

Giacomo Carissimi

Missa concertata in C

per voci SSB (TTB)
2 Violini e Basso continuo

herausgegeben von / edited by
Günther Massenkeil

Partitur / Full score

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant propos	3
Kyrie	
Kyrie eleison	9
Christe eleison	12
Kyrie eleison	14
Gloria	17
Credo	29
Sanctus – Benedictus	
Sanctus	51
Benedictus	55
Agnus Dei	57
Anhang	
Agnus Dei (mit Ergänzung des Bittrufes „dona nobis pacem“)	58
Kritischer Bericht	59

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 27.063), Klavierauszug (Carus 27.063/03),
Violino I (Carus 27.063/11), Violino II (Carus 27.063/12),
Basso continuo (Carus 27.063/13), Organo (Carus 27.063/49).

Vorwort

Giacomo Carissimi (1605–1674), der Begründer des lateinischen Oratoriums und Autor zahlreicher Motetten und italienischer Kantaten, ist als Komponist von Messen heute praktisch unbekannt. Erhalten sind unter seinem Namen fünf Werke handschriftlich, wobei zu beachten ist, dass von seinem gesamten Schaffen mit der vermutlichen Ausnahme eines Kantatenbändchens kein einziges Autograph mehr existiert.¹ Mit Sicherheit authentisch ist eine vierstimmige Parodiemesse a cappella *Sciolto avean dall' alte sponde* über eine eigene Kantate. Zweifelhaft dagegen sind eine andere Parodiemesse *L'homme armé* über das seit dem 16. Jahrhundert oft bearbeitete Lied vom bewaffneten Mann und weitere zum Teil unvollständig überlieferte Messen.²

Eine besondere Bewandnis hat es mit der hier vorgelegten Messe. Sie ist aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in zahlreichen unterschiedlichen handschriftlichen Fassungen zumal in englischen Bibliotheken erhalten,³ erschien aber auch als einzige Messe Carissimis 1666 im Druck in Einzelstimmen in der Offizin von Friedrich Friessem in Köln unter dem Titel *Missa a quinque et a novem cum selectis quibusdam cantionibus authore Jacobo Carissimi*. Der Druck als solcher ist ein Zeichen dafür, dass Carissimi als Kapellmeister an dem Collegium Germanicum et Hungaricum der Jesuiten mit ihrer Kirche San Apollinare auch und gerade in Deutschland und über die Konfessionsgrenzen hinweg ein hohes Ansehen besaß.⁴ Was den Verlag Friessem angeht, so stand dieser in enger Verbindung mit den Kölner Jesuiten. Zu ihnen gehörte der bis heute auch als engagierter Gegner der Hexenverfolgung berühmte Theologe und Dichter Friedrich Spee von Langenfeld (1591–1635), dessen Liederbuch *Trutz Nachtigall* 1649 bei Friessem erstmals im Druck erschien.⁵

Der Titel *Missa a quinque et a novem* in dem Kölner Druck besagt, dass das Werk hier für ein fünfstimmiges Ensemble aus zwei Tenören oder Sopranen, Bass und zwei Violinen und einen vierstimmigen „Chorus secundus“ ad libitum mit Sopran, Alt, Tenor, Bass bestimmt ist, was dann zusammen die im Titel genannte Zahl von neun [Stimmen] ausmacht. Der Druck enthält auch eine Organo-/Generalbassstimme (die aber im 17. Jahrhundert nicht mitgezählt wird). Es handelt sich also, ohne dass dies hier eigens auf dem Titel vermerkt ist, um den Typus einer konzertierenden Messe (*Missa concertata*) mit dem fünfstimmigen Ensemble als Concertato- und dem vierstimmigen „Chorus secundus“ als Ripienchor.

Nun ist zu berücksichtigen, dass das Wesen einer *Missa concertata* in der Carissimi-Zeit nicht unbedingt an das Vorhandensein eines Ripienchores gebunden ist, sondern sich allein an der Satzweise erkennen lässt. Dies trifft auch für den fünfstimmigen Concertatochor des vorliegenden Werkes zu. Denn er enthält einerseits einen Generalbass und weist andererseits einen Wechsel von homorhythmischen Passagen (mit Parallelführung von Singbass und Generalbass) und solchen Abschnitten auf, in denen die Stimmen bewegter, selbstständig und auch solistisch geführt

sind.⁶ Die Violinen beteiligen sich an diesem Konzertieren durch homorhythmische bzw. freiere Bewegung. Dabei verstärken sie nicht den Vokalsatz (etwa durch Unisono oder Oktavierung), sondern bilden mit ihm zusammen einen realen fünfstimmigen Satz.

Der Ripienchor in dem Kölner Druck, der fast ausschließlich die homorhythmischen Abschnitte verstärkt, bietet insofern ein Problem, als er in allen Sätzen mit dem Vokalsatz nicht nur im Unisono, sondern auch mit einzelnen Stimmen in der Ober- oder Unteroktave zusammengeht. Das lässt die These zu, dass er nicht von Carissimi stammt, bei dem in anderen Werken m. W. eine solche Satzstruktur nicht vorkommt, sondern möglicherweise von demjenigen Unbekannten, der die Messe für den Druck vorbereitet hat.

Die *Missa a quinque et a novem* ist in der musikwissenschaftlichen Forschung nicht unbekannt. *Kyrie* und *Sanctus – Benedictus* wurden schon im 19. Jahrhundert in Frankreich der kirchenmusikalischen Praxis zugänglich gemacht.⁷ Aus dem 20. Jahrhundert existiert die Veröffentlichung einer dreistimmigen Fassung mit Generalbass und ohne Violinen in der von Lino Bianchi betreuten unvollständig gebliebenen Gesamtausgabe der Werke von Carissimi.⁸ Ihre Vorlage ist die Handschrift *Mus. 55* der Christ Church Oxford unter Hinweis auf weitere englische Quellen mit und ohne Violinen, nicht aber auf den Kölner Druck. Ein Vergleich mit diesem zeigt zwar eine weitgehende Übereinstimmung der drei Singstimmen, aber auch mehrere Stellen, die voneinander abweichen, und zwar so, dass beide Fassungen gleichermaßen überzeugen können und ohne dass man eine Filiation erkennen kann. Hinzuweisen ist auch auf eine 1964 in Mailand unter Leitung von Alberto Zedda aufgenommene Schallplatte der Messe in der Fassung *a novem*.⁹

¹ Durch die Auflösung der Societas Jesu im Jahr 1773 ging der Nachlass Carissimis, der in Rom in Diensten des Ordens stand, restlos verloren.

² Siehe die Liste in dem (weitgehend überholten) Werkverzeichnis von Iva M. Buff, *A Thematic Catalog of the Sacred Works of Giacomo Carissimi*, Clifton, New Jersey 1979 (= Music Indexes and Bibliographies 15), S. 79–84.

³ Siehe ebd., S. 82f.

⁴ Es sei hier nur darauf hingewiesen, dass ein so profilierter evangelischer Kirchenkomponist wie der Schützschüler Christoph Bernhard sich von Carissimi in Rom unterweisen ließ.

⁵ Bekannt daraus ist bis heute vor allem das von Johannes Brahms bearbeitete Lied „Bei stiller Nacht, zur ersten Wacht“. Von Spee stammt auch der Text der Kirchenlieder „O Heiland, reiß die Himmel auf“, „Zu Bethlehem geboren“ und „Vom Himmel hoch, o Engel kommt“.

⁶ Vgl. dazu u. a. Günther Massenkeil, „Die konzertierende Kirchenmusik“, in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, herausgegeben von Karl Gustav Fellerer, Bd. II, Kassel u. a. 1976, S. 92–107. In diesem Beitrag ist auch von Carissimis Messe als Beispiel für den konzertierenden Stil die Rede.

⁷ In: A. Lafitte, *Motets et Chants sacrés [...] publiés par les grands Compositeurs de musique religieuse [...] recueillis dans leur parfaite intégrité*, Paris 1858, Nr. 9 und 8. Hier liegt der Kölner Druck zugrunde, der Lafitte in der Pariser Bibliothèque nationale zur Verfügung stand.

⁸ *Giacomo Carissimi, Messe e Motetti*, Vol. I, Rom 1960 (= Istituto Italiano per la storia della musica, Monumenti III/1); die Ausgabe entspricht nicht dem heutigen Stand der Quellenkritik.

⁹ L. Schwann Verlag Düsseldorf, Reihe *Musica Sacra* AMS 71. Die Aufnahme ist seit langem vergriffen. Ihr lag eine Spartierung des Unterzeichneten zu Grunde, der dabei auch als Continuospieler mitwirkte.

