

Claudio

MONTEVERDI

Missa in F

Coro (SATB), Organo

herausgegeben von / edited by
Jeffrey Kurtzman

Selva morale et spirituale
Urtext

Partitur / Full score



Carus 40.671

Inhalt

Vorwort	III
Faksimiles	XIV
Kyrie	
Kyrie I	1
Christe	2
Kyrie II	4
Gloria	
Et in terra pax	6
Gratias agimus tibi	7
Quoniam	11
Credo	
Patrem omnipotentem	14
Et resurrexit	19
Sanctus – Benedictus	
Sanctus	26
Benedictus	31
Agnus Dei	34
Appendix	
I. Crucifixus	37
II. Et resurrexit	39
III. Et iterum venturus est	44
Kritischer Bericht	46

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur, zugleich Orgelstimme (Carus 40.671),
Chorpartitur (Carus 40.671/05).

The following performance material is available:
full score and organ part (Carus 40.671),
choral score (Carus 40.671/05).

Monteverdis Messe in F-Dur, die den Originaltitel *Messa A 4 da Capella* trägt und zum ersten Mal in der Sammlung *Selva morale et spirituale* von 1641 veröffentlicht wurde, wird von der Forschung seit langem mit der am 21. November 1631 in Venedig am Ende der schrecklichen Pest von 1630–1631 gefeierten Dankmesse zum Fest Mariä Opferung in Verbindung gebracht¹. Eine im gleichen Jahr 1631 veröffentlichte Schrift enthält einen gedruckten Brief des Venezianers Marco Ginammi an den venezianischen Gesandten in Neapel mit folgender Beschreibung dieser Dankmesse:

Quivi si cantò una solennissima Messa, facendo il Sig. Claudio Monteverde Maestro di Capella, gloria del nostro secolo, alla *Gloria* et al *Credo* unire il canto con le trombe squarciate, con isquisita e maravigliosa armonia².

Man sang hier eine höchst feierliche Messe, wobei der *Maestro di Capella* Claudio Monteverdi, der Ruhm unseres Zeitalters, im *Gloria* und im *Credo* den Gesang sich mit den *trombe squarciate* mit vorzüglicher und wunderbarer Harmonie verbinden ließ³.

Eine offizielle Chronik über die Ereignisse des Tages enthält die folgende Bemerkung:

Si cantò solennissima Messa sonandosi alcuna volta le trombe al *Gloria in excelsis* et al *Credo* ...⁴

Man sang eine feierliche Messe, bei der die *trombe* einige Male zum *Gloria in excelsis* und zum *Credo* spielten.

Die Messe mit ihrer klaren F-Dur-Tonalität ist eine fünfsätzige Komposition im alten Stil mit *basso continuo*. Dieser ist mit Ausnahme ganz weniger kurzer Stellen ein echter *basso seguente*. In der Messe selbst gibt es nichts, was zu den oben zitierten Beschreibungen paßt und das Werk mit den Dankfeierlichkeiten in Verbindung bringt. Allerdings stehen im *Credo* im Originaldruck drei merkwürdige Rubriken:

a) Vor dem *Crucifixus*: „Qui si puo cantare il *Crucifixus* à 4 concertato [qui avanti] se piace.“

Hier kann nach Belieben das *Crucifixus* à 4 concertato [an späterer Stelle in diesem Druck] gesungen werden.

b) Vor dem *Et resurrexit*: „Qui si puo cantare *Et resurrexit* à 2 Concertato se piace qui avanti.“

Hier kann nach Belieben das *Et resurrexit* à 2 Concertato [an späterer Stelle in diesem Druck] gesungen werden.

c) Vor dem *Et iterum*: „Qui si puo cantare *Et iterum* à 3 concertato [qui avanti] se piace“.

Hier kann nach Belieben das *Et iterum* à 3 concertato [an späterer Stelle in diesem Druck] gesungen werden. (Siehe Faksimile I)

Diese drei wahlweise angebotenen Abschnitte finden sich tatsächlich an einer späteren Stelle in der *Selva morale*, doch erst nach einem der Messe folgenden *Gloria A 7 voci concertata con due violini & quattro viole da braccio over 4 Tromboni quali anco si ponno lasciare se occorre l'acidente* (*Gloria* für sieben Stimmen, *concertata*, mit zwei Violinen und vier Violinen oder vier Posaunen, die gegebenenfalls weggelassen werden können). In allen erhaltenen Exemplaren der *Selva morale* fehlen jedoch die Stimmen für die Posaunen bzw. Violinen, und es scheint sicher, daß sie niemals gedruckt wurden. [Das *Gloria a 7* ist in einer Einzelausgabe im Carus-Verlag veröffentlicht (CV 40.436).]

Unmittelbar nach dem *Gloria* folgen dann die drei *Credo*-Abschnitte, allerdings mit nicht übereinstimmenden Über-

schriften. In zwei Stimmbüchern ist das *Crucifixus* „A4 Concertato“ überschrieben, während es im Inhaltsverzeichnis des Druckes einfach „A quatro voci. Basso Tenore Quinto & Alto“ heißt. Die Überschriften für das *Et resurrexit* stimmen noch weniger überein: in mehreren Stimmbüchern ist zu lesen „A 2 Voci, & doi Violini“, im Sopran II dagegen: „Crucifixus A 2 Voci, & doi Violini“. Im Inhaltsverzeichnis wird dieser Abschnitt als „A due Soprani o Tenori con due violini“ beschrieben. (Zu Monteverdis Zeiten galten Sopran und Tenor allgemein als austauschbare Stimmen.) Zum *Et iterum* heißt es in zwei Stimmbüchern „A3 Concertato“, in der *basso continuo*-Stimme „A 3 Voce & Instrumenti“. Es gibt jedoch keine Instrumentalstimmen für das *Et iterum*. Die Bezeichnung dieses Abschnitts im Inhaltsverzeichnis verwirrt die Sache noch weiter: „A 3 voci. Basso & due Contralti Concertato con quatro Tromboni o viole da braccio quali si ponno anco lasciare il qual *Crucifixus* servirà per variatione della Messa a quatro pigliando questo in loco di quello notato tra li due segni“ (Für drei Stimmen. Baß und zwei Kontraltal, *concertato*, mit vier Posaunen oder Violinen, die auch weggelassen werden können; dieses *Crucifixus* wird als Variation der Messe zu vier Stimmen dienen, wobei dieses anstelle von demjenigen genommen wird, welches zwischen den beiden Zeichen notiert ist) (Siehe Faksimile II). In den Stimmen für das *Credo* sind allerdings keine solchen Zeichen vorhanden, nur die oben zitierten Rubriken.

