

Claudio
MONTEVERDI

Missa in illo tempore

per Coro (SSATTB)
and Basso continuo ad libitum

herausgegeben von/edited by
Jeffrey Kurtzman

Partitur/Full score



Carus 40.670

Inhaltsübersicht

Vorwort	III
Faksimiles	XI
Kyrie	
Kyrie I	1
Christe	3
Kyrie II	5
Gloria	
Et in terra pax	7
Qui tollis	11
Credo	
Patrem omnipotentem	16
Et incarnatus est	22
Crucifixus	23
Et in Spiritum Sanctum	29
Sanctus – Benedictus	
Sanctus	36
Benedictus	40
Agnus Dei	
Agnus Dei I	42
Agnus Dei II	46
Kritischer Bericht	51

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 40.670), Chorpartitur (Carus 40.670/05).

The following performance material is available:
full score (Carus 40.670), choral score (Carus 40.670/05).

Vorwort

Monteverdis *Missa in illo tempore* wurde zusammen mit seiner *Vespro della Beata Vergine* zum ersten Mal im Jahre 1610 von dem venezianischen Drucker Ricciardo Amadino veröffentlicht¹. Bei dieser ersten großen Sammlung geistlicher Musik von Monteverdi, die Papst Paul V. gewidmet ist, handelt es sich um ein Kompendium musicalischer Stilformen. In ihr stellt der Komponist der sechsstimmigen polyphonen Messe im *stile antico* mit dem Vesperresponsorium, den Psalmen und Hymnen für Marienfeste, den zwei Magnificat und fünf *Sacri Concerti* Werke im sogenannten *stile moderno* gegenüber. Er vereinigt damit in einer Ausgabe Ausdruckscharaktere, die vom modernen *concertato* mit nur wenigen Stimmen bis zur vielstimmigen Polyphonie, von antiphonalen Chören zum *falsobordone* reichen². Dieser Gegensatz zwischen der konservativen Messe und den modernen, abwechslungsreichen Vespern lässt vermuten, daß Monteverdi sich mit dieser einen Ausgabe und ihrer wohlkalkulierten Widmung als hervorragender Komponist geistlicher Musik aller Art empfehlen wollte, wahrscheinlich in der Hoffnung, seine unbefriedigende Stelle als *Maestro di cappella* beim Herzog von Mantua aufzugeben und eine neue Anstellung finden zu können.

Monteverdi reiste 1610 selbst nach Rom, um einen seiner Söhne im römischen Seminar unterzubringen und offensichtlich auch, um die genannten Kompositionen dem Papst zu präsentieren³. Der erste Hinweis auf Monteverdis Absichten findet sich in einem Brief des Sängers Bassano Casola aus Mantua nach Rom an Kardinal Fernando Gonzaga, den Bruder des Herzogs, datiert am 16. Juli (möglicherweise auch am 26. Juli) 1610:

Monteverdi lässt eine A-cappella-Messe für sechs Stimmen drucken, die ihn viel Mühe und Arbeit gekostet hat, da unter fortwährender Verarbeitung der acht Themen aus Gomberts Motette *In illo tempore* der Satz in allen Stimmen mit jeder Note komplizierter wurde. Dazu lässt er auch noch Vespersalmen für die Heilige Jungfrau drucken, die verschiedene und vielfältige Arten der Erfindung und Harmonie, alles über einem *cantus firmus*, enthalten – und dieses in der Absicht, im Herbst nach Rom zu kommen und es Seiner Heiligkeit zu widmen⁴.

Monteverdis Pläne wurden in einem Brief vom 14. September von Francesco, dem Fürst von Gonzaga, an seinen Bruder den Kardinal, bestätigt. Francesco bemerkt, daß Monteverdi nach Rom komme, um einige seiner geistlichen Kompositio-

¹ Der vollständige Titel von Amadinos Druck aus dem Jahre 1610 ist als Faksimile (S. XI) sowie im Kritischen Bericht, auf S. 51 dieser Ausgabe, angegeben. In der Generalbaßstimme steht die Vesper innerhalb der Sammlung unter der Überschrift *Vespro della B. Vergine da concerto, composto sopra canti fermi*.

² Eine gründliche Untersuchung der Messe und Vesper von 1610 befindet sich bei Jeffrey Kurtzman, *Essays on the Monteverdi Mass and Vespers of 1610*, Houston 1978, Rice University Studies.

³ Siehe Monteverdis Brief vom 28. Dezember 1610, der vermutlich an Kardinal Ferdinando Gonzaga in Rom gerichtet war und in dem der Komponist eben diese Hoffnung auf Aufnahme seines neunjährigen Sohnes Francesco in das römische Seminar sowie auf Erhalt einer Pfründe für diesen schildert. Der Brief ist veröffentlicht in: Domenico de'Paoli, *Claudio Monteverdi: Lettere dediche e prefazioni*, Rom 1973, Edizioni de Santis, S. 50-53. Englische Übersetzung des Briefes bei: Denis Stevens, *The letters of Claudio Monteverdi*, Cambridge 1980, Cambridge University Press, S. 76-78.

⁴ Der Originaltext lautet: „Il Monteverdi fa stampare una Messa da Cappella a sei voci di studio et fatica grande, essendosi obligato maneggiar sempre in ogni nota per tutte le vie, sempre più rinforzando le otto fughe che sono nel motetto, *in illo tempore el Gomberti* e fa stampare unitamente ancora di Salmi del Vespero della Madonna, con varie et diverse maniere d'inventioni et armonia, et tutte sopra il canto fermo, con pensiero di venisene a Roma questo Autumno, per dedicarli a Sua Santità.“ Der Brief wurde zuerst bei Emil Vogel, „Claudio Monteverdi“, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* III (1887), S. 430, veröffentlicht.

nen zu veröffentlichen und sie dem Papst zu präsentieren⁵. In Wirklichkeit waren die Messe und die Vespers bereits gerade eben mit dem Datum 1. September (*Venetijs Calendis Septemb. 1610*) in Venedig veröffentlicht worden. Daß Francesco sich in seinem Brief bezüglich der Veröffentlichungsabsicht irrt, erklärt sich vielleicht damit, daß er damals außerhalb Mantuas Ferien in Casale Monferrato machte⁶.

Wann Monteverdi tatsächlich nach Rom abreiste, ist nicht bekannt, aber es war wahrscheinlich um den 14. September, da Francesco in seinem Brief den Kardinal um Hilfe bittet, eine päpstliche Audienz zu erlangen. Es gibt keinen Hinweis darauf, daß Papst Paul V. Monteverdi wirklich empfangen hat, aber der Komponist hinterließ bei den Kardinälen Montalto und Borghese (letzterer ein Neffe des Papstes) einen günstigen Eindruck, denn in ihren Briefen an den Herzog Vincenzo von Mantua vom 23. November bzw. vom 4. Dezember erwähnten sie Monteverdi sehr lobend⁷. Falls Monteverdi zu der Zeit, als die Briefe geschrieben wurden, noch in Rom war, muß er kurz danach nach Mantua zurückgekehrt sein. Sein nächster, noch vorhandener Brief, in dem er sich zu seiner Reise äußert, ist Mantua, den 28. Dezember 1610, datiert⁸. Trotz seiner Anstrengungen ist es Monteverdi nicht gelungen, für seinen Sohn eine Pfründe und die Aufnahme in das Seminar zu erreichen, und die Reise scheint nur wenig konkrete Wirkung gezeigt zu haben, abgesehen von der Tatsache, daß ein Manuskript der *Missa in illo tempore* sowie eine Altus-Einzelstimme im Vatikan zurückblieben; letztere war Teil von Amadinos Druck, der dem Papst geschenkt worden war und sich heute noch in der Biblioteca Doria Pamphilj befindet⁹. Das Manuskript der Messe wurde in der Zwischenzeit zweimal restauriert und konnte als eine der Quellen (s. den Kritischen Bericht) für die vorliegende Ausgabe herangezogen werden. Es enthält mit geringen orthographischen Abweichungen dieselbe Widmung an Papst Paul V. wie der Amadino-Druck. Da in der Sixtinischen Kapelle keinerlei Begleitinstrumente benutzt wurden, enthält das römische Manuskript im Unterschied zum Amadino-Druck keine Generalbaßstimme. Weitere Unterschiede zwischen den beiden werden in den Aufführungshinweisen und den Einzelanmerkungen ausführlich behandelt.

Die Messe wurde im Jahre 1612 von dem Antwerpener Musikverleger Pierre Phalèse innerhalb einer Sammlung von sechs- bis achtstimmigen Messen, die überwiegend von Orazio Vecchi stammen, zum zweiten Mal gedruckt. Die Quelle für Phalèses Ausgabe bildete Amadinos Druck aus dem Jahre 1610. Da aber in den Niederlanden Aufführungen mit Bass

⁵ Siehe de'Paoli, *Claudio Monteverdi: Lettere, dediche e prefazioni*, a.a.O., S. 50. De'Paoli gibt in seiner Biographie, *Monteverdi*, Milano 1979, Rusconi, S. 253, als Datum den 4. September an.

⁶ Casola unterscheidet in seinem Brief deutlich zwischen Monteverdis Absicht, die Messe und Vespers drucken zu lassen und dem Plan des Komponisten, nach Rom zu reisen, um sie dem Papst zu übereignen. Nur Francesco verbindet die Veröffentlichung der Sammlung mit der Reise nach Rom.

⁷ Siehe Vogel, a.a.O., S. 356.

⁸ Vergleiche Fußnote 3 oben.

⁹ Das Exemplar der Altstimme in der Biblioteca Doria Pamphilj (I-Rdp) stammte aus der persönlichen Bibliothek Papst Paul V., erkennbar an seinem Wappen. Siehe Claudio Annibaldi, „L'archivio musicale Doria Pamphilj: saggio sulla cultura aristocratica a Roma fra 160 e 190 secolo (II)\", in: *Studi musicali* XI, Nr. 2 (1982), S. 287, 291. In diesem Stimmbuch befinden sich handschriftliche Verbesserungen dort, wo in anderen Ausgaben des Altus-Stimmbuchs gedruckte Korrekturen eingeklebt sind, was darauf deutet, daß es sich bei dem Stimmbuch im Besitz des Papstes um eine frühe Ausgabe des Druckes handelt.

continuo noch nicht üblich waren, ließ auch er die Basso-continuo-Stimme weg. Die Messe ist weiterhin noch als handschriftliche Partitur überliefert, die von einem gewissen Lorenzo Tonelli geschrieben wurde¹⁰. Sie wird in Brescia aufbewahrt, wo sie einer Amadino-Ausgabe ohne Generalbaßstimme beigelegt ist. Tonellis Partitur enthält alle Stimmen, einschließlich des Generalbasses, was darauf hindeutet, daß auch diese Stimme ihm einmal zur Verfügung gestanden hatte. Da es sich bei der Partitur offensichtlich um die Abschrift eines Druckes handelt, stellt dieses Manuskript keine Primärquelle für das Werk dar, aber es ist sehr aufschlußreich in Bezug auf die Aufführungspraxis, was weiter unten noch erläutert wird.

Monteverdis *Missa in illo tempore* und *Vespro della Beata Vergine* scheinen nicht auf Bestellung und auch nicht für eine besondere Gelegenheit geschrieben worden zu sein; ebenfalls ist kein Bericht über eine Aufführung auch nur von Teilen dieser Musik in Mantua überliefert, wenn auch eine solche anzunehmen ist. Das Verlangen, dem Hof der Gonzagas zu entkommen, das Monteverdi in einem langen Brief, in dem er um Entlassung aus herzoglichen Diensten bat, zum Ausdruck brachte – dieser Wunsch ist auch Briefen seines Vaters an den Herzog und die Herzogin zu entnehmen –, mögen ihn veranlaßt haben, eine Sammlung von Kompositionen zusammenzustellen, mit der er sich für eine Kirchenstelle empfehlen konnte, wo ihm die Anforderungen und Intrigen des Gonzagaushaltes und auch die Armut, in der er als Komponist lebte, erspart blieben¹¹. 1612 endlich wurde Monteverdi tatsächlich von Herzog Francesco, der seinem Vater Herzog Vincenzo im Amte nachgefolgt war, aus den Diensten entlassen und fand 1613 eine neue Anstellung als *Maestro di cappella* an San Marco in Venedig¹².

Bassano Casolas Beschreibung der Messe, wie der oben wiedergegebene Briefausschnitt belegt, ist nicht ganz zutreffend. Casola erwähnt *otto fughe* aus der Gombert-Motette, in Wirklichkeit sind es aber zehn derartige Themen. Monteverdi gab sich besondere Mühe, die Aufmerksamkeit auf diese Themen und ihre Herkunft aus der Gombert-Motette zu lenken, denn sie sind sowohl im Manuskript des Vatikans als auch im Amadino-Druck den Noten vorangestellt. Es ist ziemlich wahrscheinlich, daß Monteverdi mit dieser Messe seine Fertigkeit im Kontrapunkt der *prima pratica* herausstellen wollte, um der Kritik des konservativen Theoretikers Giovanni Maria Artusi, mit dem er zwischen 1600 und 1608 in Fehde

lag, entgegenzutreten¹³. Die zehn Themen sind in den beiden Hauptquellen nicht identisch: Die Anordnung ist unterschiedlich, und es bestehen einige Unterschiede in der Notierung einiger Themen (s. folgendes Beispiel). In beiden Quellen treten im Vorspann lediglich die beiden ersten Themen in der Reihenfolge auf, die durch die Gombert-Motette vorgegeben wird; die weiteren Themen erscheinen in jeweils unterschiedlicher und zufälliger Reihenfolge.