Schließlich hat sich später ausführlich Wolfgang Witzemann mit diesem Werk beschäftigt.¹⁰ Er hält die Messe – notabene auch in der Fassung *a quinque* – nicht zuletzt aus stilistischen Gründen für kein Werk Carissimis. Es würde hier zu weit führen, diese Annahme zu diskutieren, doch könnte die vorliegende Veröffentlichung zu einer weiteren Beschäftigung anregen. Hier nur soviel: Den Unterzeichneten überzeugen die stilistischen Argumente contra Carissimi nicht. Immerhin spricht pro Carissimi quellenkundlich, dass die „quaedam cantiones“ des Kölner Drucks sämtlich auf Grund mehrfacher, auch gedruckter Überlieferung als authentisch zu gelten haben.¹¹ Eine wie auch immer endgültige Klärung wird, wenn überhaupt, nur von der schon lange erwarteten wissenschaftlich-kritischen Gesamtausgabe¹² zu erwarten sein.

Nichts spricht aber dagegen, das Werk im Vorgriff darauf in dieser Ausgabe allein in der Form *a quinque* zu veröffentlichen, um damit den römischen Meister von seiner unbekanntesten Seite zu präsentieren und gleichzeitig ein Beispiel für den Typus der Missa concertata zu bieten, der für das 17. Jahrhundert in Wissenschaft und Praxis bisher nur wenig erschlossen ist.¹³

Eine auch nur annähernd erschöpfende Charakterisierung der vorliegenden Messe kann im Rahmen dieses Vorworts nicht gegeben werden. Daher mögen die folgenden Hinweise auf einige bemerkenswerte Züge von Carissimis Satz- und Ausdruckskunst genügen:

- Der in allen Messesätzen für den konzertierenden Stil bezeichnende Wechsel von homorhythmischen und aufgelockerten Partien wurde oben schon genannt. Er ist bekanntlich der Gegenpol zu dem rhythmischen Ebenmaß des A-cappella-Stils, des sogenannten Palestrinastils, dessen Nachleben auch bei Carissimi wie bei vielen seiner Zeitgenossen in anderen Werken zu beobachten ist.¹⁴ Der Eindruck der konzertierenden, rhythmisch diskontinuierlichen Textdeklamation wird verstärkt durch den häufigen Wechsel von Geradtaktigkeit (Tempus imperfectum diminutum mit dem Zeichen des Alla-breve-Takts) und Dreiermensur (3/2-Takt).
- In den aufgelockerten Abschnitten zeigt sich der Wechsel von drei- und zweistimmigen sowie von monodischen Partien. Die letzteren weisen aber immer nur eine begrenzte Länge mit seltener Tendenz zu arioser Melodik auf (so am Beginn des *Sanctus*). Singulär in der Zeit dürfte der solistische Beginn des *Credo* sein, der damit auf die Ich-Form des Wortes „Credo“ hinweisen könnte.
- Die Mitwirkung der Instrumente geschieht teils durch Verstärkung der homorhythmischen Tuttistellen, teils durch motivische Verklammerung mit den Singstimmen. Andererseits finden sich die beiden Violinen zu zwei unterschiedlichen „Sinfonien“ zusammen, aber nicht nur als Vor- und Zwischenspiele, sondern auch integriert in das vokale Geschehen, wenn im *Credo* nach dem ersten Erklängen der *Symphonia* die beiden Tenöre T. 32ff. mit dem Text „Et in unum Dominum“ deren Anfang wiederholen und wenn T. 217ff. zur gleichzeitig erklingenden Musik der ganzen *Symphonia* deren Basso continuo vom Vokalbass mit dem Text „Et iterum

venturus est“ mitgesungen wird. Die gleiche *Symphonia* setzt Carissimi auch als ein Mittel der zyklischen Verklammerung im *Sanctus* ein.

- Ein herausragendes satztechnisches Charakteristikum der vorliegenden Messe sind die Bassi ostinati im *Gloria* (bei „Laudamus te“ ab T. 19) und im *Credo* (bei „Deum de Deo“, T. 50ff., und „Qui propter nos homines“, T. 83ff.). An einer späteren Stelle erscheint zudem bei „Et resurrexit tertia die“ (T. 191ff.) eine Variante des „Deum de Deo“-Basses, der aber nicht wie an den anderen Stellen stets auf der gleichen Tonstufe, sondern von wechselnden Tonstufen aus wiederholt wird.¹⁵ Dies alles ist kombiniert mit einer aufgelockerten Bewegung in den Singstimmen und geschieht ausschließlich im Dreiertakt, was eine Nähe zur Chaconne¹⁶ bedeutet und zu einem geradezu tänzerischen Habitus führt. Die Ostinatostellen kontrastieren damit im Gesamtverlauf deutlich zu den homorhythmischen Abschnitten.

Zum Verhältnis von Wort und Ton ist zu bemerken, dass Carissimi in der Messe anders als in seinen Oratorien und Motetten nur selten seine Kunst des musikalisch-rhetorischen Ausdrucks manifestiert. Zu sehr ist er darauf bedacht, die Worte der einzelnen Sätze primär in ihrer deklamatorischen Qualität und durch häufige Wiederholungen dem gläubigen Hörer nachdrücklich darzubieten. Umso stärker fallen die wenigen Stellen ins Gewicht, wo er in alter Tradition bestimmte Worte in ihrem Sinn oder Affekt musikalisch ausdrückt. Das gilt zum einen hinsichtlich der Bildhaftigkeit, wenn etwa im *Gloria* bei „Et in terra pax hominibus“ (T. 14) die musikalische Bewegung in die Tiefe bis zum *D*, d. h. bis an die äußersten Grenzen der Bassstimme geführt wird. Man beachte auch im *Credo* die abwärtsführenden Melodiebögen bei „descendit“ (T. 122ff.). Etwas subtiler verfährt Carissimi, wenn im *Credo* die Worte „et invisibilium“ (T. 14ff.) von dem vorangehenden „visibilium“ durch Pausen gleichsam abgehoben erscheinen und ohne förmliche Kadenz in eine Generalpause münden, zwar nicht unsichtbar, aber doch gleichsam unhörbar. Zum anderen gibt es Stellen, an denen der Affektgehalt musikalisch verdeutlicht wird. Einem freudigen Affekt entspre-

¹⁰ „Una messa non di Carissimi, un'altra sì“, in: *Studi musicali* 11 (1982), S. 61–89.

¹¹ Vgl. Andrew V. Jones, *The Motets of Carissimi*, Ann Arbor, Michigan 1980, Bd. 2, S. 138.

¹² Siehe dazu oben Anmerkung 8.

¹³ Als eines der wenigen Beispiele liegt schon länger die Neuausgabe einer *Messa concertata* von Teodore Casati (1668) vor, herausgegeben von Günther Massenkeil, Wolfenbüttel 1972 (Das Chorwerk 116).

¹⁴ So z. B. in dem kürzlich von Günther Massenkeil erstmals veröffentlichten doppelchörigen Psalm *Dixit Dominus*, Stuttgart 2005 (Carus 27.401).

¹⁵ Solche ostinaten Bässe im Dreiertakt gehören zum melodischen Repertoire der Zeit. Der Bass bei „Et resurrexit tertia die“ findet sich ganz ähnlich etwa bei Heinrich Schütz (24 mal) im 4. Abschnitt T. 108–176 in *Es steh Gott auf* SWV 356 aus den *Symphoniae sacrae II*, 1647, wie auch bei Claudio Monteverdi (56 mal) in dem als Ciaccona bezeichneten Duett *Zefiro torna* aus dem IX. Madrigalbuch, 1651.

¹⁶ Es kann hier auf andere konzertierende Messen des 17. Jahrhunderts verwiesen werden, in denen ähnliche Verfahren begegnen; vgl. Hans Adolf Sander, *Italienische Meßkompositionen des 17. Jahrhunderts aus der Breslauer Sammlung des Daniel Sartorius*, phil. Diss. Breslau 1934.

chen im *Gloria* die gewissermaßen jubelnden Koloraturen bei „glorificamus te“ (T. 45ff.) oder im *Sanctus* die wiederholten Doppelschlagmelismen bei „gloria“ (T. 31ff.). Ausdruck eines traurigen Affekts zeigt im *Credo* traditionell der „Crucifixus“-Abschnitt, der in der Messe eine eigene Faktur aufweist, weil er der einzige homorhythmische Passus ist, der nicht von den Violinen begleitet ist.¹⁷ Auffällig ist hier zunächst bei „passus et sepultus“ (T. 165–167 und 170–172) die synkopierte Folge von Terzsext- und Terzquintakkorden abwärts, die in der musikalischen Figurenlehre als „Congeries“ (deutsch etwa: Zusammenhäufung) bezeichnet wird, dann die irreguläre Dissonanzbehandlung in den folgenden Takten.