Seither wird allgemein angenommen, daß die wahlweise stehenden Posaunen bzw. Violinen zum *Et iterum* gehören und, ebenso wie die Posaunen bzw. Violinen des *Gloria*, im Druck der *Selva morale* fehlen. Das *Et iterum* scheint jedoch wegen der raschen *passaggi* in allen drei Vokalstimmen ein weder für Posaunen noch für Violinen geeignetes Stück zu sein, obwohl es nicht unmöglich ist, daß jede der beiden Instrumentengruppen die vorhandenen drei Stimmen und den *basso continuo* an langsameren Stellen (T. 1–6, 13–16, 22–32) verdoppelt haben könnte.

Andererseits scheint die ausführliche Rubrik im Inhaltsverzeichnis darauf hinzudeuten, daß das *Et iterum* dem *Crucifixus* gleichzusetzen ist, wie es auch, wie oben zitiert, in der Rubrik des Soprans II beim *Et resurrexit* geschieht. Es scheint, daß Monteverdis Drucker die Aufzählung dreier aufeinanderfolgender Abschnitte im Inhaltsverzeichnis, von denen jeder für eine andere Stimmen- und möglicherweise auch Instrumentenkombination gesetzt war, mit der Vorstellung durcheinandergebracht hat, daß alle drei Abschnitte zusammengenommen das vollständige *Crucifixus* bilden, wie es in Monteverdis *Missa in illo tempore* von 1610 und vielen anderen Messen aus dieser Zeit der Fall ist. Die lange Rubrik zum *Et iterum* im Inhaltsverzeichnis scheint sich in Wirklichkeit zur Hauptsache nur auf den ersten Abschnitt zu beziehen, der in den Stimmbüchern und im Inhaltsverzeichnis mit *Crucifixus* bezeichnet ist. Die Rubrik „Concertato con quatro Tromboni ... pigliando questo in loco di quello notato tra li due segni“ scheint völlig sinnvoll, wenn sie als zu diesem Abschnitt

¹ Vorher glaubten viele Autoren, daß das Datum die Oktav des Festes, der 28. November, gewesen sei. Vgl. James Moore, „Venezia favorita da Maria“, in: *JAMS* 37 (1984), S. 313–326.

² Zitiert in Moore, „Venezia favorita“, S. 324, Anm. 94.

³ Ebd., S. 313 und 316, Anm. 58.

⁴ Ebd., S. 324, Anm. 94.

gehörig betrachtet wird. Darüberhinaus ist das Ensemble der Vokalstimmen im *Crucifixus* (*Alto, Tenore Primo, Tenore und Basso*) sowohl durch deren Ambitus als auch durch den melodischen Stil hervorragend geeignet, durch vier Posaunen oder Violen *colla parte* verdoppelt zu werden. Solche *colla parte*-Führung war im Gegensatz zu *obbligato*-Stimmen, wie die beiden Violinen im *Et resurrexit* und im *Gloria a 7*, typisch wahlweise, wie Monteverdis Anweisungen sowohl für das *Crucifixus* als auch für das *Gloria* und jede andere für diese Instrumente bestimmte Komposition in der *Selva morale* zeigen.

Wenn die Posaunen und Violen in diesen und anderen Stücken nur Vokalstimmen verdoppeln sollten, würde dies die Vermutung nahelegen, daß die entsprechenden Stimmbücher vielleicht gar nicht fehlen, sondern daß niemals daran gedacht war, sie zu veröffentlichen, da sie als überflüssig gelten konnten. Diese Hypothese wird jedoch dadurch widerlegt, daß an einer späteren Stelle der *Selva morale*, in einem achtstimmigen *Magnificat*, zwei Violinstimmen erscheinen, wo eigentlich *Alto*- und *Basso*-Stimmen stehen sollten. Offenbar hatte der Drucker die wahlweise hinzukommenden Stimmen tatsächlich zur Verfügung, doch er versäumte es, sie zu benutzen – mit Ausnahme des *Magnificat*, wo er zwei Violinstimmen versehentlich anstelle von zwei Vokalstimmen setzte. Darüber hinaus sind diese beiden Violinstimmen nicht streng *colla parte* geführt, da sie stellenweise während kurzer instrumentaler Zwischenspiele die Harmonien ergänzen.

Die Stellung des *Gloria* vor den *Credo*-Abschnitten in der *Selva morale*, der Gebrauch des *Concertato*-Stils sowohl im *Gloria* als auch in den *Credo*-Abschnitten und die Ähnlichkeit der Anweisungen für wahlweise hinzukommende Posaunen oder Violen: all dies verbindet diese beiden Stücke miteinander und läßt vermuten, daß es sich hier um diejenigen *Gloria*- und *Credo*-Kompositionen handeln könnte, die von Zeugen der oben genannten Feierlichkeiten zum Fest Mariä Opferung 1631 beschrieben wurden.

Die *Credo*-Abschnitte im *Concertato*-Stil wurden bisher allgemein als Fragmente eines vollständigen *Concertato-Credo*, dessen übrige Abschnitte fehlen, beschrieben. Doch in jenen Augenzeugenberichten gibt es nichts, was eine Annahme rechtfertigte, das am 21. November 1631 aufgeführte *Credo* sei durchweg im modernen *Concertato*-Stil gewesen. Ebenso gut ist möglich, daß das *Credo* niemals aus mehr als den drei *Concertato*-Abschnitten bestand, die in der *Selva morale* gedruckt sind.

Bis vor kurzem neigte man in der Forschung dazu, die *trombe squarciate* in dem oben angeführten Augenzeugenbericht mit den in Monteverdis Rubriken erwähnten Posaunen zu identifizieren; dadurch wären die wahlweise zu spielenden Stücke des *Credo* gleichsam das letzte Glied in der Kette, die die Messe in F mit der Dankmesse von 1631 verbindet. Neuerdings hat aber James Moore überzeugend dargelegt, daß mit den *trombe squarciate* eher solche Trompeten gemeint sind, die als Fanfaren verwendet wurden, und daß diese in der Messe *zusätzlich* zu Posaunen eingesetzt wurden.

Moore nimmt an, daß Naturtrompeten in C gemeint waren, die im *Clarino*-Register gespielt wurden, und stellt sich vor, daß die Trompeten einige der Violinstimmen im *Gloria* verdoppelt und während der vermutlich fehlenden Teile des *Credo* im *Concertato*-Stil gespielt haben könnten⁵.