Vatikan-Ms.:



Amadino-Druck:



Die *Missa in illo tempore* ist in einer Kombination hoher Schlüssel notiert, die man gewöhnlich *chiavette* nennt. Sie bestehen aus dem G_2 -Schlüssel für Soprinstimmen, dem C_2 -Schlüssel für den Alt, dem C_3 -Schlüssel für den Tenor und den C_4 - oder F_3 -Schlüssel für den Baß. Zahlreiche Untersuchungen haben ergeben, daß in vielen Fällen hohe Schlüssel dafür sprechen, daß bei Aufführungen um eine Quart oder ein anderes Intervall nach unten transponiert wurde, je nach der Stimmung der begleitenden Instrumente und der am besten geeigneten Stimmlage für die vorhandenen Sänger¹⁴. Da die Tonhöhe nicht im modernen Sinne absolut fixiert war, sondern von der Stimmung der zur Verfügung stehenden Instrumente abhing, mußte der Continuospiele oft transponieren, um sich den Gesangsstimmen anzupassen. Wenn die normale Anordnung der Schlüssel für die Singstimmen mehr als eine Hilfslinie erforderlich machte, benutzte man, um Notation und Lesen zu erleichtern, stattdessen gewöhnlich *chiavette*. *Chiavette* erzeugt daher den Eindruck einer höheren Lage, als sie in der Realität beabsichtigt war. Durch Heruntertransponieren setzte der Organist eine tiefere Tonlage für die Singstimmen fest. Obwohl die hohen Schlüssel oft ein Transponieren um eine Quart oder Quint nahezulegen scheinen, sollte man sich bei Aufführungen doch klar darüber sein, daß Monteverdis Stimmung wahrscheinlich ungefähr einen Halb-

¹⁰ Mir ist kein Dokument bekannt, das nähere Hinweise über Lorenzo Tonelli geben würde. Prof. Giovanni Bignami, der 1978 die Archive und Dokumente in Brescia nach Hinweisen duchforschte, bin ich zu großem Dank verpflichtet. Der Schriftart zufolge stammt Tonellis Partitur aus dem späten siebzehnten oder frühen achtzehnten Jahrhundert. Hier möchte ich Anne Schnoebelen für ihre Hilfe bei der Datierung und der Auswertung von Mikrofilmen der Partitur danken.

¹¹ Monteverdis Brief ist Cremona, den 2. Dezember 1608 datiert. Siehe de'Paoli, *Claudio Monteverdi: Lettere, dediche e prefazioni*, aa.O., S. 33–39 und Stevens, aa.O., S. 55–61. Die Briefe seines Vaters sind Ende November geschrieben. Siehe de'Paoli, S. 30, 33 und Stevens, S. 54–56.

¹² Einzelheiten über die Entlassung Monteverdis aus den Diensten des Herzogs von Mantua befinden sich bei Susan Parisi, „Licenza alla Mantovana: Frescobaldi and the Recruitment of Musicians for Mantua, 1612–1615“, in: *Frescobaldi Studies*, hg. v. Alexander Silbiger, Durham 1987, Duke University Press, S. 55–91. Monteverdis Bewerbung um die Stellung als *Maestro di cappella* an San Marco ist in Denis Arnold, „The Monteverdian Succession at St. Mark's“, in: *Music and Letters*, XLII (1961), S. 205–211, beschrieben.

¹³ Die genaueste Darstellung dieser Debatte findet man bei Claude Palisca, „The Artusi-Monteverdi Controversy“, in: *The Monteverdi Companion*, hg. v. Denis Arnold und Nigel Fortune, London 1968, Faber and Faber, S. 133–166. Der Artikel erschien nochmals von denselben Herausgebern in *The New Monteverdi Companion*, London 1985, Faber and Faber, S. 127–158.

¹⁴ Eine umfassende Behandlung erfährt Tonhöhe und *chiavette* bei Arthur Mendel, „Pitch in the 16th and Early 17th Centuries“, in: *The Musical Quarterly*, XXXIV (1948), S. 28–45, 199–221, 336–357 und 575–593. Ein weiterer wichtiger Beitrag ist Caroline Anne Miller, *Chiavette: A New Approach*, Master's thesis, University of California at Berkeley 1960. Daß man diese Theorie auf Monteverdis Druck anwenden kann, wurde bei Kurtzman, *Essays*, aa.O., S. 37–40 und Andrew Parrot, „Transposition in Montverdis Vespers of 1610: An 'aberration' defended“, in: *Early Music* XII (1984), S. 490–516, gezeigt. In einem noch nicht veröffentlichten Artikel erbringt Stephen Bonta weitere Beweise dafür, daß es während fast des ganzen 17. Jahrhunderts üblich war, Stücke, die in hohen Schlüsseln notiert waren, nach unten zu transponieren. Ich danke Prof. Bonta, daß er mir Einblick in sein Manuskript gewährt hat.

ton höher als die heute übliche Normalstimmung lag¹⁵. Bei der oben erwähnten Partitur Tonellis bestätigt sich die Praxis der Transposition um eine Quarte nach unten, denn alle Stimmen stehen eine Quart tiefer als sie im Vatikan-Manuskript oder im Amadino-Druck notiert sind, so daß die Messe eher in G-Dur als in C-Dur erklingt. Ein moderner Chor sollte die Messe etwa eine Terz oder Quart tiefer aufführen, um dem Klangbild zu Monteverdis Zeiten möglichst nahezukommen.

Zudem wurde Monteverdis Klangbild vollkommen von Männerstimmen geprägt, wobei die hohen Partien von Knaben oder Falsettisten gesungen wurden. Bei der Transposition nach unten fällt der Alt mehr in den Bereich des modernen Tenors und könnte zu Monteverdis Zeiten sehr wohl vom Tenor im Falsett gesungen worden sein, um die obere Quarte oder Quinte mit einzuschließen. Transponierter Tenor und *Quintus* kommen dem heutigen Bariton nahe, wobei hohe Tenorstellen früher wiederum Falsett erforderlich machten. Dazu kommt, daß im frühen 17. Jahrhundert Chöre generell kleiner waren als die meisten Ensembles heute. Im Chor der Cappella Sistina war häufig, möglicherweise sogar als Normalfall, jede Stimme nur einfach besetzt¹⁶. Bei anderen Chören bewegte sich die Anzahl der Sänger zwischen 8–10 und 28–35, (wobei die Größe oft von den finanziellen Gegebenheiten am jeweiligen Ort abhing)¹⁷. Nur bei aufwendigen Feierlichkeiten an besonderen Festen wurden noch zusätzliche Sänger zur Verstärkung des bestehenden Chores angeheuert.

Der Generalbaß wurde zu Monteverdis Zeiten gewöhnlich auf der Orgel, dem für die Kirchenmusik üblichen Tasteninstrument, ausgeführt. In der *Missa in illo tempore* ist der Generalbaß überwiegend als *basso seguente*, als Zusammenziehung der jeweils tiefsten Noten zu einer Stimme, gestaltet. Das „Crucifixus“ schrieb Monteverdi nur für vier anstatt der sonst sechs in der Messe erklingenden Stimmen und reihte sich damit in die Tradition des späten sechzehnten und frühen siebzehnten Jahrhunderts ein, in polyphonen Messen das „Crucifixus“ nur von vier hohen Stimmen singen zu lassen. Der Generalbaß dieses Satzteiles, der hier auf vier Systemen notiert ist, besteht aus den vokalen Stimmen. Dieses Verfahren ist nach der Jahrhundertwende für geringstimmige Abschnitte nicht ungewöhnlich¹⁸. Der Zweck dieses Vorgehens ist nicht ganz klar. Man nimmt an, daß der Organist, um eine polyphone Komposition zufriedenstellend begleiten zu können, sich eine Partitur aus dem Generalbaß und den

¹⁵ Siehe Mendel, op. cit. und ders., „Pitch in Western Music since 1500, A Re-examination“, in: *Acta Musicologica* L (1978), S. 1–93.

¹⁶ Siehe Jean Lionnet, „Performance practice in the Papal Chapel during the 17th century“, in: *Early Music* XV (1987), S. 4–15. Lionnet führt nicht ganz überzeugende Gründe dafür an, daß in der päpstlichen Kapelle, ebenso wie in anderen Kirchenchören in Rom, fast immer in einfacher Besetzung gesungen wurde. In der Abhandlung „Performance practice in the Papal Chapel during the 16th century“ in *Early Music* XV (1987), S. 453–462 nimmt Richard Sherr an, daß vermutlich verschiedene Aufführungspraktiken bestanden, die bei Gelegenheit auch vier oder sogar fünf Sänger pro Stimme vorsahen.

¹⁷ Siehe z.B. Jerome Roche, „Music at S. Maria Maggiore, Bergamo, 1614–1643“, in: *Music and Letters* XLVII (1966), S. 296–312 und James H. Moore, *Vespers at St. Mark's: Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta and Francesco Cavalli*, Ann Arbor 1981, UMI Research Press I, S. 75–77, 80, 89, 103, 246, 345. In einer Nachschrift zu seiner Sammlung von Vesperpsalmen *Salmi Vespertini Per Tutto l'Anno, Parte a Doi Chori, parte Concertati all'uso moderno, & parte alla Breve... Opera Quinta... Stampa del Gardano* erklärt der venezianische Komponist Francesco Usper, daß zwei- oder dreifache Besetzung der Gesangsstimmen und zusätzlich entsprechende Instrumente in Venedig üblich seien.

¹⁸ Siehe Otto Kinkeldey, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1910; Neuauflage Hildesheim 1968, Georg Olms, S. 197 und 201.

einzelnen Stimmen des Stückes zusammenstellen mußte. Zahlreiche Schreiber bezeugen die Notwendigkeit, eine solche „Orgelpartitur“ zu machen, und die Partitur von Lorenzo Tonelli ist im Hinblick auf Monteverdis Messe ein besonderes Beispiel für diese Praxis. Manchmal ersparten Herausgeber dem Organisten diese zusätzliche Mühe, indem sie eine vollständige Partitur oder zumindest eine reduzierte Partitur mit mindestens einer Oberstimme mitlieferten¹⁹.

Bei einer vollständigen Partitur, wie beispielsweise der Tonellis, konnte der Organist aus rein spieltechnischen Gründen nur Teile des Stimmengeflechtes wiedergeben. Wahrscheinlich diente das möglichst getreue Verdoppeln der vokalen Stimmen im Generalbaß des „Crucifixus“ auch dazu, die Feierlichkeit dieses Satzes, die durch die verminderte Stimmenzahl und den damit durchsichtigen Chorklang dargestellt wurde, zu betonen. Diesen Zweck scheint auch die Notationsweise des „Crucifixus“ in Amadinos Druck zu verfolgen. Weiterhin könnte in dieser auch ein Hinweis auf eine Änderung der Begleitung des „Crucifixus“ liegen. Bekanntlich pflegten im 16. und 17. Jahrhundert die Vokalstimmen in der geistlichen Musik von Instrumenten mitgespielt zu werden, und es gibt Zeugnisse, daß in der herzoglichen Kirche Santa Barbara in Mantua Instrumente häufig benutzt wurden²⁰. Wenn außer der Orgel andere Instrumente an der Aufführung der Messe beteiligt waren, könnten diese während des schwächer besetzten „Crucifixus“ aufgehört haben zu spielen, so daß dem Organisten die instrumentale Verdeutlichung der polyphonen Struktur allein zufiel.

Die Hypothese, daß der Komponist die *Missa in illo tempore* schrieb, um seine Fähigkeiten in der *prima practica* nicht nur möglichen Arbeitgebern, sondern auch seinem Kritiker Artusi zu zeigen, wird durch Monteverdis Bezugnahme auf „jene, die unfaire Dinge gegen Claudio sagen“ in der Widmung bestätigt. In seiner Widmung erwähnt Monteverdi auch „nächtliche Arbeit“, und im oben erwähnten Brief Bassano Casolas wird mit Nachdruck auf die Mühe, die die Messe Monteverdi gekostet hat, hingewiesen.

Obwohl die Analyse der *Missa in illo tempore* beweist, daß Monteverdi mit eindrucksvollem Erfolg die technischen Schwierigkeiten in seinem ersten groß angelegten Versuch, entlehnte Themen in kontinuierlicher Imitation zu verwenden, bewältigte, wird doch auch klar, daß er die polyphone Meisterschaft Lassus', Palestrinas oder Victorias nicht erreichte²¹. Zwar ist Monteverdis Werk eine tour de force in der Behandlung der Themen in vielerlei Kombinationen, wie Vergrößerung, Verkleinerung, Umkehrung, Krebs und Paraphrase, doch führt die Konzentration des Komponisten auf die alles beherrschende Imitation zu einer Dichte der Struktur, die nur selten nachläßt. Nur an zwei Stellen, im „Et incarnatus est“ und im „Benedictus“, führt Monteverdi homopho-

¹⁹ A.a.O., S. 195–215.