Hinweise zur Aufführungspraxis

Durch die Stimmenangabe auf dem originalen Titel der Messe ist die Ausführung der beiden hohen Vokalstimmen sowohl durch Tenöre als auch durch Soprane möglich, wobei das Klangbild allerdings unterschiedlich ist. Die erstgenannte Option führt zu einer Ausgewogenheit der (durchwegs hohen) Instrumental- und der (tieferen) Vokalpartien, die zweitgenannte zu einer dominierenden Hochlage, was gegebenenfalls durch die Registrierung der Orgelstimme ausgeglichen werden kann.

Eine weitere Option besteht darin, dass die Messe auch ohne Violinen aufgeführt werden kann.¹⁸ Für diesen Fall dient der zum Aufführungsmaterial gehörende Klavierauszug als Orgelbegleitung (Carus 27.063/03). Er ist so eingerichtet, dass der rechten Hand dort, wo die Violinen erscheinen, nicht nur diese zugewiesen sind, sondern verschiedentlich auch deren akkordische Begleitung, die sich aus der Bezifferung ergibt.

Der satztechnisch für die *Missa concertata* charakteristische Wechsel von homorhythmischen und kontrapunktisch aufgelockerten Abschnitten legt es nahe, die hier veröffentlichte Messe im Wechsel von Chor und Soli darzubieten. Chorisches wären dann die folgenden Abschnitte¹⁹ zu besetzen:

Kyrie: T. 4–7, 14.2–17, 28.2–31.1, 37.2–45, 80.2–90, 100–104.1, 111.2–114, 125.2–128.1, 134.2–Schluss.

Gloria: T. 13–18, 54–55.2, 58–59.1, 80–86.1, 97–106, 143–144, 157–Schluss.

Credo: T. 8, 12–16, 50–52, 77–82, 152–159, evtl. 160–175, 191–193.1, 195.2–197.1, 212–216, 251–255.5, 259.6–260.5, 264–273.1, 281.2–Schluss.

Sanctus – Benedictus: T. 16.2–25, 49.3–55, 79.3–Schluss.

Agnus Dei: T. 1–7.1, 21–Schluss.

Was schließlich die Instrumentalstimmen angeht, so können die Violinen auch durch Bläser (Flöten, Oboen) verstärkt oder sogar ersetzt werden, wobei die wenigen Stel-

len, die unter den Ton *c'* gehen, nach oben gelegt werden müssen. Für die Besetzung des Basso continuo ist außer Orgel oder Cembalo und Violoncello und/oder Fagott ein Kontrabass sinnvoll.

Zu danken habe ich dem Carus-Verlag, dass er die Veröffentlichung dieses Werkes ermöglicht, das mich seit meinem durch die französische Regierung 1951/52 gewährten Stipendium beschäftigt hat. Dank sage ich auch Frau Catherine Massip, der Direktorin des Département de la musique der Bibliothèque nationale de France Paris für die Erteilung der Druckerlaubnis.

Bad Honnef, im Oktober 2006

Günther Massenkeil

¹⁷ Vielleicht soll damit ähnlich auf das Passionsgeschehen reagiert werden wie in der römischen Liturgie mit dem Schweigen der Orgel und der Glocken am Karfreitag.

¹⁸ Dies würde auch dem Umstand gerecht werden, dass die Messe auch ohne die Violinen überliefert ist (siehe oben).

¹⁹ Dabei handelt es sich um diejenigen, an denen in der Fassung der Messe *a novem* der Ripienchor eingesetzt ist.

Foreword (abridged)

Giacomo Carissimi (1605–1674), the first composer of the Latin oratorio and author of numerous motets and Italian cantatas, is practically unknown today as a composer of Masses. Five such works have survived under his name, although it must be remembered that of his entire oeuvre, not a single autograph manuscript still exists with the probable exception of a small volume of cantatas.

A particular story is attached to the present Mass. It has been preserved from the second half of the 17th century in numerous, varying handwritten versions, especially in English libraries, but it was also printed, in separate parts, as Carissimi's only Mass in 1666 from the press of Friedrich Friessem in Cologne under the title *Missa a quinque et a novem cum selectis quibusdam cantionibus authore Jacobo Carissimi*. The title *Missa a quinque et a novem* in the Cologne printing tells us that here the work is intended for a five-part ensemble of two tenors or sopranos, bass and two violins, and a four-part "Chorus secundus" ad libitum with soprano, alto, tenor and bass, which together add up to the number of nine [parts] stated in the title. Although there is no special note of it in the title, the type of work we are dealing with is a Concertato Mass (*Missa concertata*) with the five-part ensemble as the concertato choir and the four-part "Chorus secundus" as the ripieno choir.

It must be borne in mind that in Carissimi's time the essence of a *Missa concertata* was not necessarily linked to the presence of a ripieno choir and can be recognized solely from the musical style. This applies to the five-part concertato chorus in the present work. For on the one hand it contains a thoroughbass and on the other it features an alternation of homorhythmic passages (with the bass singer and thoroughbass in parallel motion) and sections where the parts are written in a more animated, independent manner and were treated as if written for soloists.¹ The violins participate in this concertato performance through homorhythmic or with a freer movement. In the process they do not reinforce the vocal writing (such as in unison, or an octave apart), but are combined with it in a real five-part texture.

In the Cologne printing the ripieno choir almost exclusively reinforces the homorhythmic sections. This presents a problem, inasmuch as it not only moves in unison, together with the vocal lines in every movement, but also with individual parts in the upper or lower octave. This admits of the theory that the chorus was not by Carissimi, whose other works are never constructed in this way to the best of my knowledge. Possibly it was written by the unknown person who prepared the Mass to be printed.

The *Missa a quinque et a novem* is not unknown to musicological research. The *Kyrie* and *Sanctus* – *Benedictus* were made accessible to church music performers in France in the 19th century.² The 20th century saw the publication of a three-part version with thoroughbass and no violins in the incomplete collected edition of Carissimi's music that

was supervised by Lino Bianchi.³ Later, Wolfgang Witzemann made a detailed study of this piece.⁴ He regards the Mass – notabene in the *a quinque* version as well – as not being the work of Carissimi, not least for stylistic reasons. This is not the place to discuss this theory, but the present publication could serve as a stimulus to further research. Here let it just be said that the undersigned is not convinced by the stylistic arguments against Carissimi's authorship. With regard to the history of the sources, one argument in Carissimi's favor is that, on the basis of the many printed versions which have been handed down, all of the "quaedam cantiones" from the Cologne printing must be considered authentic.⁵

But there is nothing to prevent the work from being published – in anticipation of a future musicological-critical edition – solely in its "a quinque" form in order to present the Roman master in an aspect least known in his oeuvre, and at the same time to provide an example of the type of *Missa concertata* that, until now, has been little investigated in 17th-century scholarship and performance practice.⁶

Suggestions for Performance

The parts cited in the original title of the Mass show that the two high vocal parts can be sung by either tenors or sopranos, although the resulting sound will be different. The first option creates a balance between the (uniformly high-lying) instrumental and (lower) vocal parts, the second a predominantly high register, something which can be compensated for through the registration of the organ part.

A further option is that the Mass can be performed without violins.⁷ In this case, the vocal score included with the performance materials will serve as an organ accompaniment (Carus 27.063/03). It is laid out so that not only the violins, where they appear, are assigned to the right hand, but in places, their chordal accompaniment as well; this is indicated by the figuration.

¹ On this subject see, for example, Günther Massenkeil, "Die konzertierende Kirchenmusik," in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, edited by Karl Gustav Fellerer, Vol. III, Kassel etc., 1976, pp. 92–107. This article also mentions Carissimi's Mass as an example of the concertato style.

² In: A. Lafitte, *Motets et Chants sacrés [...] publiés par les grands Compositeurs de musique religieuse [...] recueillis dans leur parfaite intégrité*, Paris, 1858, Nos 9 and 8. This is based on the Cologne printing, which was available to Lafitte in the Paris Bibliothèque nationale.

³ *Giacomo Carissimi, Messe e Motetti*, Vol. I, Rome, 1960 (= Istituto Italiano per la storia della musica, Monumenti III/1); the edition does not meet the present standards of critical commentary concerning the sources.

⁴ "Una messa non di Carissimi, un'altra sì," in: *Studi musicali* 11 (1982), pp. 61–89.

⁵ See Andrew V. Jones, *The Motets of Carissimi*, Ann Arbor, Michigan, 1980, vol. 2, p. 138.

⁶ A rare example that has been already available for some time is the new edition of a *Messa concertata* by Teodore Casati (1668), edited by Günther Massenkeil, Wolfenbüttel, 1972 (Das Chorwerk 116).

⁷ This would be to acknowledge the fact that the Mass has also been transmitted without the violins (see above).