Moores Erwähnungen weiterer venezianischer Anwendungen des Begriffs *trombe squarciate* und dessen Varianten verbinden meistens die *trombe* mit Trommeln (*tamburi*), die ihnen dadurch eine militärische Bedeutung verleihen. Trompeten und Trommeln wurden oft für öffentliche Zeremonien oder Prozessionen kombiniert⁶. Außerdem folgte ihr Erscheinen in der Dankmesse vom 21. November unmittelbar einer Prozession mit *tamburi*, obwohl nur zwei von dem Dutzend Prozessionstrompetern für das Spielen in der Messe bezahlt worden zu sein scheinen⁷.

Die Forschung hat noch nicht völlig geklärt, welche Art von Trompeten mit dem Begriff *squarciate* gemeint ist. Nach dem *Vocabolario degli Accademici della Crusca* bedeutet die Verbform dieses Wortes „brechen“ oder „reißen“ mit dem Unterton von Gewalt. Die Adjektivform wurde von Autoren schon bei Dante in Zusammenhang mit Donner gebracht⁸. In Anbetracht des malerischen und des phantasiereichen Charakters italienischer umgangssprachlicher Adjektive ist es schwierig, diesem Begriff eine spezielle Bedeutung ohne weiteren Beleg zuzuweisen. Vielleicht ist der Bezug auf „laute Trompeten“ (donnernde Trompeten oder Trompeten, die die Luft zerteilen), wie Denis Arnold annimmt, am wahrscheinlichsten⁹. Neuerdings wurde angenommen, daß sich der Begriff überhaupt nicht auf einen Trompetentypus bezieht, sondern vielmehr auf eine Spielweise „all'aperta“ (offen, nicht gestopft)¹⁰. Beide Interpretationen passen gut in den historischen Kontext gedämpfter Trompeten, denen seit dem frühen 16. Jahrhundert ein Trauercharakter zukam. Der weiche, trauervolle Klang gedämpfter Trompeten scheint häufig bei Leichenprozessionen und Begräbnissen bedeutender Personen verwendet worden zu sein¹¹. Es ist in der Tat gut möglich, daß gedämpfte Begräbnis-Trompeten in Venedig häufig während der Pestzeit zu hören waren. Indes könnten für die Dankmesse von 1631 die lauten, offenen (*senza sordini*) Militärtrompeten geeignet gewesen sein, nicht nur wegen der freudigen Feier, sondern auch weil der Tod durch die Intervention der Jungfrau Maria besiegt worden sein soll.

Die geringe Menge erhaltener Publikationen geistlicher Musik vor dem letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, die Trompeten erfordert, könnte nahelegen, daß der Gebrauch dieser Instrumente in der Kirche selten war¹². Indes, beschreibende Hinweise für Trompeten in der geistlichen Musik im 17. Jahrhundert sind nicht ungewöhnlich¹³. Tatsächlich könnten

⁵ Ebd., S. 342–347.

⁶ Ebd., S. 343–344.

⁷ Ebd., S. 323–324 (Anm. 92–94) und 342–345.

⁸ *Vocabolario degli Accademici della Crusca, quarta impressione* (Firenze: Domenico Maria Manni 1735), „squarciare“ und „squarciato“. Entsprechend Bruno Migliorini und Aldo Duro, *Prontuario Etimologico della Lingua Italiana* (Torino: G.B. Paravia & C., 1958), S. 546, leitet sich der Begriff von lat. *exquartare*, abgeleitet von *quartus*, ab und bedeutet „in vier teilen“.

⁹ Denis Arnold, *Claudio Monteverdi* (London: J.M. Dent and Sons, Ltd., 1963), S. 44 und wiederum in Antwort auf Denis Stevens in: *Claudio Monteverdi e il suo Tempo*, S. 434 (s. Fußnote 18).

¹⁰ Diskussion des Begriffs *trombe squarciate* beim „III Convegno internazionale sulla musica in area lombarda padana nel secolo XVII“, Lenno, Italien, 23–25. Juni 1989.

¹¹ Siehe Wolfgang Osthoff, „Trombe sordine“, in: *AfMw* 13 (1956), S. 77–95.

¹² Siehe die in Don L. Smithers, *The Music and History of the Baroque Trumpet before 1721* (London: J.M. Dent & Sons, Ltd., 1973), S. 86–98, genannten italienischen Quellen.

¹³ Mehrere solche Beschreibungen sind zitiert in Gino Stefani, *Musica Barocca: Poetica e ideologia* (Milano: Bompiani, 1974), S. 63–64, Anm. 153–155 und 157.

Trompeten verwendet worden sein, um geistliche Kompositionen klanglich zu steigern, ohne daß irgendwelche Stimmen jemals niedergeschrieben worden sind. Naturtrompeten, in ihrem Tonvorrat auf die Obertonreihe des jeweiligen Grundtons beschränkt, hatten begrenzte Möglichkeiten; daher konnten ihre Stimmen leicht improvisiert oder nach Standardformeln gespielt werden, da viele Trompeter keine Noten lesen konnten.

Daher spiegelt das Fehlen gedruckter Stimmen für Trompeten in dieser Zeit nicht notwendigerweise eine Abwesenheit von Trompeten bei Aufführungen geistlicher Musik wider. Der Gebrauch von Trompeten und Pauken in der Kirche wird ziemlich ausführlich von Michael Praetorius im VIII. Kapitel des III. Teils seines *Syntagma Musicum* III erörtert¹⁴. Hier erwähnt Praetorius den *ad libitum*-Gebrauch dieser Instrumente in Ensembles von fünf, sechs oder sieben Stimmen, das Umstimmen der C-Trompete durch Posaunen-Stimmbögen auf G sowie die Improvisation von Diminutionen durch die Clarin-Trompete. Praetorius beschreibt zwei Verwendungen von Trompeten-Ensembles: die *Sonada* (ein rein instrumentales Stück) und die *Intrada* (ein Begriff, der sich offensichtlich 1. auf ein der *Sonada* vorangehendes Einleitungsstück bezieht, 2. auf den Abschluß einer Komposition, 3. auf ein instrumentales Zwischenspiel innerhalb eines Stückes oder sogar 4. auf eine Begleitung von Singstimmen). [Eine detailliertere Darstellung von Praetorius' Behandlung von Trompeten in der geistlichen Musik wird die ausführliche Einleitung zu meiner Ausgabe der gesamten Messenvertonungen Monteverdis im Carus-Verlag enthalten.]