²⁰ Siehe Carol MacCintock, *Giaches de Wert: Life and Works*, 1966, American Institute of Musicology, S. 223. Die Sammlung *Apparato Musicale* aus dem Jahre 1613 von Amante Frazoni, der zu der Zeit Maestro di cappella an Santa Barbara war, enthält Instrumentalmusik für den Gebrauch in der Messe.

²¹ Eine detaillierte Analyse der Messe findet man bei Gerhard Hust, *Untersuchungen zu Claudio Monteverdis Meßkompositionen*, Dissertation, Heidelberg 1970. Einen kritischen Kommentar findet man bei Kurtzman, *Essays*, a.a.O., S. 47–68.

nen Stil ein²². Eine verminderte Stimmenzahl findet sich lediglich im „Crucifixus“, wo der Quintus (der zweite Tenor) und der Bassus schweigen²³. Nirgendwo finden wir die ständig bewegten, fließenden Strukturen und Stimmkombinationen, die so wichtig für den Abwechslungsreichtum und die Lebendigkeit der sechsstimmigen Messen der späten Meister der Renaissance sind. Monteverdi besteht mit solcher Beharrlichkeit auf dem Stilmittel der alle Teile durchziehenden Imitation, daß man die Messe schon eher als reaktionär denn konservativ bezeichnen darf²⁴. Strenge, durchgängige Imitation war weniger für die großen Messen des späten 16. Jahrhunderts als eher für die vier- und fünfstimmigen Messen der ersten Hälfte des Jahrhunderts charakteristisch. Mit dem Komponieren für sechs Stimmen schloß sich Monteverdi der Vorliebe des späten 16. Jahrhunderts für große und dichte Strukturen an, erkannte jedoch nicht, daß die Verwendung so vieler Stimmen Abwechslung im Klangbild und ein Nebeneinander von kleineren und größeren Stimmgruppen erforderte²⁵. In seinem starken Verlangen, die polyphone Imitation zu meistern, vernachlässigte er wesentliche Aspekte der Meßkomposition, die anderen Komponisten, die sich regelmäßig in der Kunst der Polyphonie übten, geläufig waren. Monteverdi mag mit der eindrucksvollen Entfaltung seiner imitatorischen Kompositionstechnik Artus Einwände gegen seine Stimmführung und Behandlung der Dissonanzen entkräftet haben, aber andere Struktur- und Stilmerkmale des *stile antico* der Spätrenaissance mißachtete er.

Monteverdis Parodieverfahren in der Messe ist zugleich Ursache und Symptom seiner Schwierigkeiten. Statt der üblichen Methode der Parodie zu folgen, den strukturellen Unterbau einer bestehenden Komposition auszubauen, entschied er sich, Themen seinem Modell zu entnehmen, um sie in einer völlig neuen Satzstruktur wiederzuverwenden. Schon die Wahl eines Werkes Gomberts als Vorlage gibt einen Hinweis auf die rückwärtsgewandte Ausrichtung seiner Messe. Mit seiner Meisterschaft in der Imitation führte Gombert, der ungefähr 1556 starb, die Tradition Josquins fort. Dadurch, daß er seine Meisterschaft auf Werke mit fünf und sechs Stimmen ausdehnte, während er gleichzeitig die für Josquin charakteristische Paarung der Stimmen aufgab, schuf Gombert einige der dichtesten Stimmgewebe in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Gomberts Motette bot zwei Vorteile für Monteverdi: Sie enthielt Themen mit einer starken harmonischen Basis, und sie war ganz ionisch, ohne Spuren älterer Kirchentonarten. Da Monteverdi zum Gebrauch moderner Tonarten neigte, war diese Motette von besonderem Interesse für ihn. Die Motette ist – wie auch die Messe Monteverdis – sechsstimmig, wobei normalerweise immer nur fünf Stimmen zu gleicher Zeit erklingen; sie bietet wenig harmonische und tonartliche Abwechslung, was sich jedoch wegen ihrer Kürze nicht störend auswirkt. Erst in Monteverdis im Vergleich zur Motette zeitlich gewaltig ausgedehnten Werk entstehen ästhetische Probleme. Übrigens ist Gomberts Motette, trotz ihrer kontinuierlichen Polyphonie, weniger imitatorisch gearbeitet als Monteverdis Messe²⁶. Nichtsdestoweniger bestätigten Monteverdis geschickte Verarbeitung der Gombertschen Themen und seine Beherrschung der imitatorischen Technik die *studio et fatica grande*, die Bassano Casola beschreibt; sie bilden die eindrucksvollsten und besten Züge seiner Messe. Technisches Können allein aber ist noch keine hohe Kunst, und Monteverdi beherrschte seine neuerlangte Technik noch nicht so weit, daß sie den ästhetischen Ansprüchen eines so großdimensionierten Werkes voll genügen konnte. Sein häufiges Zurückgreifen auf lange Sequenzen, um das Stimmgewebe fortzuspinnen, zeugen von seinem Unbehagen mit dem polyphonen Medium und seiner Unfähigkeit, frei und ungehindert damit umzugehen.

Herausgeber und Verlag danken den Bibliotheken, die diese Ausgabe durch Kopien aus ihren Beständen ermöglichten, insbesondere dem Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna.

St. Louis, Mo./USA, Sommer 1993
Übersetzung: Ingrid Neufeind

Jeffrey Kurtzman

²² In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts war es üblich, das „Et incarnatus est“ mit Akkorden und in längeren Notenwerten, als in den übrigen Teilen der Messe verwendet, zu beginnen. In diesem Teil wurde das Geheimnis der Inkarnation häufig mittels ungewöhnlicher Harmonien, also durch chromatische Alterationen der vorherrschenden Stufen, ausgedrückt.

²³ Das Verringern der Stimmenzahl im „Crucifixus“ war im 16. Jahrhundert ebenfalls weitverbreitete Praxis. Oft setzen eine oder mehrere Unterstimmen aus, wie in der Mehrzahl der Messen Gomberts und der Messe von Monteverdi, aber es gibt auch zahlreiche Beispiele, wo die oberen Stimmen pausieren oder sich das Vermindern der Stimmen gleichmäßiger über alle Stimmen verteilt.

²⁴ Siehe Hust, a.a.O., S. 99: „Monteverdi steht in seinem thematisch transparenten Parodieverfahren dem des (ausgehenden) 15. Jahrhunderts wesentlich näher als dem – freilich schon mit Obrecht einsetzenden – Zeitalter der ‚Parodiemesse‘ im engeren Sinne. Die Ausrichtung der Komposition an einlinigen Gebilden, der Aufbau mittels ‚thematischer Bausteine‘ ist ihm mit jenem Verfahren gemeinsam.“

²⁵ In einer von Gomberts eigenen sechsstimmigen Messen, der im Jahre 1532 veröffentlichten *Missa Quam pulchra es*, hat die gründliche, polyphone Behandlung aller Stimmen auch einige sehr dichte Strukturen zur Folge. Die Imitation ist in diesem Werk besonders streng durchgeführt, was möglicherweise zum Vorbild für Monteverdis Technik diente. Siehe Joseph Schmidt-Görg (Hg.), Nicolai Gombert: *Opera Omnia*, Band III, 1963, American Institute of Musicology, S. 1–52.

²⁶ Siehe Hust, a.a.O., S. 84–85

Foreword (abridged)

Monteverdi's *Missa in illo tempore* was first published together with the composer's *Vespro della Beata Vergine* in 1610.¹ This first large collection of sacred music by Monteverdi, dedicated to Pope Paul V, is a compendium of musical styles, juxtaposing the conservative, even archaic, six-voice polyphonic Mass with the Vesper respond and psalms for Marian feasts, two Magnificats, five *sacri concerti*, and the Marian hymn, the sum total representing a variety of styles ranging from the modern few-voiced *concertato* to many-voiced polyphony, from antiphonal choirs to *falsobordone*.² This contrast between the conservative Mass and the modern, variegated Vespers suggests that Monteverdi was attempting to establish himself as a pre-eminent composer of all sorts of sacred music, probably in the hope of leaving his unsatisfactory post as maestro di cappella to Duke Vincenzo of Mantua and finding a new position. Monteverdi was indeed finally dismissed from ducal service in 1612 by the next duke and found new employment in 1613 as maestro di cappella in the ducal church of Saint Mark's in Venice.³

The first reference to Monteverdi's intentions for this Mass are in a letter from the Mantuan singer Bassano Casola to Cardinal Ferdinando Gonzaga, brother of the duke, in Rome, dated July 16 (possibly July 26), 1610:

Monteverdi is having printed an *a cappella* Mass for six voices, of much study and labor, since he was obliged to manipulate continually, in every note through all the parts, always further reinforcing, the eight motives that are in the motet *In illo tempore* of Gombert. And he is also having printed together [with it] some Vesper psalms of the Virgin with various and diverse manners of invention and harmony, and everything over a *cantus firmus*, with the intention of coming to Rome this autumn to dedicate them to His Holiness.⁴

This description of the Mass is not entirely accurate. Casola refers to *otto fughe* from the Gombert motet, but in actuality there are ten such *fughe*. Monteverdi went to extraordinary lengths to call attention to these *fughe* and their derivation from the Gombert motet, for he quoted them at the beginning of two extant versions of the work. It is quite likely that through this Mass Monteverdi wished to advertise his contrapuntal skill in the *prima pratica* to counter the criticisms of the conservative theorist, Giovanni Maria Artusi, with whom he had carried on a running feud from 1600–1608.⁵ The ten

¹ The complete title of the Venetian printer Ricciardo Amadino's 1610 print is given in the Kritischer Bericht (see p. 51) as Source 1. In the *Bassus Generalis* part-book, the Vespers portion of the collection is headed by the rubric *Vespro della B. Vergine da concerto, composto sopra canti fermi*.

² A detailed study of the Mass and Vespers of 1610 is found in Jeffrey Kurtzman, *Essays on the Monteverdi Mass and Vespers of 1610* (Houston: Rice University Studies, 1978).

³ The details of Monteverdi's dismissal from ducal service at Mantua are related in Susan Parisi, "Licensa alla Mantovana: Frescobaldi and the Recruitment of Musicians for Mantua, 1612–15," *Frescobaldi Studies*, ed. Alexander Silbiger (Durham: Duke University Press, 1987), pp. 55–91. Monteverdi's audition for the position of maestro di cappella at St. Mark's is described in Denis Arnold, "The Monteverdian Succession at St. Mark's," *Music and Letters*, XLII (1961), 205–211.

⁴ The original text reads: "Il Monteverdi fa stampare una Messa da Cappella a sei voci di studio et fatica grande, essendoso obligato maneggiar sempre in ogni nota per tutte le vie, sempre più rinforzando le otte fughe che sono nel motetto, *in illo tempore del Gomberti* e fà stampare unitamente ancora di Salmi del Vespero della Madonna, con varie et diverse maniere d'inventioni et armonia, et tutte sopra il canto fermo, con pensiero di venirsene a Roma questo Autumno, per dedicarli a Sua Santità." The letter was first published in Emil Vogel, "Claudio Monteverdi," *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, III (1887), p. 430.

⁵ The most detailed account of this debate is in Claude Palisca, "The Artusi-Monteverdi Controversy," in *The Monteverdi Companion*, ed. Denis Arnold and Nigel Fortune (London: Faber and Faber, 1968), pp. 133–166. The article is reprinted in the same editors' *The New Monteverdi Companion* (London: Faber and Faber, 1985), pp. 127–158.

fughe from the two principal sources are not identical: the order of several of the *fughe* is different, and there are slight discrepancies in the notation of a few *fughe* (see the musical examples in the German Vorwort, p. IV). The *Fuga prima* is the chief motive of the Mass, and the first two motives are given in both sources in the order they appear in Gombert's motet, but otherwise the sequences seem to be random. The differences between the two sources, therefore, have no particular meaning.

The *Missa in illo tempore* is notated in high clefs, commonly called *chiavette*. These clefs consist of the G_2 clef for soprano parts, the C_2 clef for altos, the C_3 clef for tenors, and the C_4 or F_3 clef for basses. Many studies have shown that the high clefs often indicated downward transposition by a fourth or some other interval in actual performance, depending on the tuning of accompanying instruments and the most comfortable ranges of the available voices.⁶ Because pitch was not absolute in the modern sense and was fixed only by the instruments at hand, transposition by the continuo player was frequently necessary to accommodate voices. If the normal series of clefs would have required more than one ledger line in the notation of the vocal parts, *chiavette* were generally used in their place to facilitate notation and reading. The *chiavette* thus produce the impression of a higher register than was actually intended. By transposition downward the organist set a lower standard of pitch for the voices. Although the high clefs seem often to have suggested transposition by a fourth or fifth, performers should be aware that Monteverdi's pitch may have been approximately a half-step higher than modern pitch.⁷ One of the extant sources for the Mass, the Tonelli *partitura* (see the Kritischer Bericht), confirms the transposition by a fourth downward, for all of the parts are notated a fourth lower, placing the tonality of the Mass in G rather than C. Modern choirs may wish to perform the Mass a third or a fourth lower to approximate more closely the vocal sonority of Monteverdi's day.