That alternation between homorhythmic and contrapuntally relaxed sections which is typical of the Missa concertata style suggests alternating between the choir and soloists when performing the present Mass. A choir would then be used in the following sections:⁸

Kyrie: mm. 4–7, 14.2–17, 28.2–31.1, 37.2–45, 80.2–90, 100–104.1, 111.2–114, 125.2–128.1, 134.2–conclusion.

Gloria: mm. 13–18, 54–55.2, 58–59.1, 80–86.1, 97–106, 143–144, 157–conclusion.

Credo: mm. 8, 12–16, 50–52, 77–82, 152–159, possibly 160–175, 191–193.1, 195.2–197.1, 212–216, 251–255.5, 259.6–260.5, 264–273.1, 281.2–conclusion.

Sanctus – Benedictus: mm. 16.2–25, 49.3–55, 79.3–conclusion.

Agnus Dei: mm. 1–7.1, 21–conclusion.

With regard to the instrumental parts, the violins can be reinforced or even replaced with winds (flutes, oboes), in which case those few passages that go below the note *c*¹ must be transposed upwards. In addition to a Basso continuo with either organ (or harpsichord) and violoncello (and/ or bassoon), a double bass would be a sensible alternative.

I offer my thanks to the Carus-Verlag for making possible the publication of this work, which has interested me since I was awarded a grant by the French government in 1951/52. I also wish to thank Madame Catherine Massip, Director of the music department of the Bibliothèque nationale de France in Paris, for granting permission to publish the Mass.

Bad Honnef, October 2006

Günther Massenkeil

Translation: Peter Palmer

Avant-propos (abrégé)

Giacomo Carissimi (1605–1674), fondateur de l'oratorio latin et auteur de nombreux motets et cantates italiennes, est aujourd'hui pratiquement inconnu en sa qualité de compositeur de messes. Cinq œuvres du genre nous sont parvenues sous son nom, mais il faut tenir compte du fait qu'il n'existe plus aucun autographe de sa création, à l'exception supposée d'un petit livre de cantates.

La messe ici présente est un cas particulier. Elle est conservée de la seconde moitié du 17^{ème} siècle dans nombre de différentes versions manuscrites, surtout dans des bibliothèques anglaises, mais fut aussi l'unique messe de Carissimi à paraître en gravure en 1666 en voix séparées dans l'officine de Friedrich Friessem à Cologne sous le titre de *Missa a quinque et a novem cum selectis quibusdam cantionibus authore Jacobo Carissimi*. Le titre de *Missa a quinque et a novem* dans la gravure de Cologne signifie que l'œuvre est destinée dans ce cas à un ensemble à cinq voix constitué de deux ténors ou sopranos, basse et deux violons et d'un « Chorus secundus » à quatre voix ad libitum avec soprano, alto, ténor, basse, ce qui donne le nombre de neuf voix indiqué dans le titre. Bien que le titre ne rende pas cela explicitement, nous sommes ici en présence d'une messe concertante (*Missa concertata*) avec l'ensemble à cinq voix comme chœur concertant et le « Chorus secundus » à quatre voix comme chœur ripieno.

Il faut maintenant tenir compte du fait que l'essence d'une *Missa concertata* à l'époque de Carissimi n'est pas obligatoirement liée à la présence d'un chœur ripieno, mais se reconnaît uniquement au style de la composition. Cela est vrai aussi pour le chœur concertant à cinq voix de l'œuvre présente. Car il renferme d'une part une basse chiffrée et comporte d'autre part une alternance de passages homorythmiques (avec conduite parallèle de la basse chantante et de la basse chiffrée) et de segments dans lesquels les voix ont une conduite plus animée, autonome et aussi soliste.¹ Les violons prennent part à ce dialogue concertant par un mouvement homorythmique ou plus libre. Ils ne renforcent pas ici la composition vocale (par exemple en jouant à l'unisson ou en octaviant), mais forment avec elle une véritable composition à cinq voix.

Le chœur ripieno dans la gravure de Cologne, qui renforce presque exclusivement les passages homorythmiques, constitue un problème dans la mesure où il suit dans tous les mouvements la composition vocale non seulement à l'unisson mais aussi les différentes voix à l'octave supérieure ou inférieure. Cela laisse supposer qu'il n'est pas de Carissimi, car à ma connaissance, on ne rencontre pas de structure de composition semblable dans d'autres œuvres de ce dernier, mais peut-être de cet inconnu qui a préparé la messe pour la gravure.

⁸ The relevant sections are those in which the ripieno chorus is used in the *a novem* version.

¹ Cf. à ce propos e. a. Günther Massenkeil, « Die konzertierende Kirchenmusik », dans : *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, édité par Karl Gustav Fellerer, Vol. II, Kassel, e. a., 1976, p. 92–107. Il est aussi question dans cet article de la Messe de Carissimi comme exemple du style concertant.

La *Missa a quinque et a novem* n'est pas inconnue de la recherche musicologique. *Kyrie et Sanctus – Benedictus* étaient déjà accessibles à la pratique musicale d'église dès le 19^{ème} siècle en France.² Du 20^{ème} siècle date la publication d'une version à trois voix avec basse chiffrée et sans violons, dans l'édition intégrale des œuvres de Carissimi suivie par Lino Bianchi et restée incomplète.³ Enfin, Wolfgang Witzemann s'est plus tard confronté à l'œuvre en détail.⁴ Pour des raisons stylistiques entre autres, il ne considère pas la Messe comme une œuvre de Carissimi – notabene dans la version *a quinque* également. Il serait ici trop long de discuter cette supposition mais la publication présente pourrait donner l'impulsion à un nouveau débat. En bref : les arguments stylistiques contra Carissimi ne convainquent pas le soussigné. Malgré tout, la connaissance des sources parle en faveur de Carissimi du fait que les « quaedam cantiones » de la gravure de Cologne doivent être considérés comme authentiques dans leur ensemble en raison d'une conservation multiple, également en gravure.⁵

Mais rien ne contredit le fait de publier l'œuvre par anticipation d'une future édition intégrale des œuvres de Carissimi uniquement dans la forme « a quinque », afin de présenter ainsi le maître romain sous son aspect le plus méconnu, et en même temps d'offrir un exemple du type de la *Missa concertata*, qui n'est que peu mis en valeur en théorie et en pratique jusqu'à présent pour le 17^{ème} siècle.⁶

Conseils de pratique d'exécution

Par l'indication des voix dans le titre original de la Messe, l'exécution des deux voix chantées aiguës est possible par des ténors ou des sopranos, l'image sonore étant toutefois différente. La première option entraîne un équilibre des parties instrumentales (aiguës sans exception) et des parties vocales (plus graves), la deuxième une domination du registre aigu, ce qui peut être éventuellement compensé par la registration de la partie d'orgue.

Une autre possibilité est de donner la Messe sans violons.⁷ Dans ce cas, la réduction de piano faisant partie du matériel d'exécution sert d'accompagnement d'orgue (Carus 27.063/03). Elle est agencée de manière à ce que là où interviennent les violons, non seulement ceux-ci soient attri-

bués à la main droite, mais aussi plus d'une fois leur accompagnement en accords résultant du chiffrage.

L'alternance caractéristique sur le plan stylistique de la *Missa concertata* entre passages homorythmiques et au contrepoint libre suggère de jouer la Messe ici publiée en faisant alterner chœur et soli. La distribution chorale des passages suivants serait alors :⁸

Kyrie : mes. 4–7, 14.2–17, 28.2–31.1, 37.2–45, 80.2–90, 100–104.1, 111.2–114, 125.2–128.1, 134.2–Fin.

Gloria : mes. 13–18, 54–55.2, 58–59.1, 80–86.1, 97–106, 143–144, 157–Fin.

Credo : mes. 8, 12–16, 50–52, 77–82, 152–159, évent. 160–175, 191–193.1, 195.2–197.1, 212–216, 251–255.5, 259.6–260.5, 264–273.1, 281.2–Fin.

Sanctus – Benedictus : mes. 16.2–25, 49.3–55, 79.3–Fin.

Agnus Dei : mes. 1–7.1, 21–Fin.

En ce qui concerne les parties instrumentales, les violons peuvent aussi être renforcés, voire même remplacés par des instruments à vent (flûtes, hautbois), les rares passages se trouvant sous le ton *do*³ devant être déplacés vers le haut. Pour la distribution de la basse continue, on peut envisager une contrebasse, en dehors de l'orgue ou du clavecin et violoncelle et/ou basson.

Je remercie les éditions Carus qui ont permis la publication de cette œuvre qui m'accompagne depuis la bourse d'études qui me fut accordée par le gouvernement français en 1951/52. Je remercie aussi madame Catherine Massip, directrice du Département de la musique de la Bibliothèque nationale de France de Paris pour m'avoir octroyer l'autorisation d'impression.