Auf der Grundlage von Praetorius' Beobachtungen kann man sich Monteverdis *Gloria a 7* und den *Credo*-Abschnitten aus einer neuen Perspektive nähern. Die Frage des Gebrauchs von Trompeten im *Gloria* wird im Vorwort zu meiner Ausgabe dieses Werkes im Carus-Verlag erörtert werden. Indes: Wenn die *Credo*-Abschnitte alles sind, was jemals existierte, wo könnten die Trompeten dann im Symbolum Nicaenum verwendet worden sein?

Zunächst könnten die Trompeten ein einleitendes Instrumentalstück vor der Intonation des *Credo* gespielt haben. Praetorius spricht von *Intraden* und *Sonaden* für fünf, sechs oder sieben Instrumente, aber der italienische Trompetenvirtuose Girolamo Fantini druckte in seinem Traktat *Modo per Imparare a sonare di Tromba* (1638) zahlreiche Stücke für eine oder zwei Trompeten¹⁵. Es sei daran erinnert, daß nach Moore nur zwei Trompeter für die Teilnahme an der Dankmesse vom 21. November bezahlt wurden¹⁶. Es ist jedoch möglich, daß andere Trompeter, die die tieferen Harmonietöne improvisierten, teilgenommen haben, aber für ihren Dienst auf der *piazza* nicht zusätzlich bezahlt wurden, oder daß die Harmonien vom Organisten gespielt wurden.

Des weiteren könnte eine kurze Fanfare (von Fantini *chiamata* genannt) nach dem *Crucifixus*-Abschnitt und vor dem *Et resurrexit* gespielt worden sein. Solch eine Fanfare hätte den extremen Ausdruckswechsel des *Et resurrexit* mit seinem Dreiertakt und den paarweise geführten Sopranen und Violinen angekündigt.

Das *Et resurrexit* selbst steht in G-Dur. Wenn Trompeten in diesem Abschnitt vorgesehen waren, wären wahrscheinlich die Posaunen-Stimmbögen erforderlich gewesen, die Praetorius beschreibt. Auf G gestimmte Trompeten könnten die

beiden vorhandenen Violinstimmen verdoppelt oder ersetzt haben, mit gelegentlichen Anpassungen in der zweiten Trompete für schwierige Tonhöhen. Eine andere Möglichkeit könnten paarig geführte Violinen während des ersten Teils des Stückes gewesen sein, die im zweiten Teil beim *Et ascendit in caelum* durch Trompeten abgelöst wurden. Nur zwei Töne in diesem Abschnitt, das wiederholte e¹ in der zweiten Violine in T. 65, wären unbequem auf einer G-Trompete gewesen. Diese beiden Töne hätten leicht in g¹ abgeändert werden können, wodurch die Stimme der Violine I verdoppelt worden wäre. Vielleicht sind die Violinen in der letzten instrumentalen Passage, T.95–99, mit den Trompeten zusammengegangen.

Im *Et iterum* sind zusätzliche Trompetenstimmen eher unwahrscheinlich wegen der tiefen Lage (zwei Altstimmen und Baß), doch auf diesen Abschnitt könnte gut ein reines Instrumentalstück für C-Trompeten oder sogar für Posaunen gefolgt sein, insbesondere, da der Text den Tag des Gerichts bei der Wiederkunft Christi ankündigt¹⁷. Das *Credo* wäre dann mit dem *Et in Spiritum Sanctum* in polyphonem Stil fortgeführt worden.

Dies sind nur Spekulationen, doch sie veranschaulichen, daß das gesamte *Credo* nicht notwendigerweise im *Concertato*-Stil gewesen sein muß, um die oben zitierten Berichte der Augenzeugen zu rechtfertigen. Mit anderen Worten: die drei *Credo*-Abschnitte in der *Selva morale* könnten tatsächlich alles sein, was jemals existierte, und moderne Ausführende wären berechtigt, nach ihrer eigenen Vorstellung über die Verwendung von Posaunen bzw. Violinen und Trompeten zu entscheiden.

Gestützt auf die vorstehenden Überlegungen ebenso wie auf allgemeine Prinzipien der Aufführungspraxis des späten 16. und des 17. Jahrhunderts folgt hier eine Zusammenfassung empfehlenswerter Aufführungsmöglichkeiten:

I. Aufführung der vierstimmigen Messe so, wie sie in der *Selva morale* gedruckt ist und wie sie in dieser Ausgabe vorliegt.

II. Verwendung des *Concertato-Crucifixus* (Anhang I), des *Concerto-Et resurrexit* (Anhang II) und des *Concerto-Et iterum* (Anhang III) an Stelle der entsprechenden Abschnitte des vierstimmigen *Credo*.

¹⁴ Siehe Michael Praetorius, *Syntagma Musicum III* (Wolfenbüttel 1619), Faksimiledruck hg. v. Wilibald Gurlitt, Kassel: Bärenreiter, 1958. Eine englische Übersetzung des *Syntagma Musicum III* befindet sich in der unveröffentlichten Dissertation von Hans Lampl, *A Translation of 'Syntagma Musicum III' by Michael Praetorius* (D.M.A., University of Southern California, 1957).

¹⁵ *Modo per Imparare a sonare di Tromba tanto di Guerra Quanto Musicalmente in Organo, con Tromba Sordina, col Cimbalo, e ogn'altro istrumento...* Di Girolamo Fantini da Spoleti Trombetta Maggiore del Sereniss. Gran Duca di Toscana Ferdinando II. In *Francofort Per Daniel Vustsch* [Watsch]. 1638. Faksimileausgaben: Bollettino Bibliografico Musicale (Mailand 1934) und The Brass Press (Nashville 1972).

¹⁶ Siehe Anm. 7 oben.

¹⁷ Vgl. die Diskussion oben betreffend den möglichen Gebrauch von Posaunen oder *viole da braccio* im *Et iterum*.

III. Verwendung der wahlweisen Instrumente wie folgt:

1. Verdoppelung jeder Vokalstimme der vierstimmigen Messe entweder durch Streicher (in der Zeit Monteverdis *viole da braccio*) oder durch Bläser (in der Zeit Monteverdis Posaunen, möglicherweise in Verbindung mit *cornetti*) entsprechend der wahlweisen Verdoppelung in der Vokalpolyphonie des späten 16. und während des ganzen 17. Jahrhunderts.