Monteverdi's vocal sonority would also have depended entirely on male voices, with boys or falsetists singing the upper parts. When transposed downward, the Altus falls more within the range of a modern tenor and might well have been sung in Monteverdi's day by the tenor voice using falsetto to encompass the upper fourth or fifth. The Tenor and Quintus in transposition approximate a modern baritone, with the upper part of the Tenor again requiring falsetto. The size of choirs in the early seventeenth century was also generally smaller than most modern ensembles. The choir of the Cappella Sistina frequently, perhaps normally, sang with only

⁶ A comprehensive treatment of pitch and *chiavette* was published in Arthur Mendel, "Pitch in the 16th and Early 17th Centuries," *The Musical Quarterly*, XXXIV (1948), 28–45, 199–221, 336–357 and 575–593. A further important contribution is Caroline Anne Miller, *Chiavette: A New Approach* (Master's thesis, University of California at Berkeley, 1960). More recently the applicability of the issue to Monteverdi's 1610 print has been demonstrated in Kurtzman, *Essays*, pp. 37–40 and Andrew Parrott, "Transposition in Monteverdi's Vespers of 1610: An 'aberration' defended," *Early Music*, XII (1984), 490–516. A forthcoming article by Stephen Bonta provides further evidence for downward transposition of pieces notated in the high clefs through much of the seventeenth century. I am grateful to Prof. Bonta for the opportunity to study his article in manuscript.

⁷ See Mendel, op. cit. and "Pitch in Western Music since 1500, A Re-examination," *Acta Musicologica*, L (1978), 1–93.

one voice per part.⁸ Other choirs ranged from 8-10 to some 28-35 members, the size often depending on the current economic situation in any particular location.⁹ Only for the elaborate celebration of special feasts were permanent choirs enhanced by the employment of extra singers.

Monteverdi's *Bassus Generalis* would have been performed by an organ, the normal keyboard instrument for church music. Throughout most of the *Missa in illo tempore* the part consists primarily of a *basso seguente*, following the lowest sounding note at any given moment. But in the "Crucifixus," composed for only the four upper voices instead of the normal six, Monteverdi provides a complete, four-part organ *partitura*. The reduction of the texture to four high voices for the "Crucifixus" was a widespread tradition in late sixteenth- and early seventeenth-century polyphonic masses, and after the turn of the century it was not unusual for this thinner texture to be notated fully in the organ *partitura*.¹⁰

Even with a full organ *partitura* such as Tonelli's, the organist could only play whatever parts of the texture were conveniently adaptable to his fingers and keyboard technique. However, it is possible that the solemnity of the "Crucifixus," signalled by the reduced texture and lighter choral sound, was to be emphasized by as faithful a doubling of the vocal polyphony as possible. The full *partitura* of the "Crucifixus" may also indicate a change in other aspects of accompaniment. It is well known that instruments were often used to double the vocal parts of polyphonic sacred music in the sixteenth and seventeenth centuries, and there is evidence of extensive use of instruments in the ducal church of Santa Barbara in Mantua.¹¹ If other instruments in addition to the organ participated in a performance of the Mass, they may have ceased during the reduced "Crucifixus," leaving the entire accompaniment to the organist alone. The organ, in the absence of other doubling, would have needed to reproduce faithfully the complete polyphonic texture.

Although analysis of the *Missa In illo tempore* proves that Monteverdi impressively surmounted the technical difficulties of treating borrowed motives in continuous imitation in his first large-scale essay in the imitative polyphonic style of the sixteenth century, it is also apparent that he did not attain

the polyphonic mastery of Lassus, Palestrina, or Victoria.¹² While Monteverdi's work is a tour de force in the manipulation of motives in multiple combinations, augmentation, diminution, inversion, retrogression, and paraphrase, the composer's concentration on all-pervasive imitation yields a density of texture that is rarely relieved. In only two sections, the "Et incarnatus" and the "Benedictus," does Monteverdi accede to a homophony style;¹³ a reduced number of voices appears only in the "Crucifixus."¹⁴ Nowhere do we find the constantly fluctuating textures and combinations of parts that contribute so importantly to the variety and vitality of the six-voice masses of the late Renaissance masters. Monteverdi is so severe in his unremitting imitation investing all parts that the *Missa II illo tempore* may be considered more reactionary than conservative.¹⁵ Strict, pervasive imitation was not characteristic of the larger masses of the late sixteenth century, but rather of the four and five-part masses of the first half of the century. In his intense desire to master polyphonic imitation, Monteverdi neglected other vital aspects of mass composition that were common currency among those who practiced the polyphonic art regularly.

For further historical background and critical commentary, see the German Vorwort.

St. Louis, Mo./USA, summer 1993

Jeffrey Kurtzman

⁸ See Jean Lionnet, "Performance practice in the Papal Chapel during the 17th century," *Early Music* XV (1987), pp. 4-15. Lionnet argues, not entirely convincingly, that the papal chapel as well as other church choirs in Rome nearly always sang with only one voice per part. Richard Sherr, in "Performance practice in the Papal Chapel during the 16th century," *Early Music* XV (1987), 453-462, suggests that there may have been variety in performance practice, including three or even four voices per part on occasion.

⁹ See, for example, Jerome Roche, "Music at S. Maria Maggiore, Bergamo, 1614-1643," *Music and Letters*, XLVII (1966), 296-312 and James H. Moore, *Vespers at St. Mark's: Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta and Francesco Cavalli* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1981), I, pp. 75-77, 80, 89, 103, 246, 345. In a postscript in his 1627 collection of Vesper psalms, *Salmi Vespertini Per tutto l'Anno, Parte a Doi Chori, parte Concertati all'uso moderno, & parte alla Breve . . . Opera Quinta . . . Stampa del Gardano*, the Venetian composer Francesco Usper declares that two or three voices per part plus appropriate instruments are customary in Venice.

¹⁰ See Otto Kinkeldey, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts* (Leipzig, 1910; reprint edition Hildesheim: Georg Olms, 1968), pp. 197 and 201.

¹¹ See Carol MacClintock, *Giaches de Wert: Life and Works* (American Institute of Musicology, 1966), p. 223. The 1613 collection *Apparato Musicale* by Amante Franzoni, maestro di cappella at Santa Barbara at that time, contains instrumental music for use in the mass.

¹² A detailed analysis of the Mass is found in Gerhard Hust, *Untersuchungen zu Claudio Monteverdis Messkompositionen* (Ph.D. dissertation, Ruprecht-Karls-Universität in Heidelberg, 1970). A critical commentary on the Mass is found in Kurtzman, Essays, pp. 47-68.

¹³ Throughout the second half of the sixteenth century it was customary to begin the "Et incarnatus" with a chordal texture and longer note values than used in other parts of a Mass. In this section the mystery of the incarnation was also frequently interpreted by means of unusual harmonies resulting from chromatic alterations in the prevailing mode.

¹⁴ Reduction in the number of parts in the "Crucifixus" was another very common sixteenth-century practice. Often one or more lower voices are tacet, as in most of Gombert's masses and in Monteverdi's Mass, but there are also numerous instances where upper parts drop out or the reduced texture is spread more evenly across the vocal ranges.

¹⁵ See Hust, p. 99.

Avant-propos (abrégé)

La première publication de la *Missa in illo tempore* de Monteverdi est publiée avec son *Vespro della Beata Vergine* en 1610¹. Ce 1^{er} recueil de musique sacrée par Monteverdi, dédiée au Pape Paul V, est un composite de styles musicaux. On y trouve réunis la traditionnelle, sinon archaïque, messe polyphonique à 6 voix, le répons de Vêpres, l'ensemble de psaumes et l'hymne pour les fêtes de Marie, deux *Magnificat* et cinq *sacri concerti*; cet ensemble comprend une variété de styles, depuis le moderne *concertato* au nombre de voix réduit, jusqu'à la polyphonie aux voix multiples, des chœurs antiphonaires jusqu'au *falsobordone*.² Ce contraste entre la messe traditionnelle et les Vêpres modernes variés suggère que Monteverdi par cette publication cherchait à établir sa réputation en tant que compositeur de musique sacrée de toute sorte; il espérait probablement trouver une nouvelle position qui lui aurait permis de quitter son poste de maestro di cappella du duc de Mantua où il n'était pas satisfait. En fait, il fut en 1612 finalement renvoyé de son service ducal par le duc suivant et il retrouva en 1613 cet emploi de maestro di cappella dans l'église ducale de Saint-Marc à Venise.³

On trouve une référence aux intentions de Monteverdi pour la messe dans une lettre datée du 16 Juillet (ou du 26) 1610; le chanteur de Mantoue Bassano Casola, écrit au cardinal Ferdinando Gonzaga, frère du duc, à Rome:

Monteverdi fait imprimer une Messe *a cappella* à six voix très recherchée, constamment retravaillée, où il a revu chaque note de chaque partie, renforçant sans relâche les huit différents motifs que comprend le motet *In illo tempore* de Gombert. Dans cette publication il y a aussi quelques psaumes de Vêpres de la Vierge comprenant des styles très divers d'invention et d'harmonie, basés sur un *cantus firmus* et qu'il a l'intention de venir à Rome cet automne afin de les dédier à Sa Sainteté.⁴

Cette description de la messe n'est pas tout à fait exacte. Casola fait référence aux *otto fughe* tirées du motet de Gombert, mais il y a en réalité dix fugues. Monteverdi s'attacha particulièrement à attirer l'attention sur ces fugues, et leur dérivation du motet de Gombert; en effet il les cite au début des deux versions de l'œuvre. Il est très probable que Monteverdi ait voulu démontrer par cette messe son art du contrepoint et sa maîtrise de la *prima pratica* pour répondre aux critiques du théoricien traditionaliste, Giovanni Maria Artusi,

¹ On trouvera ci-dessous le titre complet du texte imprimé par Amadino en 1610 sous la rubrique Source 1. Dans le cahier du *Bassus generalis*, la partie du recueil concernant les Vêpres est intitulée *Vespro della B. Vergine da concerto, composto sopra canti fermi*.

² On trouvera une étude détaillée de la Messe et des Vêpres de 1610 in Jeffrey Kurtzman, *Essays on the Monteverdi Mass and Vespers of 1610* (Houston: Rice University Studies, 1978).

³ On trouvera les détails concernant la démission de Monteverdi de son service chez le Duc à Mantoue in Susan Parisi, « *Licenza alla Mantovana*: Frescobaldi and the Recruitment of Musicians for Mantua, 1612-15 », *Frescobaldi Studies*, ed. Alexander Silbiger (Durham: Duke University Press, 1987), pp. 55-91. L'audition de Monteverdi pour la position de *maestro di cappella* à St. Marc est décrite par Denis Arnold dans « *The Monteverdian Succession at St. Mark's* », *Music and Letters*, XLII (1961), pp. 205-211.

⁴ Le texte italien dit: « *Il Monteverdi fa stampare una Messa da Cappella a sei voci di studio e fatica grande, essendosi obligato maneggiar sempre in ogni nota per tutte le vie, sempre più rinforzando le otto fughe che sono nel motetto, in illo tempore del Gomberti e fà stampare unitamente ancora di Salmi del Vespero della Madonna, con varie et diverse maniere d'inventioni et armonia, et tutte sopra il canto fermo, con pensiero di venirsene a Roma questo Autumno, per dedicarli a Sua Santità* ». La lettre était publiée à l'origine in Emil Vogel, « *Claudio Monteverdi* », *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, III (1887), p.

avec lequel il s'était opposé de 1600 à 1608.⁵ Les dix fugues issues des deux sources principales ne sont pas identiques. Leur ordre différent quelque peu et il y a quelques différences de notation dans un petit nombre d'entre elles (voir les exemples dans l'Avant-propos allemand, p. IV). La *Fuga prima* constitue le motif principal de la Messe, et dans chaque source les deux premiers motifs sont présentés selon leur ordre dans le Motet de Gombert; ensuite les enchaînements semblent dus au hasard. Ainsi les différences entre le manuscrit et le texte imprimé n'ont pas de signification particulière.