Bad Honnef, en octobre 2006 Günther Massenkeil
Traduction : Sylvie Coquillat

² Dans : A. Lafitte, *Motets et Chants sacrés [...] publiés par les grands Compositeurs de musique religieuse [...] recueillis dans leur parfaite intégrité*, Paris, 1858, nos. 9 et 8. La base en est la gravure de Cologne dont Lafitte disposait à la Bibliothèque nationale de Paris.

³ *Giacomo Carissimi, Messe e Motetti*, Vol. I, Rome, 1960 (= Istituto Italiano per la storia della musica, Monumenti III/1) ; l'édition ne correspond pas à l'état actuel de la critique des sources.

⁴ « Una messa non di Carissimi, un'altra sì », dans : *Studi musicali* 11 (1982), p. 61–89.

⁵ Cf. Andrew V. Jones, *The Motets of Carissimi*, Ann Arbor, Michigan, 1980, Vol. 2, p. 138.

⁶ On possède depuis longtemps comme l'un des rares exemples la nouvelle édition d'une *Messa concertata* de Teodore Casati (1668), édité par Günther Massenkeil, Wolfenbüttel, 1972 (Das Chorwerk 116).

⁷ Ce qui est justifié par le fait que la Messe est conservée aussi sans les violons (v. ci-dessus).

⁸ Il s'agit de ceux dans lesquels est employé le chœur ripieno dans la version de la Messe *a novem*.

Missa concertata in C

Kyrie

Giacomo Carissimi
1605–1674

Symphonia

[illegible]

Aufführungsdauer / Duration: ca. 31 min.

© 2007 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 27.063

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 Günther Massenkeil

16

le - i - son,

le - i - son,

le - i - son,

6

23

Ky - ri - e

e - lei - son, Ky - ri - e

Ky - ri - e

6

30

le - i - son,

le - i - son,

le - i - son, Ky - ri - e

36

Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son

6

43

Symphonia

son, Ky - ri - e lei - - son.

47

* Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht / See the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report

49 Allegro

Chri-ste, Chri-ste e - lei - son, e - lei -

- son,
Chri - ste, Chri - ste e - lei -

son, Chri - ste, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste,

66

Chri - ste e - lei - - - son, Chri - ste, Chri - ste e - lei - - -

72

Chri - ste, Chri - son, e - le -

78

Chri - ste, Chri - ste e - - lei - - son, Chri - ste,
 - i - son, Chri - ste, Chri - ste e - - le - i - son, Chri - ste,
 Chri - ste, Chri - ste e - - lei - - son, Chri - ste,

104

son, Ky - ri - e e - - - - - e - - - - -

son, Ky - ri - e e - - - - - e - - - - -

son, e - - - - - le - - - - - i - - - - - son,

110

lei - son, Ky - ri - e e - le - i - son,

lei - son, Ky - ri - e e - le - i - son, e - - - - - le - - - - -

117

Ky - ri - e e - - - - - Ky - ri - e e - - - - -

Ky - ri - e e - - - - - i - - - - - son, e - - - - - le - - - - - i - - - - - son,

124

lei - - - son, Ky - ri - e e - le - i - son,
 - le - i - son, Ky - ri - e e - lei - - son,
 Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri e

131

Ky - ri e e - le - i - son, Ky - ri -
 Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri -
 - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri -

138

e e - lei - - - son, e - - - lei - - - son.
 e e - le - i - son, e - - - lei - - - son.
 e e - le - i - son, e - - - lei - - - son.

Gloria

The musical score is written for a choir and instruments. It consists of several systems of staves. The lyrics are written below the vocal staves. The score includes a large, stylized watermark that reads "Carus" diagonally across the middle of the page.

System 1:

Glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,
 Glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis, in ex -

System 2:

cel - sis, in cel - sis, glo - ri - a, glo - ri - a in ex -
 glo - ri - a, glo - ri - a in cel - sis, glo - ri - a, glo - ri - a in ex -
 cel - sis, glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis,

System 3:

cel - sis, glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis De - - - o.
 cel - sis, glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis De - - - o.
 glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - - - o.

13

p *f* *p* *f*

Et in ter-ra, in ter-ra, in ter-ra, in ter-ra pax ho-mi-ni-bus,

Et in ter-ra, in ter-ra, in ter-ra, in ter-ra pax ho-mi-ni-bus,

Et in ter-ra, in ter-ra, in ter-ra, in ter-ra pax ho-mi-ni-bus,

p *f*

16

ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis, ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis.

ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis, ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis.

ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis, ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis.

19

Lau-da-mus, lau-da-mus

23

Lau - da-mus, lau - da - - - mus
te,
Lau-da - mus te, lau-da - mus te,

27

te,
lau - - - mus, lau - da-mus, lau-da - mus
da - mus be-ne-di - ci-mus te,

31

te, lau - da - mus te, be-ne-

35

di - ci-mus te, ad - o - ra - mus, ad - o - ra - mus te, ad - o - ra - mus te, be-ne -
lau - da - mus te, be-ne-di - ci - mus

38

di - ci-mus te, be-ne-di - ci-mus ad - o - ra - mus te, te,

42

ad - o - ra - mus, ad - o - ra - mus te, glo - ri - fi - ca -
ad - o - ra - mus, ad - o - ra - mus te, glo - ri - fi - ca -
ad - o - ra - mus, ad - o -

46

ra - mus te, glo - ri - fi - ca - mus, glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus, glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus, glo - ri - fi - ca - mus te.

50

ca - mus, glo - ri - fi - ca - mus te. ca - mus, glo - ri - fi - ca - mus te. ca - mus, glo - ri - fi - ca - mus te. ca - mus, glo - ri - fi - ca - mus te.

54

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi, gra - ti - as a - gi - mus ti - bi. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi, gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro-pter Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi, gra - ti - as a - gi - mus ti - bi.

56

ma - gnam glo - ri-am, glo - ri-am, glo - ri-am tu - am.
 pro-pter ma-gnam glo - ri-am, glo - ri-am, glo - ri-am tu - am.

6 #

58

Do - mi-ne De - us, Rex cae - stis,
 Do - mi-ne De - us, Rex cae - stis,
 Do - mi-ne De - us, Rex cae - stis, De-us Pa - ter, De-us Pa - ter, Pa - ter o -

61

Do - mi-ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Do - mi-ne Fi - li u - ni -
 Do - mi-ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Do - mi-ne Fi - li u - ni -
 mni - pot - ens.

6 6 6

ge - ni-te, u-ni - ge - ni-te, Je - su, Je - - su Chri - ste.
 ge - ni-te, u-ni- ge - ni-te, Je - su Chri - - ste.
 Do - mi-ne, Do - mi-ne De - us,

5 6 7 6

De - us, A-gnus De - i, De - - us, A-gnus De - i,

De - - us, A-gnus De - i, Fi - li - us, Fi - li - us, Fi - li - us, Fi -

4

75

- li - us Pa - - - - - tris.

2

80

Qui tol - lis pec-ca - ta mun - di, mi - se - re re no - - - bis. Qui tol -
 Qui tol - lis pec-ca - ta mun - di, mi - se - re re no - - - bis. Qui tol -
 Qui tol - lis pec-ca - ta mun - di, mi - se - re re no - - - bis.

87 Tenore (C)

lis pec-ca - ta mun - di, pec-ca - ta mun - di, sus - ci-pe, sus - ci - pe, sus - ci-pe, sus - ci -

90

pe de-pre-ca - ti - o - nem, de-pre-ca - ti - o - - - - - nem, de-pre-ca - ti -

92

o - - - - - nem, de-pre-ca-ti - o - - - - - nem no - stram, sus - ci-pe, sus - ci -

94

pe, sus - ci-pe, sus - ci - pe de-pre-ca-ti - o - nem, de-pre-ca-ti - o - - - - - nem

96

Qui se - des ad dex-te-ram Pa - tris, mi - se - re - re
no - stram. Qui se - des ad dex-te-ram Pa - tris, mi - se - re - re

101

no - - - bis. Quo - ni-am tu so - lus San-ctus,
no - - - bis. Quo - ni-am tu so - lus San-ctus,
no - - - bis. Quo - ni-am tu so - lus San-ctus,

109

tu so - lus San-ctus, tu so - lus Do - mi-nus,
 tu so - lus San-ctus, tu so - lus Do - mi-nus,
 tu so - - lus Al -

6 6

116

tu so - lus San-ctus, tu so - lus Do - mi-nus,
 tu so - lus San-ctus, tu so - lus Do - mi-nus,
 tis

6 6

124

tu so - lus Al - tis - si-mus, Je - su,

6 6

131

tu so - lus San-ctus, tu so - lus Do - mi-nus,
 tu so - lus San-ctus, tu so - lus Do - mi-nus,
 tu so - lus Al -

6 6

138

Je - su Chri - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu,
 Je - su Chri - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu,
 Je - su Chri - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu,
 Je - su Chri - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu,

145

in glo - ri - a, glo - ri - a De - i Pa - tris, De - i
 in glo - ri - a, glo - ri - a De - i
 in glo - ri - a, glo - ri - a De - i

148

glo - ri - a, glo - ri - a De - i Pa - tris, De - i Pa - tris, in
 Pa - tris, in glo - ri - a, glo - ri - a De - i Pa - tris, in
 Pa - tris, De - i Pa - tris, in glo - ri - a, glo - ri - a De - i

151

glo - ri - a, glo - ri - a De - i Pa - tris, in glo - ri - a, glo - ri - a De - i Pa - tris.
 glo - ri - a, glo - ri - a De - i Pa - tris, in glo - ri - a, glo - ri - a De - i Pa - tris.
 Pa - tris, in glo - ri - a, glo - ri - a De - i Pa - tris, De - i Pa - tris, De - i

155

A - - - men, a - - - men.
 A - - - men, a - - - men.
 Pa - tris. A - men, a - - - men.