2. Wahlweise Verdoppelung der Vokalstimmen des *Concertato-Crucifixus* (Anhang I) durch *viole da braccio* oder Posaunen [für den Baß würde ein Violoncello erforderlich sein, wenn moderne Streicher verwendet werden].

3. Vier Posaunen oder *viole da braccio* könnten verwendet werden, um die Vokalstimmen und den *basso continuo* im *Concertato-Et iterum* (Anhang III) während aller oder einiger langsamerer Abschnitte (T. 1–6, 13–16, 22–32) zu verdoppeln. Posaunen wären besonders geeignet für den Text „et mortuos“ (T. 13–16, 22–26) [Violoncelli wären für den Baß und den *basso continuo* erforderlich, wenn moderne Streicher verwendet werden].

4. Zwei Naturtrompeten in C, möglicherweise durch Posaunen oder andere Trompeten unterstützt, könnten eine instrumentale Einleitung vor dem *Credo* spielen, eine Fanfare vor dem *Concertato-Et resurrexit* [mit nach G umgestimmten Trompeten, wenn sie im *Et resurrexit* verwendet werden] und ein Zwischenspiel nach dem *Concertato-Et iterum* [mit nach C umgestimmten Trompeten, wenn erforderlich]. Bei modernen Ventiltrompeten würde sich die Verwendung von Stimmbögen erübrigen. Girolamo Fantinis Trompetenschule *Modo per Imparare a sonare di Tromba* (1638), die Fanfarenmodelle und „Intraden“ sowie mehrere „Sonaten“ enthält, ist eine geeignete Quelle für solche Musik [vgl. Fußnote 15].

5. Zwei nach G umgestimmte Naturtrompeten [oder zwei moderne Trompeten] könnten die beiden Violinen im *Concertato-Et resurrexit* (Anhang II) verdoppeln oder ersetzen, indem sie bequemere Tonlagen dort spielen, wo die notierten Tönhöhen der Violinen zu schwierig auf den Naturtrompeten hervorzubringen sind. Eine andere Möglichkeit für die Trompeten wäre, die Violinen beim *Et ascendit* (T. 41 bis Schluß) zu ersetzen, möglicherweise bei *ad dexteram Patris* (T. 95 bis Schluß) mit den Violinen zusammen zu spielen.

6. Die Orgel ist das übliche Continuo-Instrument in der Kirchenmusik. Im *Concertato-Et resurrexit* und im *Concertato-Et iterum* könnte der Orgel ein Chitarrone hinzugefügt werden oder diese ersetzen. Es war in der Zeit Monteverdis nicht üblich, die Baßstimme des Continuo durch ein Streich- oder Blasinstrument zu verdoppeln, sofern Streicher oder Bläser nicht auch verwendet wurden, um die Vokalstimmen zu verdoppeln und sofern sie nicht extensiv als *obbligato*-Instrumente eingesetzt wurden. Das Cembalo, das in der Kirche nur bei außergewöhnlichen Gelegenheiten gebraucht wurde, wenn die Orgel in schlechtem Zustand war oder während der Karwoche, wenn die Orgel verboten war, sollte in der Messe in F oder in den *Credo*-Ersatzabschnitten *nicht* als Continuo-Instrument verwendet werden.

Obwohl Moore die *trombe squarciate* und die Posaunen trennte, hat er stärker als je zuvor das Argument vertreten, daß Monteverdis *Gloria a 7*, das *Credo* (ob nur aus drei Abschnitten bestehend oder aus einem vollständigen *Credo*) und die in der *Selva morale* darauffolgende Motette *Ab eter-*

no ordinata sum allesamt zu den Feierlichkeiten des 21. November 1631 gehörten.

Einige Forscher haben sich jedoch an der Diskontinuität von Stil und Tonalität zwischen der Messe in F, dem *Gloria* und den *Credo*-Ersatzabschnitten gestört (das *Gloria* steht in G-Dur; das *Crucifixus* steht in d-Moll; das *Et resurrexit* beginnt in G-Dur und schließt in C-Dur; das *Et iterum* beginnt und schließt in C-Dur)¹⁸. Die Messe in F selbst ist eine der am dichtesten gefügten geistlichen Kompositionen Monteverdis mit Motiven, die während des *Kyrie* eingeführt werden und die thematische Substanz für den gesamten Rest der Messe liefern, einschließlich der polyphonen Sätze *Gloria* und *Credo*, die völlig in die insgesamt fünfsätzige Struktur des Werkes integriert sind¹⁹. Die stilistische Dichotomie zwischen der polyphonen Messe und dem *Gloria a 7* und den *Credo*-Fragmenten bringt Moore sogar zu der Vermutung, daß *Kyrie*, *Sanctus* und *Agnus Dei* am Fest Mariä Opferung vielleicht choraliter gesungen worden sein könnten²⁰. Jedoch setzt dies voraus, daß das meiste des *Concertato-Credo* in der *Selva morale* fehlt. Wenn Zweifel hinsichtlich einer Beziehung zwischen der Messe in F und dem *Concertato-Gloria* und den *Credo*-Fragmenten stichhaltig sind, dann muß Bartolomeo Magni, Monteverdis Verleger, die Quellen und Anweisungen des Komponisten völlig entstellt haben.

Nach meiner Auffassung ist es unklug, ohne zusätzliches Be-weismaterial anzunehmen, daß dem Drucker so viele eklatante Irrtümer unterlaufen sind. Der Irrtum, den ich oben bei der Platzierung der Rubrik für das *Et iterum* im Inhaltsverzeichnis angenommen habe, könnte als Fehler leicht unterlaufen aufgrund der Möglichkeit, die drei Abschnitte sowohl als einzelne Stücke als auch als Bestandteile des gesamten *Crucifixus* zu sehen. Und die Annahme eines so einfachen Irrtums stimmt mit der größeren Wahrscheinlichkeit einer Posaunenbegleitung beim *Crucifixus* als beim *Et iterum* überein, obwohl die Posaunen möglicherweise auch in dem letzteren Stück benutzt werden konnten.

In gleicher Weise erscheinen Magnis Irrtümer beim Druck nicht so absonderlich, wenn wir annehmen, daß die drei *Concertato*-Abschnitte für das *Credo* alles sind, was jemals existierte. Wenn das der Fall war, fehlt überhaupt kein großdimensioniertes *Concertato-Credo*, und Monteverdi hielt es am 21. November 1631 für passend, die drei Abschnitte gerade so zu ersetzen, wie sie in der *Selva morale* gedruckt sind. Wenn dies so ist, wurden das *Kyrie*, *Sanctus* und *Agnus Dei* aus der Messe in F an diesem Tag sehr wahrscheinlich aufgeführt.

