklangsparallelen, die nach Viadana zum vielstimmigen Stil gehören; als „Präzedenzfall“ führt Viadana eine Komposition Benedetto Pallavicinos an.

Für unsere Ausgabe wurde das Exemplar des Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna benutzt (Signatur U. 353, Mikrofilm im Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv, Kassel). Der Herausgeber ist sowohl dem Direktor des Civico Museo, Herrn Dr. Mario Armellini, für die freundliche Erteilung der Veröffentlichungsgenehmigung als auch Herrn Dr. Rainer Birkendorf vom Musikgeschichtlichen Archiv in Kassel für die Vermittlung derselben zu Dank verpflichtet.

II. Zur Besetzung

Die Besetzungsangaben unserer Partitur fassen die Bestimmungen des Vorwortes sowie, für Chor III und IV die Besetzungsvorschriften der Stimmbücher zusammen. Die Angaben zur Besetzung lauten in der Quelle im

Chor I
 Stimme/Angaben im Vorwort Übersetzung

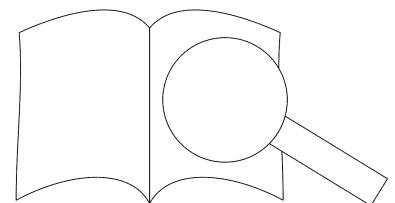
<p>Il primo Choro à cinque, starà nell'Organo principale, e sarà il Choro favorito, e questo sarà cantato, e recitato da cinque buoni Cantori, che sieno sicuri, franchi, e cantino alla moderna. In questo Choro non anderà Strumentano se non l'Organo e un Chitarone.</p>	<p>Der erste Chor ist der Hauptchor. Er besteht aus fünf Stimmen. Die Sänger sollen sicher, frei und modern singen. In diesem Chor dürfen keine Instrumente sein, außer dem Organ und dem Chitarone.</p>
--	--

Chor II
 Der zweite Chor zu vier Stimmen soll der Kapellchor sein, in dem jeder der Kern und das Fundament der guten Musik begründet liegt. Dieser Chor darf aus nicht weniger als 16 Sängern bestehen, denn wenn diese Zahl nicht erreicht wird, wird er ein schwacher Kapellchor sein. Aber wenn 20 oder 30 Sänger und Instrumentalisten dabei sind, ist er ein guter Klangkörper, der seine Wirkung nicht verfehlen wird.

Chor III

<p>Canto 1 Il Primo Canto, come soprannissimo, sarà sonato da Cornetto, o Violino.</p>	<p>Der erste Sopran ist besonders hoch und soll daher von einem Zinken oder einer Violine gespielt werden.</p>	<p>Cornetto ò Violino</p>
---	--	---------------------------

<p>Canto 2 Il secondo sarà cantato da una più bona voce, ò due, ò tre di Soprano.</p>	<p>Der zweite soll von einer sehr guten Sopranstimme gesungen werden, oder von zwei oder drei Sopranen.</p>	<p>Cornetto ò Violino</p>
--	---	---------------------------



* Die unscharfe Verwendung „ò“ (= oder) in den Besetzungen, „e“ „oder“ meinen kann.