La *Missa in illo tempore* est notée en clefs aiguës, communément nommées *chiavette*. Il s'agit de la clef de Sol₂ pour les parties de soprano, d'Ut₂ pour les altos, d'Ut₃ pour les ténors et d'Ut₄ ou Fa₃ pour les basses. De nombreuses études démontrent que les clefs aiguës étaient souvent transposées à la quarte ou à un autre intervalle inférieur, lors de l'exécution de la pièce, selon l'accord des instruments d'accompagnement et d'après la tessiture des voix disponibles.⁶ Le musicien chargé du continuo devait souvent transposer afin d'accommoder les voix, car le diapason n'était pas fixe à l'époque mais dépendait des instruments à disposition. Les *chiavette* étaient généralement utilisées afin de faciliter la notation et la lecture lorsqu'il aurait fallu utiliser plus d'une ligne supplémentaire avec les clefs habituelles. Les *chiavette* donnaient ainsi l'impression d'un registre plus aigu que celui réellement projeté. L'organiste établissait un diapason plus grave pour les voix en transposant vers le grave. Bien que les clefs aiguës semblent suggérer souvent une transposition à la quarte ou à la quinte, les musiciens doivent garder à l'esprit que le diapason de Monteverdi pourrait se situer environ un demi ton au dessus du diapason moderne.⁷ La *partitura* de Tonelli (voir l'apparat critique) confirme la transposition à la quarte inférieure, établissant la tonalité en Sol plutôt qu'en Ut. Les chœurs contemporains peuvent éventuellement exécuter la messe une tierce ou une quarte plus bas afin de donner une approximation plus exacte de la sonorité des voix au temps de Monteverdi.

De plus la sonorité vocale chez Monteverdi reposait entièrement sur des voix masculines; les parties les plus aiguës étaient confiées à de jeunes garçons ou à des voix de fausset. Après transposition vers le grave, l'Altus se retrouve plutôt dans la tessiture d'un ténor moderne; ainsi du temps de Monteverdi on peut imaginer que la voix de ténor, utilisant le

⁵ Claude Palisca a donné le rapport le plus détaillé concernant cette dispute dans « *The Artusi-Monteverdi Controversy* », in *The Monteverdi Companion*, ed Denis Arnold et Nigel Fortune (London: Faber and Faber, 1968), pp. 133-166. Le même article a été réimprimé chez les mêmes éditeurs dans *The New Monteverdi Companion* (London: Faber and Faber, 1985), pp. 127-158.

⁶ Le diapason et les *chiavette* sont examinés en détail par Arthur Mendel dans « *Pitch in the 16th and Early 17th Centuries* », *The Musical Quarterly*, XXXIV (1948), pp. 28-45, 199-221, 336-357 et 575-593. Caroline Anne Miller a aussi apporté une contribution importante à cette étude dans « *Chiavette: A New Approach* » (Master's thesis, University of California at Berkeley, 1960). Plus récemment il a été démontré que ce problème s'applique aux œuvres imprimées de Monteverdi, dans les *Essays* de Kurtzman, pp. 37-40 et dans l'article de Andrew Parrott, « *Transposition in Monteverdi's Vespers of 1610: An 'aberration'-defended* », in *Early Music*, XII (1984), pp. 490-516. Dans un article à paraître, Stephen Bonta fournit des preuves supplémentaires de la transposition vers le grave des pièces notées dans les clefs aiguës durant la plupart du dix-septième siècle. Je remercie M. le Professeur Bonta qui m'a donné la possibilité d'étudier le manuscrit de son article.

⁷ Voir Mendel, op. cit. et « *Pitch in Western Music since 1500, A Re-examina-*

fausset pour atteindre la quarte ou la quinte supérieure, se soit chargée de l'Altus. Le Tenor et le Quintus équivalent à un bariton moderne après transposition, la partie supérieure du Tenor nécessitant l'utilisation du fausset. Les chœurs au début du dix-septième siècle étaient généralement de taille plus réduite que la plupart des ensembles modernes. Le chœur de la Chapelle Sixtine utilisait fréquemment une seule voix par partie,⁸ selon un usage peut-être courant. D'autres chœurs comprenaient entre 8 et 10 et jusqu'à 28-35 membres, leur taille dépendait souvent de la situation économique du moment dans la région donnée.⁹ C'est seulement pour la célébration élaborée de certaines fêtes que l'on adjoignait des chanteurs supplémentaires aux chœurs permanents.

Le *Bassus Generalis* de Monteverdi était confié à l'orgue, l'instrument à clavier traditionnel pour la musique d'église. Pour la plupart de la *Missa in illo tempore* cette partie comporte principalement un *basso seguente* qui succède au son le plus grave émis à quelque moment que ce soit. Mais dans le « *Crucifixus* », composé pour les quatre voix supérieures au lieu des six habituelles, Monteverdi fournit une *partitura* complète à quatre parties pour orgue. C'était une tradition répandue à la fin du seizième et au début du dix-septième siècle que de réduire la tessiture à quatre voix aiguës pour le « *Crucifixus* » des messes polyphoniques et au tournant du siècle il n'était pas rare de retrouver la version complète de cette tessiture réduite dans la *partitura* pour orgue.¹⁰

Même avec une *partitura* complète pour orgue telle que celle de Tonelli, l'organiste ne pouvait exécuter que les parties à portée de ses doigts et de sa technique de clavier. Il est cependant possible que la solemnité du « *Crucifixus* », caractérisée par une tessiture réduite et un son plus léger du chœur, se devait d'être soulignée par un doublage de la polyphonie vocale aussi fidèle que possible; ainsi Amadino voulait-il peut-être faciliter et souligner ce doublage en fournissant la texture complète à quatre voix dans le *Bassus Generalis*; la partition complète du « *Crucifixus* » pourrait aussi indiquer une modification d'autres aspects de l'accompagnement. On sait très bien que les instruments doublaient souvent les voix dans la musique polyphonique sacrée aux seizième et dix-septième siècles, et il est démontré que les instruments étaient très utilisés dans l'église ducale de Santa Barbara à Mantoue.¹¹ Si d'autres instruments que l'orgue participaient à l'exécution de la Messe, il se peut qu'ils aient

⁸ Voir l'article de Jean Lionnet, « Performance practice in the Papal Chapel during the 17th century », *Early Music* XV (1987), pp. 4-15. Lionnet cherche à démontrer, sans être toujours convaincant, que la chapelle du Pape ainsi que d'autres chœurs d'église à Rome, chantait pratiquement toujours avec une seule voix par partie. Richard Sherr, dans son article « Performance practice in the Papal Chapel during the 16th century », *Early Music* XV (1987), pp. 453-462, suggère que les exécutions étaient probablement très variables, comprenant à l'occasion trois ou quatre voix par partie.

⁹ Voir, par exemple, Jerome Roche, « Music at S. Maria Maggiore, Bergamo, 1614-1643 », *Music and Letters*, XLVII (1966), pp. 296-312 et James H. Moore, *Vespers at St. Mark's: Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta and Francesco Cavalli* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1981), I, pp. 75-77, 80, 89, 103, 246, 345. Dans un recueil de psaumes de Vêpres, de 1627, *Salmi Vespertini Per tutto l'Anno, Parte a Due Chori, parte Concertati all'uso moderno, & parte alla Breve . . . Opera Quinta . . . Stampa del Gardano*, le compositeur Venitien Francesco Usper déclare en post-scriptum que la coutume de Venise veut que l'on utilise deux ou trois voix par partie, plus les instruments appropriés.

¹⁰ Voir Otto Kinkeldey, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts* (Leipzig, 1910; reprint édition Hildesheim: Georg Olms, 1968), pp. 197 et 201.

¹¹ Voir Carol MacClintock, *Giacches de Wert: Life and Works* (American Institute of Musicology, 1966), p. 223. Le recueil daté de 1613 et intitulé *Apparato Musicale*, dû à Amante Franzoni, maestro di cappella à Santa Barbara à l'époque, contient de la musique instrumentale pour la messe.

cessé pendant le « *Crucifixus* » à la tessiture réduite, laissant à l'orgue seul le soin d'accompagner les voix. Ainsi l'orgue se devait de reproduire fidèlement la texture polyphonique complète en l'absence de tout autre doublage.

L'analyse de la *Missa in illo tempore* démontre que Monteverdi a brillamment réussi à surmonter les difficultés techniques inhérentes au traitement en imitation continue de motifs empruntés, dans son premier essai à grande échelle dans le style imitatif polyphonique du seizième siècle. Il est tout aussi évident qu'il n'a pas atteint la maîtrise polyphonique de Lassus, Palestrina, ou Victoria.¹² L'œuvre de Monteverdi constitue un tour de force pour ce qui est de sa manipulation des motifs en combinaisons multiples, augmentation, diminution, inversion, retrogression et paraphrase; cependant le parti pris d'imitation omniprésente du compositeur confère à la texture une densité qui ne se dissipe que rarement. C'est seulement dans deux sections, « *Et incarnatus* » et le « *Benedictus* », que Monteverdi a recours à un style homophonique.¹³ Le nombre de voix ne s'allège que pour le « *Crucifixus* ».¹⁴ On ne trouve nulle part les textures et les combinaisons de voix fluctuantes qui contribuent si largement à la variété et à la vitalité des messes à six voix dues aux maîtres de la Renaissance tardive. Monteverdi se montre si inflexible quant à son imitation ininterrompue, appliquée à chaque voix, que la *Missa in illo tempore* apparaît plus réactionnaire que traditionaliste.¹⁵ Cette imitation stricte et omniprésente, est caractéristique des messes à quatre et cinq voix de la première moitié du seizième siècle, et non des messes de plus grande ampleur de la fin du siècle. Dans son ardent désir de maîtriser le style imitatif polyphonique, il a négligé d'autres aspects vitaux de la composition de messe, qui étaient monnaie courante parmi ceux qui pratiquaient régulièrement l'art de la polyphonie.

Vous trouverez dans l'avant-propos allemand plus amples informations sur le fond historique, ainsi que les commentaires critiques.

St. Louis, Mo./USA, été 1993

Traduction: Christian Roche

Jeffrey Kurtzman

¹² On trouvera une analyse détaillée dans la thèse de Gerhard Hust, *Untersuchungen zu Claudio Monteverdis Messkompositionen* (Ph.D. dissertation, Ruprecht-Karl-Universität en Heidelberg, 1970). On trouvera un commentaire critique de la Messe en Kurtzman, *Essays*, pp. 47-68.

¹³ On avait coutume, durant la seconde moitié du seizième siècle, de commencer le « *Et incarnatus* » par une texture en accords et des valeurs de notes plus longues que celles utilisées dans les autres parties de la messe. Dans cette section on évoquait fréquemment le mystère de l'incarnation en recourant à des harmonies inhabituelles, dûes à des altérations chromatiques du mode principal.

¹⁴ Il était également très commun au seizième siècle, de réduire le nombre des parties dans le « *Crucifixus* ». Une ou plusieurs des voix inférieures sont tacet, comme dans les messes de Gombert ou dans la Messe de Monteverdi, mais il existe de nombreux exemples où soit les voix supérieures qui s'interrompent, soit ce sont l'allégement de la texture est réparti de façon égale parmi les divers registres.

¹⁵ Voir Hust, p. 99: « Monteverdi steht in seinem thematisch transparenten Parodieverfahren dem des (ausgehenden) 15. Jahrhunderts wesentlich näher als dem – freilich schon mit Obrecht einsetzenden – Zeitalter [sic] der 'Parodie-messe' im engeren Sinne. Die Ausrichtung der Komposition an einlinigen Gebilden, der Aufbau mittels 'thematischer Bausteine' ist ihm mit jenem Verfahren gemeinsam. »

Missa in illo tempore

Kyrie

Claudio Monteverdi
1567–1643

Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced

Carus-Verlag

12

Musical score page 12. The score consists of five staves. The lyrics are:

Ky - ri - e,
lei - son, Ky - ri - e,
rei - lei - son,
ri - e e - lei - son, — Ky - ri -
e -

18

Musical score page 18. The score consists of five staves. The lyrics are:

-son,
-ri - e -
- son, -ri - e -
Ky - ri - e -
- son, -ri - e -
- son, -ri - e -
- son, -lei - son, — Ky - ri -
- e -

24

Musical score page 24. The score consists of five staves. The lyrics are:

le - i - son.
-lei - son.
-ri - e - e - lei - son.
-ri - e - e -
-ri - e - e -

30

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

35

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

40

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

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Musical score page 46. The score consists of four staves. The lyrics "lei-son, Chri-ste e-" are repeated across the staves. The music includes various note heads and rests.

Musical score page 52. The score consists of four staves. The lyrics "son, Chri-ste e-" are repeated across the staves. The music includes various note heads and rests.

Musical score page 58. The score consists of four staves. The lyrics "son, Chri-ste e-" are repeated across the staves. The music includes various note heads and rests.

Musical score for Kyrie eleison, showing four staves of music. The lyrics "Ky - ri - e e - lei - son," are repeated in each measure.

Musical score for Kyrie eleison, continuing from page 64. The lyrics "Ky - ri - e e - lei - son," are repeated in each measure. A watermark for "Carus-Verlag" is visible in the upper right corner.

Musical score for Kyrie eleison, continuing from page 69. The lyrics "Ky - ri - e e - lei - son," are repeated in each measure. A watermark for "Carus-Verlag" is visible in the lower left corner.

79

Musical score for Kyrie eleison, page 79. The score consists of six staves (two treble, two bass, and two alto) with lyrics in German. The lyrics are: "lei-son, Ky - ri - e", "son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky -", "lei - son, Ky - ri - e e -", "e e - lei -", "lei - son, Ky -", "son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky -". The music features various note heads and rests.