Credo

Cre - do in u-num De - um, in u-num De - um, Pa - trem, Pa-trem o-mni - pot-

5
en - tem, Pa-trem o-mni - pot - en - tem, fa-cto-rem cae - li, fa-cto-rem cae - li, cae -

7
Pa-trem o-mni - pot - en - tem, fa-cto-rem cae - li, fa-cto-rem cae - li,
- li et ter - rae, Pa-trem o-mni - pot - en - tem, fa-cto-rem cae - li, fa-cto-rem cae - li,
Pa-trem o-mni - pot - en - tem, et ter - rae, et

10

fa-cto - rem cae - li, cae - li et ter - rae, vi - si - bi - li-um

fa-cto - rem cae - li, cae - li et ter - rae, vi - si - bi - li-um

ter - rae, et ter - - - - - rae, vi - si - bi - li-um

13

o - mni-um, et, et in - vi - si - bi - li-um, et, et

o - mni-um, et, et in - vi - si - bi - li-um, et, et

o - mni-um, et, et in - vi - si - bi - li-um, et, et

Symphonia

in-vi-si-bi - li-um, in-vi-si-bi - li-um.

in-vi-si-bi - li-um, in-vi-si-bi - li-um.

in-vi-si-bi - li-um, in-vi-si-bi - li-um.

20

26

31

Et in u-num Do - mi-num Je - sum Chri - stum, Fi - li-um De - i, De - i

Et in u-num Do - mi-num Je-sum Chri - - stum, Fi - li-um De - i, De - i

38

u - ni - ge - ni - tum, Fi - li - um De - i, De - i u - ni - ge - ni - tum.

u - ni - ge - ni - tum, Fi - li - um De - i, De - i u - ni - ge - ni - tum.

44 Basso

Et ex Pa-tre na - tum, na-tum an-te o - mni-a, an-te o - mni-a cu-la,

ex Pa-tre na - tum, na-tum o - mni-a, an-te o - mni-a sae - cu - la, an-te

6

49

De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne,

De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne,

o - mni-a sae - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne,

6

53

De-um de De - o, lu-men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve -

De-um

58

ro, lu - men de lu - mi-ne,

ve de De - o, lu - men de lu - mi - ne,

61

lu-men, lu-men de lu - mi - ne, lu - - men, lu - men de lu - mi - ne,

lu-men de lu - mi -

65

ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro, lu - men de lu - mi -

68

de De-o ve - ro, de De-o ve -

De - um De - o, De - um ve - rum de De - o,

ne.

72

ro, De-um ve-rum de De-o, de De-o ve - ro.

De-um ve-rum de De-o, de De-o ve - ro.

77

Ge - ni - tum, non fa - ctum, con-sub-stan-ti - a - lem Pa - tri, con-sub-stan-ti - a - lem

Ge - ni - tum, non fa - ctum, con-sub-stan-ti - a - lem Pa - tri, con-sub-stan-ti - a - lem

Ge - ni - tum, non fa - ctum, con-sub-stan-ti - a - lem Pa - tri, con-sub-stan-ti - a - lem

81

Pa-tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt, fa - cta sunt.

Pa-tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt, fa - cta sunt.

Pa-tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt, fa - cta sunt.

83

Qui

90

pro-pter, pro-pter nos ho - mi - nes, pro-pter nos ho - - - -

98

pro-pter, pro-pter nos, pro-pter

106

nos, pro - pter nos ho - - - - mi - nes,

112

pro - pter nos, et pro - pter no-stram sa - lu - tem de -

pro - pter nos, - mi-nes,

118

scen-dit,

et no - stram sa - lu - tem de - scen-dit, de - scen - - -

et pro - pte no - stram sa - lu - tem de - scen-dit, de -

122

de - scen - - - dit, de - scen - - -

- dit, de - scen - - -

scen - dit, de-scen - dit, de - scen - dit,

* Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht / See the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report

130

de - scen - dit, de - scen - dit, de - scen - dit, de - scen - - -

136

scen - dit, de de - scen - - -

141

de - scen - - - dit, de - de - de -

* Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht / See the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report

147

scen - - - dit de cae - - - lis.

scen - - - dit de cae - - - lis.

de - scen - - - dit de cae - - - lis.

7

152

Et in - car - na - tus de spi - ri - tu cto ex Ma - ri - a

Et in - car de Spi San - cto ex MA - RI - A

Et in - car - na - tus de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a

6 6

157

Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus est. Cru - ci - fi - xus et - i - am pro

Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus est. Cru - ci - fi - xus et - i - am pro

Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus est. Cru - ci - fi - xus et - i - am pro

6 5 6 # 6

163

The musical score consists of four staves. The Soprano staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Alto staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F#, C#). The Tenor staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The Bass staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The lyrics are written below each staff.

no - bis: sub Pon-ti-o Pi-la - to, sub Pon-ti-o Pi-la - to pas - sus,

no - bis: sub Pon-ti-o Pi-la - to, sub Pon-ti-o Pi-la - to pas -

no - bis: sub Pon-ti-o Pi-la - to, sub Pon-ti-o Pi-la - to pas -

6 # 5 6 5

166

pas - sus, pas - sus et se - pul - tus est, sub Pon-ti-o Pi-la

- sus, pas - sus et se - pul - tus est, sub Pon-ti-o Pi-la to,

- sus, pas - sus et se - pul - tus est, sub Pon-ti-o Pi-la -

6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6

169

to, Pon-ti-o - to pas - sus, pas - sus et se - pul - tus

Pon-ti-o pas - sus, pas - sus, pas - sus et se - pul - tus

Pon-ti-o Pi-la - to pas - sus, pas - sus et se - pul - tus

6 5 6 5 6 5 6 5 6

172

est, pas - sus, pas - sus, pas-sus et se - pul - tus est, pas-sus et se-pul-tus est.

est, pas - sus, pas - sus, pas-sus et se-pul-tus est, pas-sus et se - pul - tus est.

est, pas - sus, pas - sus, pas-sus et se - pul-tus est, pas-sus et se - pul - tus est.

est, pas - sus, pas - sus, pas-sus et se - pul-tus est, pas-sus et se - pul - tus est.

176 Symphonia

183

189

Et, et re-sur-re-xit, re-sur-re - xit,
Et, et re-sur-re-xit, re-sur-re - xit ter - ti - a di - e, re-sur-re -
t, et re-sur-re-xit, re-sur-re - xit,

195

re - sur-re - xit, re - sur-re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri-ptu -
xit, re - sur-re - xit, re - sur-re - xit, se -
re - sur-re - xit, re - sur-re - xit, se -

200

ras, Scri-pta - ras.
 cun - dum Scri-pta - ras. Et a - scen -
 cun-dum Scri-pta - ras.

204

Et a - scen - dit, a-scen-dit in cae - lum,
 - dit, a-scen-dit in cae - lum,
 Et a - scen -

208

a - scen - dit, a - scen - dit:
 a - scen - dit, a - scen - dit:
 - dit in cae - lum: se - det ad dex - te - ram Pa - tris,

212

se - det ad dex - te-ram, ad dex - te-ram Pa - - - - tris.

se - det ad dex - te-ram, ad dex - te-ram, dex - te-ram Pa - - - - tris.

se - det ad dex - te-ram, ad dex - te-ram Pa - - - - tris.