Die Frage der Diskontinuität von Stil und Tonalität braucht uns nicht allzu sehr zu stören. Monteverdis geistlicher *Concertato*-Stil beruht auf Diskontinuitäten, einschließlich des

¹⁸ Siehe im einzelnen Denis Stevens, *Monteverdi: Sacred, Secular and Occasional Music* (Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1978), S. 69–70 und ders., *Claudio Monteverdi: Selva morale e spirituale*, in: *Claudio Monteverdi e il suo tempo*, hg. v. Raffaello Monterosso (Verona: Stamperia Valdonega, 1969), S. 423–426 und 433–434.

¹⁹ Eine analytische Diskussion der Messe befindet sich in Gerhard Hust, *Untersuchungen zu Claudio Monteverdis Messkompositionen* (Phil. Diss. Ruprecht-Karl-Universität Heidelberg, 1970), S. 107–134.

²⁰ Moore, „Venezia favorita“, S. 348.

Nebeneinanders von neuem und altem Stil in aufeinanderfolgenden Abschnitten²¹. Außerdem sind Tonartwechsel in seinen großen geistlichen *Concertato*-Werken recht häufig. Andererseits ist es aber wahr, daß die anderen groß-dimensionierten *Concertato*-Werke Monteverdis Elemente der Einheit und Kontinuität aufweisen, die zwischen der Messe in F, dem *Concertato-Gloria* und den *Credo*-Abschnitten deutlich fehlen. Aber auch hier gibt es viele andere Beispiele in der italienischen Musik des 17. Jahrhunderts für „fremde“ Interpolationen in bereits vorhandene Kompositionen, entsprechend den Erfordernissen der jeweiligen Aufführungsumstände.

Was verwirrend scheint, ist die Einführung von diskontinuierlichen Elementen in ein solch geschlossenes Werk wie die Messe in F. Wiederum brauchen wir nicht nach einer komplizierten Lösung dieser Frage zu suchen. Das Komponieren von Messen war für Monteverdi keine so seltene Tätigkeit, wie die nur drei veröffentlichten Messen vermuten lassen. Es gibt zahlreiche Hinweise in seinen Briefen auf seine Verpflichtung zur Messenkomposition in Venedig²². Selbst in den Tagen vor der Dankmesse vom 21. November wurden andere feierliche Messen im Zusammenhang mit den Pestzeremonien in der Stadt aufgeführt. Moore nennt eine am 25. Oktober in San Marco aufgeführte feierliche Marienmesse und eine Hohe Messe zu Ehren Mariä, die am 26. Oktober „in allen Kirchen der Stadt gefeiert“ wurde²³.

Monteverdi, der offensichtlich mit all den musikalischen Vorbereitungen während dieser Zeit sehr beschäftigt war, könnte sehr wohl eine bereits zu einem früheren Zeitpunkt vollendete Messe verwendet und darin das *Concertato-Gloria* a 7 und die *Credo*-Abschnitte als für die Feierlichkeiten des 21. November passende Teile eingesetzt haben²⁴. Es ist klar, warum ein festliches *Gloria* geeignet gewesen war; aber es hatte keine zwingende Notwendigkeit bestanden, das gesamte *Credo* im ausgearbeiteten *Concertato*-Stil zu setzen. Der größte Teil des Textes im Symbolum Nicaenum besteht aus „objektiven“ Glaubenssätzen. Nur im *Crucifixus*-Abschnitt, der mit dem *Et iterum* schließt, kommen menschliche Gefühle ins Spiel, wenn der Text vom Leiden Christi und der folgenden Freude über die Auferstehung mit ihrer letztendlichen Bedeutung für die Menschheit bei der Wiederkunft Christi spricht. Tatsächlich bilden Monteverdis von Trauer erfüllte chromatische Vertonung des *Crucifixus* und sein erhebendes und festliches *Et resurrexit* und *Et iterum* eine ideale Metapher für die schlimme Lage der leidenden Stadt, die durch große Demütigung und Tod jetzt, nach Ende der Pest, ihrer Wiederaufrichtung in der Hoffnung auf eine glorreichere Zukunft entgegen sieht. Monteverdi könnte sich damit zufriedengegeben haben, seinen „objektiven“ *stile antico* für die Textstellen beizubehalten, die das zentrale *Crucifixus* umrahmen. Es könnten ihn aber auch die Beanspruchungen während dieser Periode davon abgehalten haben, mehr aus dem *Credo* zu machen, selbst wenn er es gewollt hätte²⁵.

Während es der Mangel an ausreichender Dokumentation nicht gestattet, zu irgendwelchen endgültigen Schlüssen über Monteverdis *Credo* zu kommen, gibt es andererseits keine Zeugnisse, die irgendetwas beweisen, was über das oben Vorgeschlagene hinausginge, noch gibt es einen angemessenen Grund für die Annahme, daß die *Selva morale* mehr Fehler enthält oder etwas anderes wegläßt, als was durch das Beweismaterial überzeugend gezeigt werden kann. Die in dieser Ausgabe vorgeschlagenen Lösungen sind die einfach-

sten, die mit den verfügbaren Zeugnissen übereinstimmen. Sollten weitere Materialien gefunden werden, müßten diese Vorstellungen möglicherweise revidiert werden, doch bis dahin scheint man gut beraten zu sein, ohne eine solide, dokumentierbare Grundlage keine Annahmen zu machen.

Die vorliegende Ausgabe beruht auf dem Exemplar der *Selva morale et spirituale* im Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna (I-Bc). Verleger und Herausgeber danken dem Civico Museo für die Erlaubnis, die Messe und *Credo*-Abschnitte in dieser Ausgabe zu veröffentlichen. Dankbar bin ich auch Gary Zink für seine wertvolle Hilfe hinsichtlich der Charakteristika und Möglichkeiten von Barocktrompeten.

St. Louis, Mo./USA, Mai 1991
Übersetzung: Helgard Ullrich

Jeffrey Kurtzman

²¹ Siehe Jerome Roche, „Monteverdi and the Prima Prattica“, in: *The Monteverdi Companion* (London: Faber and Faber, 1968), S. 167–191; Jeffrey G. Kurtzman, „Some Historical Perspectives on the Monteverdi Vespers“, in: *Anal. Mus.* 15 (1975), S. 29–86; ders., *Essays on the Monteverdi Mass and Vespers of 1610* (Houston: Rice University Studies, 1978).