84

Musical score for Kyrie eleison, page 84. The score consists of six staves (two treble, two bass, and two alto). The lyrics are: "e - lei - son, Ky -", "ri - e - e -", "Ky - - ri -", "Ky - - ri -", "lei - son, Ky -". A large watermark "Evaluation Copy" is diagonally across the page, and a smaller "Quality may be reduced" is also present.

89

Musical score for Kyrie eleison, page 89. The score consists of six staves (two treble, two bass, and two alto). The lyrics are: "e e - lei - son, e - lei - son.", "Ky - e - lei - son, e - lei - son.", "Ky - - ri - e -", "Ky - - ri - e -". A large watermark "Evaluation Copy" is diagonally across the page, and a smaller "Original evtl. gemindert" is also present.

Gloria

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus,
 Et in ter - ra pax
 Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun -
 Et in
 Et in ter - ra,
 Et in

pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta
 ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun -
 ta - tis, bo - nae vo - lun - ta -
 ter - ra pax ho - mi - ni -
 et in ter - ra pax ni -
 ra pax ho - mi - ni - bus nae vo - lun - ta - tis, bo -

13
 da - mus te. Be - ne-di - ci - mus
 tis. Lau - da - ne-di - ci - mus te. Ad - o - ra - mus te. Glo -
 Be - ne-di - ci - mus te. Ad - o - ra - mus te.
 tis. Lau - da - mus te. Be - ne-di -
 - lun - ta - tis. Lau - da - mus

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced

Carus-Verlag

te. Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.
ri - fi - ca - mus te.
Glo - ri - fi - ca - mus te.
Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus ti -
Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a -
ci - mus te. Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca -

Pro - pter ma - gnam glo - ri-am
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
mus te.

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Original evtl. gemindert
Do - mi - ne De - us, Rex coe -
am, p slo - ri-am tu - am. Do - mi - ne De -
gnam glo - ri-am tu - am. Do - mi - ne De - us,
am. Do -
ri - am tu - am. Do -

le - stis, De - us Pa - ter, De - us Pa - ter o - mni -
 - us, Rex coe - le - - stis, De - us Pa - ter, De - us Pa - ter
 Rex coe - le - - stis, De - us Pa - ter, De - us Pa - ter o -
 - us, Rex coe - le - - stis, De - us Pa - ter, De - us Pa - ter
 mi - ne De - us, Rex coe - le - - stis, De - us Pa - ter
 coe - le - - stis, De - us Pa - ter

pot - ens. Do - mi - ne Fi - li
 o - mni - pot - ens. Do - mi - ne Fi - li
 mni - pot - ens. Do - mi - ne Fi - li
 o - mni - pot - ens. Do - mi - ne Fi - li
 o - mni - pot - ens. Do - mi - ne Fi - li
 ens. Do - mi - ne Fi - li

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

De - - - us, A - - - gnus De -
 us, A - gnus De - - i, Fi - li - us Pa -
 ste, Do -
 De - - us, A - gnus De - - i, Fi - li - us Pa -
 ne De - - us, A - gnus De - - i, Fi - li - us Pa - - - tris,
 ne De - - us, A - gnus De - - i, Fi - li - us Pa -

i, Do - mi - ne De -
 tris, Do - mi - ne De - - us, A - gnus De -
 - mi - ne De - - us, Do - mi - ne De - - - i, Fi -
 tris, Do - mi - ne De - - - i, Fi -
 Do - mi - ne De - - - i, Fi -
 tris, Do - mi - ne De - - - i, Fi -
 tris, Do - mi - ne De - - - i, Fi -

i, F: tris.
 Pa - li - us Pa - tris.
 tris. A - gnus De - i, Fi - li - us Pa -
 - i, Fi - li - us Pa -

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

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

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

tol - lis pec - ca - ta mun - di, su - sci - pe, qui tol -
 no - re - re no - bis. Qui tol -
 lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun -
 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui
 Qui tol - lis

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

lis pec - ca - ta mun - di, su - sci - pe de - pre - ca - ti -
 lis pec - ca - ta mun - di, su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no -
 di, su - sci - pe, su - sci - pe de - pre - ca - ti -
 su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram, de -
 pec - ca - ta mun - di, su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem
 di, su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - st -

o - nem no - stram, de - pre - ca - ti - o - r -
 stram, de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.Qui se -
 o - nem no - stram, de - pre - ca - ti - o -
 pre - ca - ti - o - nem no -
 no - stram, de - pre - ca - ti - o -
 pre - ca - ti - o - nem n.

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy • Quality may be reduced

Carus-Verlag

se - des Pa - tris, mi - se - re -
 ad de - xte - ram Pa - tris,
 des ad de - xte - ram Pa -
 tris, qui se - des ad
 m Pa - tris, qui se - des ac
 des ad de - xte - ram Pa - tris, qui se -

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

103

105

re, mi - se - re - - - re, _____ mi - - se - re - - re

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

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

- - tris, mi - - se - re - - re, mi - - se - re - - re

- - tris, mi - - se - re - re, mi - - se - re - - re

ram Pa - - - tris, mi - - se - re - - re no - - bis, mi - -

108

no - - bis. Quo - ni - - am tu so -
 - re no - bis. Quo - ni - am tu
 - - re no - - - bis.
 no - - bis. Quo - ni - am tu so -
 re - - re no - - bis. Quo

Quality may be reduced • Carus-Verlag

113

so - lus Al - tis - - si - mus, tu so - - lus Al - - tis - - si - mus,
 ctus, tu so - lus Do - - mi - nus, tu so - - lus Al - tis - - si - mus,
 tu so - lus Do - mi - nus, tu so - - lus Al - - tis - - si - mus,
 - - - - - mi - nus, tu so - - lus Al - tis - - si - mus, Je -
 lus Al - tis - si - mus, tu so - - lus, tu so - - lus Al - tis - si - mus,
 Al - tis - - si - mus, tu so - - lus Al - - tis - -

Je - su Chri - - ste. Cum San -
 Je - su Chri - - ste. - cto Spi -
 Je - su Chri - - ste. - cto Spi -
 su Chri - - ste. - cto Spi -
 Je - su Chri - - Cum San -
 Je - su Chri - - cto Spi -

tu, cum San - spi - ri - tu, in glo -
 in glo - ri - a, in glo -
 - ri - tu, in glo - ri - a
 san - cto Spi - ri - tu,
 Spi - ri - tu, in glo -
 tu, cum San - cto Spi - ri - tu, in

133

ri - a De - i Pa -
ri - a De - i Pa -
De - i Pa -
in glo - ri - a De - i Pa -
glo - ri - a De - i Pa -
tri - a De - i Pa -
ri - a De - i Pa -

138

- tri-s, in glo - ri - a
Pa - tri-s, in glo - ri - a
tri-s, in glo - ri - a
tri-s, in glo - ri - a
ri - a De -
ri - a De -

143

i Pa - men.
A - men.

Credo

Sheet music for a four-part choir (SATB) setting of the Credo. The music is in common time, treble clef, and includes basso continuo parts.

Text:

Pater noster, trem o mni pot en tem, trem o mni pot en tem, trem, Pa tem, fa c tem, fa cto rem coe tem, fa cto rem coe li et tem, fa cto rem coe li et ter rae, vi si bi li et ter rae, fa cto rem coe li et ter rae, vi -

Annotations:

- Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert**: A large watermark-like annotation in the lower-left corner.
- Evaluation Copy • Quality may be reduced**: A diagonal watermark across the middle of the page.
- Carus-Verlag**: A logo in the upper-right corner.
- Quality may be reduced**: A watermark at the bottom right.

De - - - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum
 tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te o -
 u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni-a
 ex Pa - tre na - tum an - te o - mni-a sae - cu - la.
 stum, Fi - lium De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum
 Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni-a sae - an -

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

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

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy • Quality may be reduced

Carus-Verlag

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

De - um ve - rum de De - o ve -
 - ro. Ge - ni-tum, non fa - c -
 ro. Ge - ni-tum, non fa - ctum, con - sub -
 rum de De - o ve -
 de De - o ve - ro. fa - ctum, con - sub -
 um ve - rum de De -

De - o ve - lem Pa - Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan -
 - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa -
 - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa -
 , non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa -
 - lem Pa - tri: per quer
 - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a

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

ti - a - - lem Pa - - tri: per quēm o - mni-a fa - - cta sunt.
 tri: per quēm o - mni-a fa - - cta sunt. Qui
 Pa - - tri: per quem o - mni-a, per quem o - mni-a fa - cta sunt. Qui
 mni-a fa - - cta sunt, per quem o - mni-a, per quem o - mni-a
 sunt, per quem o - mni-a fa - cta sunt, per quem o - mni-a fa - cta
 quem o - mni-a fa - cta sunt, per quem o - mni-a fa -

Qui
 pro - pter nos ho -
 pro - pter nos ho - mi - nes,
 fa - cta sunt. Qui
 sunt. Qui
 Qui pro - pte -

mi - r et pro - pter no - stram sa - lu -
 et. pro - pter no - stram sa - lu - tem, et pro -
 mi - nes, et pro - stram,
 pter no - stram, et pro -

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

tem de - scen -
pter no - stram sa - lu - tem de - scen -
tem de - scen - dit de coe -
sa - lu - tem de - scen - dit de coe -
et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen -
no - stram sa - lu - tem de - scen -

dit, de - scen - dit de coe -
dit de coe - lis, de
lis, de
lis, de
dit de coe -

lis, de
Original evtl. gemindert
Ausgabequalität gegenüber
de - scen - dit de coe -
de - scen - dit de coe -

Et in - - car - na - - tus est de Spi - - ri -
 Et in - - car - na - - tus est de Spi - - ri -
 Et in - - car - na - - tus est de Spi - - ri -
 Et _____ in - - car - na - - tus est _____ de Spi - - ri -
 Et in - - car - na - - tus est _____ de Spi - - ri - tu
 Et in - - car - na - - tus est de Spi - - ri -
 Et in - - car - na - - tus est de Spi - - ri -

tu San - - cto _____ ex _____ Ma -
 tu San - - cto _____ ex _____ Vir -
 tu San - - cto _____ ex _____ Vir -
 tu San - - cto _____ Ma - ri - - a
 tu San - - cto _____ Ma - ri - - a Vir -
 tu San - - ct _____ Ma - ri - - a Vir -

gi - ne: - mo fa - - - ctus est.
 gi - - - mo fa - - - ctus est.
 ho - - mo fa - - ctus est.
 Et ho - - - mo fa -
 Et ho - - - mo fa -
 Et ho - - - mo fa -

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy

Quality may be reduced

• Carus-Verlag

111

Cantus

Sextus

Altus
[Altus I]

Tenor
[Altus II]

Bassus
Generalis

Musical score for five voices (Cantus, Sextus, Altus, Tenor, Bassus Generalis) in G major. The vocal parts are arranged in two systems. The first system starts at measure 111. The lyrics are: "Cru - ci - fi - xus et - i - am pro no - - - bis:". The second system continues at measure 116. The lyrics are: "sub Pon - ti - o - to pas - sus et - no - - - bis: sub Pon - ti - o Pi - am pro no - - - sub Pon - ti - o Pi - sub Pon - ti - o Pi - la - - - to". The score includes a vertical bar line and a repeat sign.

116

PRO

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

Musical score for five voices (Cantus, Sextus, Altus, Tenor, Bassus Generalis) in G major. The vocal parts are arranged in two systems. The first system starts at measure 116. The lyrics are: "sub Pon - ti - o - to pas - sus et - no - - - bis: sub Pon - ti - o Pi - am pro no - - - sub Pon - ti - o Pi - sub Pon - ti - o Pi - la - - - to". The second system continues. The lyrics are: "sub Pon - ti - o Pi - la - - - to". The score includes a vertical bar line and a repeat sign.

se - pul - tus est, pas - sus et se - pul - tus est, pas - sus et se - pul - tus,
 la - - - to pas - sus et se - pul - tus est, pas - sus et se - pul - tus
 la - - - to pas - sus et se - pul - tus est, pas - sus et se - pul - tus
 pas - sus et se - pul - tus est, pas - sus et se - pul - tus

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

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

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

Et a - scen - - - ras.
Et a - scen - dit in coe - lum: se -
Et a - scen - dit in coe - lum: se -
Et a - scen - dit in coe - lum:

ram Pa - - - tris. Et i - te - rum, et i - te - rum ven - tu - - rus est,
 det ad de - xte - ram Pa - - - tris. Et i - te - rum, et i - te - rum ven - tu -
 det ad de - xte - ram Pa - - - tris. Et i - te - rum, et i - te - rum ven - tu -
 se - det ad de - xte - ram Pa - - - tris. Et i - te - rum, et i - te - rum ven -

et i - te - rum ven - tu - - a, ju - di - ca - re vi -
 - rus est cum glo - - a, vi -
 cum glo - ri - - te - rum, et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri -
 tu - rus rum, et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca -

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

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

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

vos et mor - tu - os: cu -
cu - - jus re - gni,
mor - - tu - os: cu - gni, cu - - jus re - gni,
et mor cu - jus re - gni non
cu - jus re - gni non e - rit fi - nis, cu - jus
mor - tu-os, cu - jus re - gni non e - rit fi - nis, cu - jus
cu - jus re - gni non e - rit fi - nis, cu - jus