217

Basso

Et i - te-rum, et i - te-rum ven - tu - s est in glo - ri - a, ven - tu - rus

222

cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos, vi - vos et

226

mor - tu - os, ju - di - ca - re vi - vos, vi - vos et mor - - - - tu -

247

non e - rit, non e - rit fi - - nis. Et in Spi - ri - tum San - ctum,
 rit, non e - rit fi - - - nis. Et in Spi - ri - tum San - ctum,
 e - rit, non e - rit fi - - - nis. Et in Spi - ri - tum San - ctum,

252

Do - mi - num, et vi - vi fi - - tem: qui ex Pa - tre
 Do - mi - num, vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre
 Do - mi - num, et vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o -

255

Fi - li - o - que pro - ce - dit.
 Fi - li - o - - que pro - ce - dit. Qui - cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul ad - o -
 que, Fi - li - o - que pro - ce - dit.

258

qui lo -
ra - - - - - tur, et con-glo-ri-fi-ca - tur: qui lo -
qui lo -

260

cu - tus est, lo-cu-tus per Pro - phe - tas, lo-cu-tus est per Pro -
cu - tus per Pro - phe - tas, lo-cu-tus est per Pro -
cu - tus est.

phe - tas. Et u - nam san-ctam ca - tho - li-cam et a - po -
phe - tas. Et u - nam san-ctam ca - tho - li-cam et a - po -
Et u - nam san-ctam ca - tho - li-cam et a - po -

268

sto - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or, con - fi - te - or,
 sto - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or, con - fi - te - or, con -
 sto - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or, con - fi - te - or,

6 6

274

con - fi - te - or u - ni - ta - tis - ma
 fi - te - or - ptis - ma re - mis - si - o - nem pec - ca -
 con - fi - te - or u - ni - ta - tis - ma in re - mis - si - o - nem pec -

6 #

280

pec - ca - to - rum. Et ex - spe - c - to re - sur - re - cti -
 to - rum. Et ex - spe - c - to re - sur - re - cti - o - nem,
 ca - to - rum. Et ex - spe - c - to re - sur - re - cti - o - nem,

4 3

286

o - nem, re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - - - -

re - sur - re - cti - o - nem, re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - -

re - sur - re - cti - o - nem, re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - -

291

rum. Et vi - tam - - - tu - - -

rum. Et vi - tam - - - tu - - -

rum. Et vi - tam ven - - - tu - - - ri sae - cu - li, vi - tam ven - tu - ri

297

ri sae - - - cu - - - li, vi - tam ven - tu - ri

sae - cu - li, vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, ven - - - tu - - -

cu - - - li,

302

sae - cu - li, vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li,

ri sae - - - cu - - - li, vi - tam ven - tu - ri

vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, ven - - - tu - - -

307

vi - tam ven - tu - ri sae cu - li, vi - tam ven - tu - ri sae cu - li,

sae - cu - li ven - - - tu - - - ri

ri sae - - - cu - - - li, vi - tam ven - tu - ri

312

vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, ven - - - tu - - - ri

sae - - - cu - - - li,

sae - cu - li, vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li,

317

sae - - - cu - - - li, vi-tam ven-tu - ri sae - cu - li,
 vi-tam ven-tu - ri sae - cu - li, vi-tam ven-tu - ri
 ven - - - tu - - - ri

322

vi-tam ven-tu - ri sae - li, vi-tam ven-tu - ri sae - cu - li. A - - -
 sae - cu - li, vi-tam ven-tu - ri sae - cu - li. A - - -
 sae - cu - li. A - - -

327

men.
 men.
 men.

Sanctus - Benedictus

San - ctus, *San - ctus* Do - mi - nus De - us, San - ctus, *San - ctus* Do - mi - nus De - us,

Do De - us Sa - ba - oth, Do - mi - nus De -

San - ctus, *San - ctus* Do - mi - nus De - us, San - ctus, *San - ctus*

San - ctus, *San - ctus* Do - mi - nus De - us, *San - ctus*, *San - ctus*

us Sa - ba - oth, San - ctus, *San - ctus* Do - mi - nus De - us, San - ctus, *San - ctus*

22

Do - mi - nus De - us, Do - mi - nus De - us Sa - - ba - oth.

Do - mi - nus De - us, Do - mi - nus De - us Sa - - ba - oth.

Do - mi - nus De - us, Do - mi - nus De - us Sa - - ba - oth.

26

Ple - ni sunt cae - li cae - li et ter - - glo - - - ri - a,

Ple - ni sunt, cae - li et - - ra

32

glo - - - ri - a, glo - - - ri - a tu - - - a,

glo - - - ri - a,

36

glo - ri - a, glo - ri - a tu - a, glo - ri -

40

glo - ri - a, glo - ri - a glo - ri - a tu - a.
a, glo - ri - a tu - a.

45

O - san - na, o - san - na, o -
O - san - na, o - san - na, o -
san - na, o - san - na, o - san - na in ex - cel - sis, o - san - na, o - san - na, o -

52

san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

7 6

57

6

63

6 #

68

Be-ne-di-ctus, be-ne-di-ctus,

72

Be-ne-di-ctus, be-ne-di-ctus, be-ne-ctus, be-ne-di-ctus

Be-ne-

74

qui ve-nit in no-mi-ne

qui ve-nit in no-mi-ne

di-ctus, be-ne-di-ctus.

76

Do - mi - ni, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, be - ne - di - ctus, be - ne -

Do - mi - ni, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, be - ne - di - ctus, be - ne -

6

78

di - ctus, be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus. O - san - na, o - san - na, o - san - na in

di - ctus, be - ne - di - ctus. O - san - na, o - san - na, o - san - na in

O - san - na, o - san - na, o - san - na in

6

83

ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

Agnus Dei

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta — mun - di: mi - se -

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta — mun - di: mi - se -

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta — mun - di: mi - se - re - re,

re - re, mi - se re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se -

re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se -

se - re - re, mi - se - re - re — no - bis,

re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - - - bis.

re - re, mi - se - re - re no - bis, no - bis.

mi - se - re - re — no - bis, mi - se - re - re no - - - bis.

Anhang: Agnus Dei mit Ergänzung des Bitttrufes „dona nobis pacem“

1.-3. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di: 1.2. mi - se - 3. do - na

1.-3. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di: 1.2. mi - se - 3. do - na

1.-3. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di: 1.2. mi - se - re - re, 3. do - na no - bis,

re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se -
no - bis, do - na no - bis, do - na no - bis pa - cem, do - na

re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se -
no - bis, do - na no - bis, do - na no - bis pa - cem, do - na

re - re, mi - se - re - re no - bis,
no - bis, do - na no - bis pa - cem,

17

re - re, mi - se - re - re no - bis. cem, do - na no - bis pa - - cem.

no - bis, do - na no - bis pa - bis. cem, pa - cem.

mi - se - re - re no - bis. cem, do - na no - bis pa - - cem.

do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - - cem.

Kritischer Bericht

I. Die Quelle

Aus den im Vorwort genannten Gründen liegt der Ausgabe die einzige gedruckte Quelle zugrunde. Sie ist das erste Werk in dem Individualdruck *Missa a quinque et a novem cum selectis quibusdam cantionibus Authore Jacobo Carissimi. Coloniae. Apud Fridericum Friessem Bibliopolam. Anno MDCLXVI*. Es folgen die Motetten *Militia est vita hominis, Suscitavit Dominus, Surgamus, Turbabuntur Impii* [= Oratorium *Damnatorum Lamentatio*] und *In te Domine speravi*.*

Benutzt wurde das Exemplar des Département de la musique der Bibliothèque nationale de France Paris, Signatur Vm¹. 181 (= RISM C 1220). Es stammt aus der berühmten Musikaliensammlung des Sébastien de Brossard.

Für die hier veröffentlichte Fassung *a quinque* kommen die folgenden Stimmhefte in Betracht (im Falle einer anderen Schlüsselung in der Neuauflage wird der originale Schlüssel angegeben). Sie umfassen jeweils 6 bis 8 Seiten mit 10 Systemen.

„Violino I“

„Violino II“

„Tenor primus vel Cantus“ (c4-Schlüssel), so auf dem Titelblatt, als Kopfzeile im Notentext „Tenore ô canto primo“

„Tenor secundus vel Cantus“ (c4-Schlüssel) bzw. „Tenore ô canto secundo“

„Bassus“

„Organum“, als Kopfzeile „Bassus continuus“

Die Stimmen sind sorgfältig gedruckt und weisen nur wenige Gebrauchsspuren auf. Einige Fehler sind handschriftlich angekreuzt.