²² Siehe Briefe vom 29. Dezember 1616, 21. April 1618, 17. April 1621, 27. November 1621, 1. Mai 1627 und 2. Februar 1634, in: Domenico de'Paoli, *Claudio Monteverdi: Lettere, Dediche e Prefazioni* (Roma: Edizioni de Santis, 1973), S. 90, 107, 188, 194, 241 und 325 (falsch von de'Paoli datiert: 4. Oktober) und Denis Stevens, *The Letters of Claudio Monteverdi* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), S. 120, 138–139, 231, 241, 312 und 414. Außerdem gibt es viele Briefe, die auf unidentifizierbare geistliche Kompositionen hindeuten. Auf der Basis einer Bemerkung in einem Brief Monteverdis vom 2. Februar 1634, daß alljährlich am Heiligen Abend eine neue Messe von dem *maestro di cappella* an San Marco erwartet wurde, berechnet Stevens, daß 29 Messen Monteverdis verlorengegangen sind (siehe Stevens, *The Letters*, S. 120). Solch eine große Menge verllorener Messen scheint unwahrscheinlich, kann aber in Anbetracht der großen Menge von Monteverdis Bühnenwerken, die ebenfalls verlorengegangen sind, nicht ausgeschlossen werden.

²³ Moore, „Venezia favorita“, S. 323.

²⁴ Monteverdi erwähnt in einem Brief vom 1. Mai 1627, daß er Vespern und Messen-Kompositionen vorrätig hatte, um vorbereitet zu sein, falls der Herzog von Mantua solche wünschte. Obwohl die fraglichen Kompositionen nicht weiter identifiziert sind, ist es möglich, daß die Messe in F eines dieser bereits fertiggestellten Werke war. Siehe de'Paoli, S. 241; Stevens, S. 312.

²⁵ Eine vor kurzem entstandene Aufnahme der Messe in F (*Monteverdi: Festmesse in San Marco*, dirigiert von Frieder Bernius, Pantheon FSM 68209) verwendet die *Concertato-Credo*-Abschnitte an Stelle der entsprechenden vierstimmigen polyphonen Abschnitte. Das ästhetische Ergebnis ist nicht unangenehm; die Substitutionen fügen dem *Credo* tatsächlich ein bedeutsames dramatisches Element hinzu.

Foreword (abridged)

(For a fuller discussion of the Mass and the issues surrounding it, see the German-language introduction to the present edition.)

Monteverdi's Mass in F, originally entitled *Messa A 4 da Capella* and first published in his *Selva morale et spirituale* of 1641, has long been associated by scholars with the Feast of the Presentation of the Virgin thanksgiving mass of November 21, 1631, celebrating the end of the terrible Venetian plague of 1630–1631.¹ The Mass, with its clear F-major tonality, is a five-movement composition in conservative style containing a part for *basso continuo*. The latter is in the form of a true *basso seguente* except for a very few brief passages.

The *Credo*, however, has three curious rubrics in the original print, indicating the presence of alternative versions of the *Crucifixus*, the *Et resurrexit* and the *Et iterum*, all of which are found further on in the part-books. (See facsimile I.) Between the conclusion of the Mass and these three *Credo* segments there appears a *Gloria A 7 voci concertata con due violini & quattro viole da braccio over 4 Tromboni quali anco si ponno lasciare se occorre l'acidente* (*Gloria* for seven voices, *concertata* with two violins and four violas or four trombones, which can be omitted if necessary). The three substitute *Credo* segments are also in *concertato* style in contrast to the music they replace, and all three have inconsistent and confusing instructions for the use of instruments. (See facsimile II.) Sorting out the confusion, one is left with *obbligato* paired violins in the *Et resurrexit* and optional trombones or *viole da braccio* doubling the four voices of the *Crucifixus*. It is also possible that four trombones or *viole* could double the voices and *basso continuo* in the slower passages of the *Et iterum* (bars 1–6, 13–16, 22–32). [See the German-language introduction for the rubrics of these three segments and the method of resolving their difficulties.]

Contemporaneous descriptions of the performance of Monteverdi's thanksgiving mass refer to a *Gloria* and a *Credo* in which the voices were joined by *trombe squarciate*, and it would seem that the *Gloria* cited above and the three *Credo* segments were the objects of these descriptions. Not only might the three *Credo* segments have been substituted for their more conservative counterparts, the entire *Gloria a 7* could have replaced the four-voice *Gloria* in F.

The *Credo* segments in *concertato* style have generally been described as fragments of a complete *concertato Credo* whose other sections are missing. However, there is nothing in the eyewitness descriptions of the thanksgiving mass that justifies an unquestioned assumption that the *Credo* heard on that occasion was in the modern *concertato* style throughout. It is even possible that there never existed more than the three *concertato* segments that were printed in the *Selva morale*.

Until recently, scholars have tended to identify the *trombe squarciate* with the trombones mentioned in Monteverdi's rubrics. More recently, James Moore has argued convincingly that *trombe squarciate* refer rather to trumpets of the type used for fanfares, and that these were employed

in the mass *in addition* to trombones. Moore assumes that natural trumpets playing in the *clarino* register were meant and suggests that the trumpets may have doubled some passages of the violin parts in the *Gloria* and may have played during the presumed missing segments of the *Credo* in *concertato* style.²

It is not clear to scholars what type of trumpets are meant by the term *squarciate*. Moore's citations of other Venetian uses of the term *trombe squarciate* and its variants usually associate the *trombe* with drums (*tamburi*), thereby lending them military connotations. Trumpets and drums were often combined in public processions or ceremonials.³ Moreover, their appearance in the thanksgiving mass of November 21 directly followed a procession with *tamburi*, although only two of the dozen processional trumpets seem to have been paid for playing in the mass.⁴

Although the sparse quantity of surviving publications of sacred music calling for trumpets before the last decade of the 17th century would suggest that the employment of these instruments in church was infrequent, there is actually much evidence to suggest that trumpets playing *ad libitum* were not uncommon in sacred music. The use of trumpets and drums in church is discussed in some detail by Michael Praetorius in the eighth chapter of the third part of *Syntagma Musicum III*.⁵ Here Praetorius cites the *ad libitum* use of these instruments in ensembles of five, six or seven parts; retuning of the C trumpet to G by the addition of trombone crooks; and the improvisation of diminutions by the *clarino*, or highest-register trumpet. Praetorius describes two uses of the trumpet ensemble: the *Sonada* (a strictly instrumental piece) and the *Intrada* (a term apparently referring to an introductory antecedent to the *Sonada*, a conclusion to a composition, an instrumental interlude in the course of a piece, or even an accompaniment to the voices). [A more detailed account of Praetorius' treatment of trumpets in sacred music will be included in the larger introduction accompanying my Carus-Verlag edition of the complete mass music of Monteverdi.]