PRO
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

cu - - jus, cu - - jus re - gni, cu - jus re - gni non e - rit fi -

cu - jus re - gni non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis, cu - jus

e - rit fi - nis, cu - jus re - gni non e - rit fi - nis, non e - rit fi -

re - gni non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis, non

nis, non e - rit fi - fi - - nis, _____

re - gni non e - rit fi - - rit fi - - nis, _____

nis, non e - - rit fi - - nis, _____

e - rit non e - - rit fi - - nis, _____

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

177 Cantus

Et in Spi - ri -
Sextus in Spi - ri -
Altus Et in Spi - ri -
Tenor Et, et in Spi - ri -
Quintus Et in Spi - ri -
Bassus Et in Spi - ri -
Bassus Generalis Et in Spi - ri - tum

182

tum San - ctum, Do - mi - num, et
tum San - ctum, Do - mi - num, et
Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num, et
tum San - ctum, Do - mi - num, et
tum San - ctum, Do - mi - num, et
San - ctum, Do - mi -

187

- fi - tem:
- fi - can - tem: qui ex
- vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa -
- fi - can - tem: qui ex P - li -
- vi - fi - can - tem: qui

qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit. Qui -
 Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit. Qui - cum Pa -
 tre Fi - li - o, qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro -
 o, qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro -
 Fi - li - o, qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro -
 li - o, qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro -

- cum Pa - - - tre et Fi - li - o si -
 - tre et Fi - li - o si -
 ce - dit. Qui - cum Pa - - - tre
 ce - dit. Qui - cum Pa - - - tre
 ce - dit. Qui - cum Pa - - - tre et Fi - li - o -
 ce - dit. Qui - cum Pa - - - tre et Fi - li - o -

tur, ra - - tur, et con - - glo -
 et con - - glo - ri - fi - ca - - tur, si - - mul
 - mul ad - o - ra - - tur, et con - - glo -
 ad - o - ra - - tur, et con - -
 - o - ra - - tur, et con - -
 et -

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy • Quality may be reduced • Carus-Verlag

6

Verlag

Pro -

215

cu - tus est, qui lo - cu
ri - fi - ca - tur: qui
qui lo - cu - tus est
ri - fi - ca - tur: qui lo - cu
est, qui lo - cu -
ca - tur: qui lo - cu - tus est

Quality may be reduced • Carus-Verlag
Evaluation Copy

The image shows a page from a musical score for 'Propheta' by Mendelssohn. The title 'Propheta' is written vertically along the left margin. The music is in common time, with a key signature of one sharp. The vocal line consists of two staves: soprano and alto. The lyrics 'Pro - phe - - - - tas Et u - nam' are written below the staves. The vocal parts are accompanied by a piano part, which includes a bass line and harmonic chords. The piano part features a prominent eighth-note pattern in the bass line.

A musical staff consisting of five horizontal lines and four spaces. There are six black note heads placed on the staff, starting from the top line and moving down to the bottom line, then back up to the top line again.

Et u - nam

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

tus

phe -

Pro - phe - tas.

Et u - nam

Pro - phe - tas. Et u - nam san - ctam ca -

Pro - phe - tas. Et u - nam san - ctam ca -

Pro - phe - tas, per Pro - phe - tas, per Pro -

Pro - phe - tas.

A musical score page from a vocal score. The title 'Prophet' is written in large, bold, black letters at the top left. Below it, the lyrics 'Pro - phe - tas.' are written in a smaller, black font. The music consists of two staves. The top staff is for the soprano voice, and the bottom staff is for the bassoon. The soprano part features a single melodic line with various note heads and rests. The bassoon part consists of a continuous series of eighth-note patterns. The score is set against a light gray background with decorative scrollwork in the corners.

san - ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li -
 tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si -
 tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am, et a - po -
 Et u - nam san - ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam, et
 u - nam san - ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si -
 Et u - nam san - ctam ca - tho - li - cam et a - po - li -

cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u - num ba - p -
 am. Con - fi - te - or u - num ba - ptis -
 sto - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u
 a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am.
 am, et a - po - sto - li - cam Ec - cle -
 cam Ec - cle - si - am.

- re-mis - si - ca - to - rum, in re-mis - si -
 - nem pec - rum, in re-mis - si - o - nem pec -
 con - fi - te - or u - num ba - ptis - ma in re -
 con - fi - te - or u -
 ma in re-mis - si - o -
 ma, con - fi - te - or u - num ba - ptis -

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

240

o - nem, in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.
 - ca - to - rum. Et ex -
 mis - si - o - nem pec - ca - to - rum. Et ex -
 ma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum. Et ex - spe -
 sto - rum, in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.
 in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum. Et

245

Et ex - spe - cto re - sur - re -
 spe - cto re - sur - re - cti - o -
 spe - cto re - sur - re - cti
 cto re - sur - re - cti
 spe - cto, ex - spe -
 spe - cto, ex - spe -

AUDIO Evaluation Copy • Quality may be reduced • Carus-Verlag

250

re - o - nem, et ex - spe - cto
 et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem,
 ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem,
 spe - cto et ex -
 spe - cto, et ex -
 et ex - spe - cto re -

AUDIO Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert •

re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - - - rum.
 - cto re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum.
 re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum.
 o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam,
 sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum. Et
 o - nem, re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o

Et vi - tam,
 Et vi -
 Et vi - tam, et
 et vi - tam,
 vi - tam, et
 Et vi - tam, et
 vi - tam

vi - tam, - tar - Original evtl. gemindert - vi - tam - ven - tu - ri -
 - tu - - - ri - sae - cu -
 - tu - - - ri - sae -
 - tu - - - ri - sae -
 - tu - - - ri -

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

tam ven - tu - ri
vi - tam, et vi - tam
et vi - tam ven - tu -
tu - ri, sae -
ven - tu - ri, sae -
tu - b. men.

cu - men.
li. A - men.
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert
ri sae - cu - li. A -
cu - li. A -

Sanctus – Benedictus

Sa - ba - oth. San - - - ctus Do - mi - nus De -
 - - - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple -
 Ple - - - ni sunt coe - - - li,
 San - - - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.
 - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - - - ni
 Ple - - - ni sunt coe - - - li et ter - - - ra,

us Sa - ba - oth. Ple - - - ni sunt
 ple - - - ni sunt coe -
 Ple - - - ni sunt coe -
 sunt coe - - - li et ter - - - ra
 ple - - - ni coe - - - li

sunt coe - - - li et ter - - - ra glo -
 ra glo - - - ri - a tu -
 - - - ri - a glo - - - ri - a
 - - - a, glo - - - -
 et - - - ter - - - -

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

30

ri - a tu - a, glo - ri - a
a, glo - ri - a tu - a, glo -
tu - a, glo - ri - a tu -
na in ex - cel - sis, o - san - na
a. O - san - na in ex - cel -
ri - a tu -

35

tu - a, glo - ri - a tu - ri - a tu - o - san - a.
O - - - san - in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, san - - - na

40

san - na

ir - a - na

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

forte

P

45

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

50

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

55

ex - - - - - sis.
 sis.
 sis.
 sis.
 cel - - - - -

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert



60

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

65

qui ve - nit in no - mi-ne Do -
 qui ve - nit in no - mi-ne R
 qui ve - nit in no - mi - ne qui ve - nit
 qui ve - nit in no - mi - ne qui ve -
 qui ve - nit in no - mi - ni, qui ve -
 qui ve - nit in no - mi - ni, qui ve -

70

nit in no - mi - ni. O - san - na in ex - cel -
 nit in no - mi - ni. O - san - na in ex - cel -
 ni. O - san - na in ex - cel -
 ne Do - mi - ni.
 nit mi - ne Do - mi - ni. O - san -
 no - mi - ne Do - mi - ni.

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy • Quality may be reduced • Carus-Verlag

76

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

82

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

88

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

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

Agnus Dei

Sheet music for "Agnus Dei" in four voices (SATB) and piano. The music is divided into three systems:

- System 1 (Measures 1-6):** Four voices sing "Agnus Dei" in unison. The piano part consists of eighth-note chords.
- System 2 (Measures 7-11):** The voices sing "Agnus Dei" in unison again. The piano part consists of eighth-note chords.
- System 3 (Measures 12-16):** The voices sing "Agnus Dei" in unison. The piano part consists of eighth-note chords.

The music is set on five-line staves. The vocal parts are in soprano, alto, tenor, and bass. The piano part is on a separate staff below the voices. Measure numbers 1, 7, and 12 are indicated at the beginning of each system. The key signature is common time (indicated by a 'C'). The vocal entries are marked with a small 'v' below the note heads.

Annotations:

- Quality may be reduced • Carus-Verlag**: A watermark diagonally across the page.
- EVALUATION COPY**: A large watermark in the center.
- Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert**: A watermark at the bottom left.
- g.**: A watermark at the bottom left.
- PDF**: A watermark at the bottom left.
- Original**: A watermark at the bottom right.
- Carus Verlag**: A watermark at the bottom right.

ta mun - di, qui tol - lis
 ta mun - di, qui
 i, qui tol - lis, qui
 Agnus De - i, A - gnus De - i, qui
 i, A - gnus De - i, A -
 di. A - gnus De - i,

pec - ca - ta mun -
 tol - lis pec - ca -
 tol - lis pec - ca - ta
 gnus De - i, qui tol -
 di, ta
 A - - gnus

- di. gnus De - i, qui tol - lis pec -
 di. A - gnus De - i, qui
 tol - lis pec -
 qui tol - lis, qui
 i, A - gnus De - i, qui

ca - ta mun - di:
 tol lis pec ca - ta mun - di:
 ta mun - di:
 pec ca - ta mun - di: mi - se - re - re no -
 pec ca - ta mun - mi -

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

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

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

47

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

52

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

58

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

64

Cantus

Sextus

Altus

Tenor

Quintus

Bassus

Septimus

Bassus Generalis

DUR

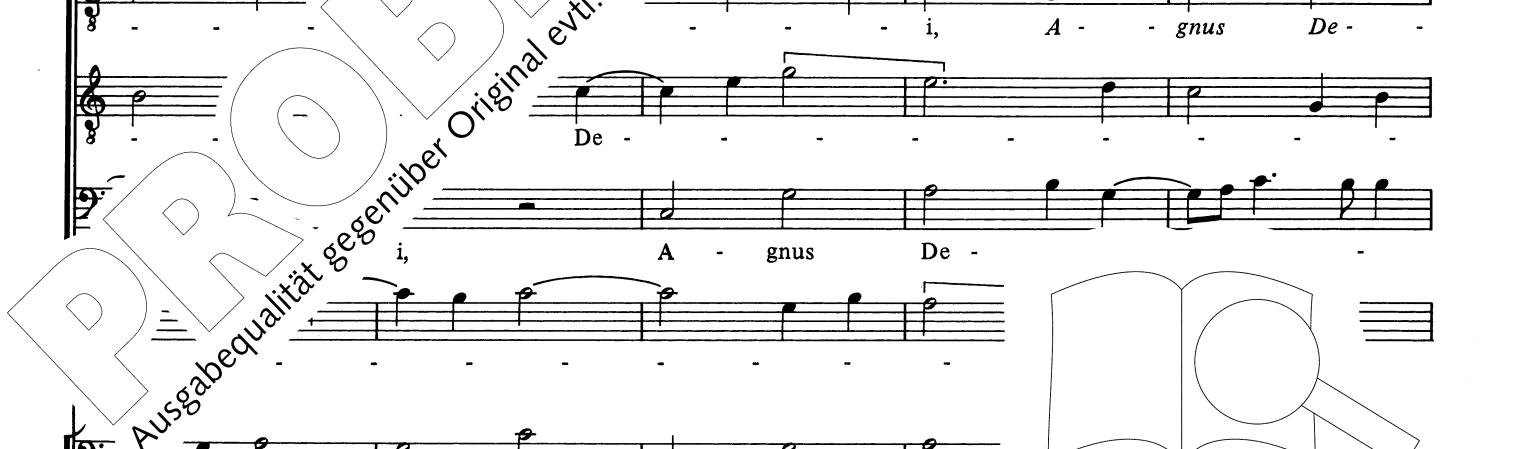
Carus-Verlag

L.

D.

L.

69



74

A - gnu s De - - - - i, A - - - - gnus,

De - - - - i, A - - - -

i, A - - - - gnus,

i, A - - - - gnus De - -

i, A - - - - gnus,

A - - - - p

UR

reduced • Carus-Verlag

79

gnus, _____

A - - - gnus, A - - - i, A - - - gnus

A - - - gnus

i, - - - gnus

De - - - gnus

PRO

BEBE

P

Evaluation Copy Quality

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -

tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis

De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

i, qui tol - lis, qui tol - lis, qui

De - i, qui tol - lis, qui tol - lis r a

i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

- - i, qui to' ta

di, qui tol - lis

pec - ca - ta mun - di, qui

qui pec - ca - ta mun - di, qui

tol - a mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta

tol - a mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta

tol - lis pec - ca - ta mun -

di,

pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis
 tol - lis pec - ca - ta mun -
 tol - lis, qui tol - lis pec - ca -
 mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec -
 lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis, qui tol -
 pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta
 ca - ta mun - di, qui tol - lis

pec - ca - ta mun - di: s pa - - cem,
 - di do - pa - - cem, do - - na
 ta mun - do - na no - bis pa -
 ca - ta mun - bis pa - - cem, do - - na no - bis
 di: pa - - cem, do - - na no - bis pa -
 - na no - bis pa - - cem, do -
 - di: pa - - cem, do - - na n

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

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

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

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Für die *Missa in illo tempore* gibt es drei Quellen aus dem frühen 17. Jahrhundert und eine wahrscheinlich aus dem späten 17. oder frühen 18. Jahrhundert.