II. Zur Edition

Die Übertragung der zeitüblichen weißen Mensuralnotation erfolgt notengetreu, d. h. die Brevis wird als Doppelganze, die Semibrevis als Ganze, die Minima als Halbe, die Semiminima als Viertel, die Fusa als Achtel und die Semifusa als Sechzehntel übertragen. Die Quelle hat in den einzelnen Stimmen uneinheitliche und unregelmäßige Taktstriche. Die Mensur des Tempus imperfectum diminutum (♢) wird im Sinne eines regulären 4/2-Taktes wiedergegeben. Wo es wegen kleinerer Notenwerte einer besseren Lesbarkeit dient, sind sogenannte Mensurstriche in der Takthälfte eingefügt. Die Mensur 3/2 wird als regulärer 3/2-Takt wiedergegeben. In ihr sind in der Quelle in der Orgelstimme im Sinne der „Perfectio“ der älteren Mensuralnotation aufeinanderfolgende dreizeitige Semibreves ohne Punkte notiert, im *Kyrie* auch im Vokalbass. Das gilt nicht für entsprechende Passagen in den anderen Stimmen (z. B. *Credo* T. 293ff., T I). Schwärzungen (fast konsequent bei Hemiolen und Synkopen) werden durch eckige Klammern über den Noten gekennzeichnet.

Die in der Quelle auf den Schlussakkorden der einzelnen Abschnitte uneinheitlich gesetzten Coronae (⤿) werden,

sobald sie in einer oder mehreren Stimmen erscheinen, auch in den anderen Stimmen gesetzt. Zu beachten ist, dass es sich hier nicht um Fermaten im heutigen Sinne, sondern um optische Signale handelt.

Die Akzidentien erscheinen im modernen Sinne, wobei solche, die nach der heute gültigen Notationskonvention erforderlich sind, aber nach der damaligen Praxis nicht gesetzt werden mussten oder vergessen worden sind, durch Kleinstich in der Ausgabe kenntlich gemacht werden. Ohne Nachweis wurden hingegen nicht notwendige Akzidentien weggelassen oder Warnungsakzidentien eingefügt. Eine eigene Bewandnis hat es damit, dass in der Quelle an mehreren Stellen ein im heutigen Sinne überflüssiges Kreuz als Auflösungszeichen steht, und zwar in VI I jeweils vor dem Ton *h*² im *Kyrie*, T. 40.1, 137.1, *Gloria*, T. 80.2, 97.2, 105.2, *Credo*, T. 283.1 sowie in T II vor dem Ton *h* im *Credo*, T. 246.3. Hier handelt es sich um sogenannte Solmisationszeichen, eine im 17. Jahrhundert verwendete eigene Art von Warnungsakzidentien.

Im *Gloria* gibt es an drei Stellen Hinweise zur Dynamik: T. 13ff. den Wechsel von Piano zu Forte, T. 80ff. und T. 97ff. den Wechsel von Forte zu Piano. Allerdings findet sich von den entsprechenden Angaben (jeweils ausgeschrieben) lediglich „Piano“ in allen Stimmen. „Forte“ steht in T. 15 nur in der Organostimme, in den Takten 80 und 97, wo es sich von selbst versteht, in keiner Stimme. Die jeweils fehlenden Angaben sind in der Ausgabe in kleinerer Type ergänzt.

In der Organostimme erscheinen zahlreiche Hinweise auf die Besetzung, z. B. „Tutti“, „VV.“ (Violinen), „a 2“, oder auf den Einsatz einzelner Vokalstimmen. Auch in diesen wird durch die Angabe „Solo“, „a 2“ oder „Tutti“ manchmal darauf verwiesen, ob die betreffende Stimme allein oder im Ensemble singt. Alle diese Hinweise werden als in einer Partitur überflüssig weggelassen.

Die Orthographie des lateinischen Textes folgt dem *Missa-le Romanum*. Abweichend vom *Missale Romanum* werden im *Gloria* T. 20–53 entsprechend der hier gegebenen musikalischen Diktion die einzelnen Lobpreisungen („Laudamus te“ usw.) nicht durch Punkte, sondern durch Kommata getrennt. Klassische alte Schreibweisen wie „Iesus“, „iudicare“, „cuius“ sind nicht übernommen. Textwiederholungen, die in der Quelle durch das Zeichen „ij“ gefordert sind, werden kursiv gedruckt.

* Vgl. Andrew V. Jones, *The Motets of Carissimi*, Ann Arbor; Mich. 1980, Bd. 2, S. 138.

III. Einzelanmerkungen

Verwendete Abkürzungen: B = Bassus, Bc = Basso continuo (= Organo der Quelle), VI (I/II) = Violino, T (I/II) = Tenor.

Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt, Stimme, Zeichen im Takt (Noten oder Pausen), Befund der Quelle.

Kyrie

8/9	T I	Text T. 8.2–9.1 „Ky-rie e-“ statt „Ky-ri-e“; Angleichung an T II
31	T I 1–2	punktierte Ganze
32	VI I 1	Note mit Augmentationspunkt
32/33	B	Text T. 32.2–33.1 „Ky-rie e-“ (s. Anmerkung zu T. 8/9)
44	VI II 1–2	fehlerhaft zwei Viertel, Korrektur möglich auch durch die Folge Halbe e^2 –Viertel a^2
46–48	alle Stimmen	nicht notiert; Vermerk „Symphonia ut supra“
49		„Allegro“ nur in Org
64–68	VI II	T. 64.2–68.3 im c1-Schlüssel
70	B	Text „Christe“ nicht notiert; Wiederholungszeichen nach „Christe“ in T. 69 fehlt
72	VII 1–2	punktierte Ganze; an VI I angeglichen
79	T II 2	Text „-i“ bereits als „-lei“ in T. 74.4; vom Hrsg. korrigiert wegen Tonwiederholung am Ende des Melismas in T. 79
89	T II	c^1 , korrigiert wegen Oktavparallele zu B (siehe die folgende Anmerkung) und Bc
	B	fehlerhaft e (vgl. aber Bc)
98	B 1	cis , steht gegen c^1 in T I. Das cis^1 kann aber aus Stimmführungsgründen nicht sein; zudem wäre die Terz zum Bc in der Basslage schlecht.
112	T II 2	Text: Es fehlt die erste Silbe von „eleison“
113	T I 1, 2	fehlerhaft zweimal c^1
128/129	B	Text wie oben T. 32/33.

Gloria

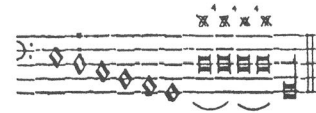
11	Bc	Corona erst über der Pause in T. 12
14–16	VI II	T. 14.1–16.7 im c1-Schlüssel
29	VI II 4	wohl fehlerhaft g^1
38	VI II 4–5	handschr. Kreuz unter den beiden Noten, wohl um auf die Dissonanzen zu T I hinzuweisen
46	T II 10	fehlerhaft a
84	T I 1	fehlerhaft h ; darüber handschr. Kreuz, wohl als Hinweis auf diesen Druckfehler
148	T II 2	fehlerhaft Viertelnote.

Credo

6	Bc 6–7	als Viertelnoten notiert, von denen die zweite (A) mit der Singstimme eine fehlerhafte Dissonanz ergäbe; vom Hrsg. analog zu T. 10 korrigiert
41	T I 2	c^1 ; vom Hrsg. an T. 37 angeglichen
81/82	T I	Text T. 81.3–82.1 „facta sunt ij“ vom Hrsg. an T II angeglichen, weil diese Textwiederholung nicht zu den Notenwerten passt
115	VI II 3	h^1 , wegen Unisono mit VI I (singulär) korrigiert
143–150	Bc	Noten fehlen; Ergänzung als Wiederholung des in T. 135–142 zur Oktave ergänzten Ostinatomotivs eindeutig möglich
159	VI II 3	fehlerhaft c^2
236	T II 1	e^1
254	VI II 2	zwei Achtel c^2 mit Haltebogen, an VI I angeglichen
255–259	Bc	T. 255.6–259.4 im c4-Schlüssel
288	T I 1–2	fehlerhaft zweimal g^1
301–304,		
315–318	Bc	im c4-Schlüssel

325–331 Bc

Notierung:



Das Notenbeispiel zeigt die T. 319–331 als Faksimile der originalen Notation mit der vermutlich fehlerhaften Notierung von vier Breven in den T. 325–330 vor der Schlusslonga: Es fehlen zwei dreizeitige Breven, und die bezifferten Quartvorhalte bei den drei ersten Breven ergeben keinen Sinn. Die Bc-Stimme der Neuausgabe folgte der vokalen Bassstimme.

Sanctus – Benedictus

55	Bc	wohl irrtümlicherweise mit Bezifferung 6 bei 1 und 6 7 6 bei 3
75	Bc 4	fehlerhaft e
86	T II 6	Note fehlt.

Agnus Dei

1	T I 2	fehlerhaft e^1
14	VI II 3	fehlerhaft c^2
20–22	T II	T. 20–22.1 fehlt in der Quelle ein Takt, da bei der Silbe „-bis“ nur eine punktierte Brevis steht.