Am: Ein Druck von Ricciardo Amadino in Venedig, 1610 (RISM M3445). Titel auf der ersten Seite der Stimmbücher: *Sanctissimae Virgini/ Missa Senis Vocibus/ ac Vesperae Pluribus/ Decantandae,/ cum Nonnullis Sacris Concertibus,/ ad Sacella sive Principum Cubicula accommodata./ Opera/ a Claudio Monteverde/ nuper effecta/ ac Beatiss. Paulo V. Pont. Max. Consecrata./ Venetijs, Apud Ricciardum Amadino./ MDX*. Der Druck besteht aus folgenden Stimmbüchern (mit Angabe der Seiten, auf denen die Messe enthalten ist): *Cantus (1–11), Sextus (1–11), Altus (1–11), Tenor (1–11), Quintus (1–11), Bassus (1–11), Bassus Generalis (2–8), Septimus* (für die Messe nicht vorgesehen). Exemplare dieses Druckes befinden sich in den folgenden Bibliotheken: Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale (I-Bc, vollständig); Brescia, Archivio del Duomo, jetzt in der Kirche San Giuseppe untergebracht (I-BRd, vollständiges Exemplar, in den Einzelanmerkungen als I-BRd¹ bezeichnet, sowie ein Exemplar mit fehlendem Basso-continuo-Stimmbuch, als I-BRd² bezeichnet); Lucca, Biblioteca del Seminario Arcivescovile (I-Ls, unvollständig, Basso-continuo-Stimmbuch fehlt); Rom, Biblioteca Casanatense (I-Rc, nur *Tenor*); Rom, Archivio Doria Pamphilj (I-Rdp, nur *Altus*); Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka (PL-WRu, *Cantus, Altus, Tenor, Bassus, Septimus, Bassus Generalis* und Stockholm, Kungliga Biblioteket (S-Sk, nur *Tenor*). Mehrere dieser Exemplare besitzen handschriftliche Korrekturen und *musica ficta*. Alle handschriftlichen Einträge werden in den Einzelanmerkungen beschrieben.

CS: Cappella Sistina Ms.107 in der Biblioteca Apostolica Vaticana. Der Titel lautet: *Sanctiss. Virgini/ Missa/ Senis Vocibus/ A Claudio Monteverde/ Nuper Effecta/ ac Beatiss. P- P.O.M./ Consecrata quam/ ab Edaci Atramento Fere Corrosam/ Joseph Vecchius/ Magister Cap. Existens/ ob Supradicti Pontificis/ Memoriam/ ei Excellentiam/ Sedente/ Innocentio XI. P.O. Restituit/ An. M.DC.LXXXIII. Unten auf der Seite/ Schrift der Name des Kopisten: Bar' scribebat Anno ut supra. Wie man*

meo Bellescos aus dem Jahre diese Handschrift nicht im C ein restauriertes Manuskript Papier zerfressen und eine A Auch diese Restaurierung Titelseite ist noch Restaurierung im XIII/ P.O. Card. O' Canc' Carr' AUSGABEQUALITÄT gegenüber Original evtl. gemindert mit kleinen orthographischen Unter- mung an Papst Paul V. wie Amadinos 1610. In diesem Manuskript gibt es keine Basso-continuo-Stimme, da bei Aufführungen in der Sixtinischen Kapelle keinerlei Begleitinstrumente benutzt

wurden. Im Sanctus (aber nicht im Benedictus) sind *Cantus*- und *Sextus*-Stimmen des Amadino-Druckes vertauscht.

Ve: Eine von Pierre Phalèse 1612 in Antwerpen veröffentlichte Anthologie: *MISSAE/ SENIS ET OCTONIS/ VOCIBUS/ EX CELEBERRIMIS/ AUCTORIBUS/ HORATIO VECCHIO/ ALIISQVE COLLECTAE/ Nomina pagina versa inveniens. [Stimmtitel/ Zeichen des Druckers]/ ANTVERPIAE/ Apud Petrum Phalesium/ M. DCXII.* Amadinos Druck aus dem Jahre 1610 war die Quelle für Phalèses Ausgabe der *Missa in illo tempore*, die jedoch auf eine Basso-continuo-Stimme verzichtet. Monteverdis Messe steht an vierter Stelle in einer Gruppe von vier sechsstimmigen Messen; zwei der vier Messen sind von Orazio Vecchi und die andere ist von Tiburzio Massaino. Von den beiden achtstimmigen Vecchi-Messen dieses Druckes ist die erste zur Auferstehung denthält Motetten zum Introitus, Graduale, Offizie zur Elevation (Erhebung) sowie das „Deo Gratias“. Messe ist ein Requiem. Exemplare dieses in Gent, Rijksuniversiteit, Centrale Bibliotheek, Tenor, Bassus, Sextus, Septimus, C. Bischofliche Zentralbibliothek, Bassus, Quintus, Sextus, Septi-

To: Eine handschriftlich wahrscheinlich aus dem 17. Jahrhundert stammt. Der *santiss: vergine Lorenzo Ton* und den *P* und *R* allein der Am- Partitur wird diese

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
Für die vorliegende Ausgabe ist das Exemplar des Amadino-Drucks aus dem Jahre 1610, das im Civico Bibliografico Musicale in Bologna aufbewahrt wird. Angaben von anderen Exemplaren des Amadino-Drucks werden in den Aufführungshinweisen und in den Einzelanmerkungen angeführt.

In dieser Ausgabe wurden die ursprünglichen Notenwerte 2:1 reduziert. Die originalen Schlüssel G₂, G₂, C₂, C₃, C₃, F₃, F₃ wurden modernisiert. Monteverdis Originalmensur, das Tempus imperfectum diminutum, wurde beibehalten; die moderne Takteinteilung wurde vom Herausgeber vorgenommen. Im Amadino-Druck besitzt lediglich die Generalbaßstimme eine mensurale Gliederung mittels „Taktstriche“, wobei im Normalfall jeder „Takt“ zwei Breves enthält. Bei der Aufführung sollte man beachten, daß es in der fließenden, durchimitierenden Polyphonie der 16. und frühen 17. Jahrhunderts keine regelmäßige Takteinteilung gibt. Die jeweils erste Note im Takt zeichen wurden durch einen Taktstrich gekennzeichnet, wenn die Takteinteilung gelten. Vorzeichen nur für vorliegenden Ausgabe ge

den ganzen Takt. Vorzeichen, die vom Herausgeber hinzugefügt wurden, sind kleingedruckt. Monteverdi setzt auch vorsichtshalber Vorzeichen vor Noten, die andernfalls den üblichen Regeln der *musica ficta* gemäß erhöht oder erniedrigt würden. Diese Warnungsakzidentien werden in der Ausgabe beibehalten und in den Aufführungsanmerkungen kommentiert. Monteverdis Generalbaß ist nicht beziffert. Ligaturen in der Originalnotierung werden durch Klammern angezeigt.

Der *Basso continuo*, von dem – außer im „*Crucifixus*“ – nur die Baßlinie notiert ist, wurde gemäß der polyphonen Praxis des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts, die Singstimmen so genau wie möglich durch die Orgel zu verdoppeln, ausgesetzt. Im 17. Jahrhundert besaßen viele italienische Orgeln noch keine Pedale. Die *Continuo-Aussetzung* wurde deshalb vom Herausgeber für eine *Manualiter*-Ausführung konzipiert. Im „*Crucifixus*“ schrieb Monteverdi alle vier Singstimmen in der Generalbaßstimme aus; die *Basso-continuo-Stimme* des Herausgebers verfährt entsprechend.

Schreibweise und Interpunktionsfolgen der *Editio Vaticana*. Die lateinische Abkürzung *ii* wurde durch den entsprechenden Text in Kursivdruck ersetzt. Der Text ist in Cappella-Sistina-Manuskript und Amadino-Druck jeweils unterschiedlich unterlegt. Diese Unterschiede werden in den Einzelanmerkungen detailliert nachgewiesen.

III. Aufführungshinweise

Abkürzungen: *Cantus* (C), *Sextus* (Se), *Altus* (A), *Tenor* (T), *Quintus* (Q), *Bassus* (B), *Septimus* (Sep), *Bassus Generalis* (Bc); Quellsigle sowie Bibliotheksbezeichnungen s. o. (Quellen).

Zitiert wird in der Reihenfolge Takt – Stimme – (Quelle) – Befund.

Kyrie

Die Silbe *-lei-* in *eleison* wird beim Unterlegen des Textes meistens als eine Si" behandelt, manchmal jedoch als zwei Silben: *-le--i-*. In Leittonkadenzens Behandlung inkonsistent, manchmal steht die einzelne Silbe *-lei-* vor Leitton, manchmal auf ihm.

48 C, Q
48 T

*es*² und *es*¹ auch möglich.
To hat *fis* (nicht transponierte Note trotz *f(b)* als urhendem Ton im B und vorzuziehen zu sein.

To hat *fis*¹ als erste Note (nicht transponiert).

Bei dem *r* wird *r* benutzt, bei dem *m* *m*.

Bei dem *r* wird *r* benutzt, bei dem *m* *m*.

Bei dem *r* wird *r* benutzt, bei dem *m* *m*.

Bei dem *r* wird *r* benutzt, bei dem *m* *m*.

Bei dem *r* wird *r* benutzt, bei dem *m* *m*.

Bei dem *r* wird *r* benutzt, bei dem *m* *m*.

Bei dem *r* wird *r* benutzt, bei dem *m* *m*.

Bei dem *r* wird *r* benutzt, bei dem *m* *m*.

Bei dem *r* wird *r* benutzt, bei dem *m* *m*.

Bei dem *r* wird *r* benutzt, bei dem *m* *m*.

Bei dem *r* wird *r* benutzt, bei dem *m* *m*.

Bei dem *r* wird *r* benutzt, bei dem *m* *m*.

Bei dem *r* wird *r* benutzt, bei dem *m* *m*.

Bei dem *r* wird *r* benutzt, bei dem *m* *m*.

Bei dem *r* wird *r* benutzt, bei dem *m* *m*.

Bei dem *r* wird *r* benutzt, bei dem *m* *m*.

Bei dem *r* wird *r* benutzt, bei dem *m* *m*.

Bei dem *r* wird *r* benutzt, bei dem *m* *m*.

Bei dem *r* wird *r* benutzt, bei dem *m* *m*.

Bei dem *r* wird *r* benutzt, bei dem *m* *m*.

Bei dem *r* wird *r* benutzt, bei dem *m* *m*.

Bei dem *r* wird *r* benutzt, bei dem *m* *m*.

53 Se, A

64-94 Alle Stimmen

Gloria

15 T

19-23 A'

24

25

6,

62

103 A

143 A

Credo

14 T

38 Bc

48 A

48 C

74 A

78 C

99 T

107 C

143-154 Alle Stimmen

163 C

207 T, Q

233-238 Alle Stimmen

247 B, Bc

277 A

277-278 A, T, Q

283 A

Sanctus

29 A

5-

Sanctus

16 Se, A

17 C, T

47 B

69 B

86 B

87 A

94 B

101 A

Kreuz vor *f* in CS.

*fis*¹ auch möglich.

Kreuz vor *h* als Warnungsakzidens.

Kreuz vor *h*¹ als Warnungsakzidens. Kreuz fehlt in CS.

*fis*² auch möglich analog zu A, Takt 45, aber nur in Verbindung mit *fis*¹ in Q.

Kreuz vor *h*¹ als Warnungsakzidens. Kreuz fehlt in CS.

*fis*² auch möglich. Vergleiche mit To, Takt 80-81.

Kreuz vor *c*¹ in CS.

*f*² auch möglich.

Das „Et iterum“ kann auf der Grundlage der *fis*¹ an der tiefsten Stelle des Bc in Takt 145 und im T in Takt 208 auf zweierlei Art interpretiert werden. Diese Kreuze, falls sie kein Irrtum sind, schreiben *fis*¹ und *fis*² während der ganzen Stelle vor, wie durch *Musica-ficta*-Kreuze in der Ausgabe *et iterum* steht. Die vorgeschriebenen Kreuze *et iterum* sind falsch sein; in dieser ganzen Passa Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Takt 208.

Das „*Amens*“ ist in der Ausgabe *et iterum* falsch. Die vorgeschriebenen Kreuze *et iterum* sind falsch sein; in dieser ganzen Passa Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*¹ auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.

*fis*² auch möglich. Kreuz vor *f*² in To.