On the basis of Praetorius' observations, one can approach Monteverdi's *Gloria a 7* and *Credo* segments from a new perspective. The question of the use of trumpets in the *Gloria* will be addressed in the preface to my edition of the *Gloria* by Carus-Verlag. However, if the *Credo* segments are all that ever existed, where might the trumpets have been used in the Nicene Creed?

¹ The date was previously thought by many writers to have been on the octave of the feast, November 28. See James H. Moore, "Venezia favorita da Maria," *JAMS* XXXVII, no. 2 (Summer 1984), pp. 313–326.

² Moore, "Venezia favorita," pp. 342–347.

³ *Ibid.*, pp. 343–344.

⁴ *Ibid.*, pp. 323–324 (notes 92–94) and 342–345.

⁵ See Michael Praetorius, *Syntagma Musicum III* (Wolfenbüttel, 1619), facsimile ed. Wilibald Gurlitt, Kassel: Bärenreiter, 1958. An English translation of *Syntagma Musicum III* is found in the unpublished dissertation of Hans Lampl, "A Translation of 'Syntagma Musicum III' by Michael Praetorius" (D.M.A., University of Southern California, 1957).

In the first place, trumpets might have performed an introductory instrumental piece before the intonation of the *Credo*. Praetorius spoke of *Intraden* and *Sonaden* for five, six or seven instruments, but the Italian trumpet virtuoso Girolamo Fantini printed numerous pieces for one or two trumpets in his 1638 treatise, *Modo per Imparare a sonare di Tromba*.⁶ According to Moore, only two trumpeters were paid for participating in the thanksgiving mass of November 21.⁷ It is also possible that other trumpeters improvising the lower harmony notes took part but were not paid separately from their service in the *piazza*, or that the harmony was played by the organist.

Additionally, there could have been a brief fanfare (called a *chiamata* by Fantini) after the *Crucifixus* segment, just before the *Et resurrexit*. Such a fanfare would have announced the radical change in mood of the *Et resurrexit*, with its triple meter and paired sopranos and violins.

The *Et resurrexit* itself is in G major. If trumpets were to have played in this segment, the trombone crooks Praetorius describes would probably have been required. Retuned trumpets in G could have doubled or substituted for the two existing violin parts, with occasional accommodations in the second trumpet for difficult pitches. Another possibility might have been paired violins during the first part of the piece, replaced by trumpets for the second part at *Et ascendit in caelum*. Only two notes in this section, the repeated e¹ in the second violin in bar 65, would have been inconvenient on a G trumpet, and these two notes could easily have been altered to g¹, doubling the first violin part. Perhaps the violins would have joined the trumpets for the last instrumental passage in bars 95–99.

The *Et iterum* seems an unlikely place for added trumpet parts, given the low voice ranges (two altos and bass), but this segment could well have been followed by a purely instrumental piece for trumpets in C, or even trombones, especially since the text announces the Judgment Day at the Second Coming. The *Credo* would then have continued with the *Et in Spiritum Sanctum* in polyphonic style.

These are only speculations, but we must remember that no such thing as a definitive version of a composition existed in the 17th century and that *ad libitum* alterations, substitutions, instrumentation and embellishments were commonplace. Following is a summary of suggested performance options based on the discussions above and in the German-language introduction as well as on general principles of late 16th and 17th-century performance practice:

I. Performance of the four-voice mass as printed in the *Selva morale* and as presented in this edition.

II. Substitution of the *concertato Crucifixus* (Appendix I), *Et resurrexit* (Appendix II) and *Et iterum* (Appendix III) for the corresponding sections of the four-voice *Credo*.

III. Employment of optional instruments as follows:

1. Doubling of each voice of the four-voice Mass with instruments, either strings (*viole da braccio* in Monteverdi's day) or brass (trombones, possibly joined by *cornetti*, in Monteverdi's day), in keeping with the practice of optional

doubling of vocal polyphony in the late 16th century and throughout the 17th century.

2. Optional doubling of the vocal parts of the *concertato Crucifixus* (Appendix I) with *viole da braccio* or trombones [a cello would be required for the bass if modern strings are used].

3. Four trombones or *viole da braccio* may be used to double the voices and *basso continuo* in the *concertato Et iterum* (Appendix III) during all or some of the slower segments (bars 1–6, 13–16, 22–32). Trombones would be especially appropriate for the text "et mortuos" (bars 13–16, 22–26) [cellos would be required for the bass and *basso continuo* if modern strings are used].

4. Two natural trumpets in C, possibly supported by trombones or other trumpets, may play an instrumental introduction to the *Credo*, a fanfare before the *concertato Et resurrexit* [with trumpets retuned in G if they are to be used during the *Et resurrexit*], and an interlude after the *concertato Et iterum* [with trumpets retuned to C, if necessary]. Modern valve trumpets would avoid the need for tuning crooks. Girolamo Fantini's *Modo per Imparare a sonare di Tromba* of 1638, which contains model fanfares and "entrances" as well as several "sonatas" for two trumpets, is an appropriate source for such music [see note 6 below].

5. Two natural trumpets retuned in G [or two modern trumpets] may double or substitute for the two violins in the *concertato Et resurrexit* (Appendix II), playing more convenient notes of the harmony where the notated violin pitches are too difficult for natural trumpets to obtain. Another option would be for the trumpets to substitute for the violins at *Et ascendit* (bars 41–end), perhaps joined by the violins at *ad dexteram Patris* (bars 95–end).

6. The organ is the normal continuo instrument for church music. In the *concertato Et resurrexit* and the *concertato Et iterum*, a chitarrone may be added to the organ or substituted for it. It was not customary to double the bass line of the continuo with a string or brass instrument unless strings or brass were also used to double the vocal parts or were employed extensively as *obbligato* instruments. The harpsichord was used in church only on exceptional occasions when organs were in disrepair or during Holy Week when organs were proscribed. The harpsichord should *not* be employed as a continuo instrument in the Mass in F or the *Credo* segments.

Some scholars have been bothered by the discontinuity of style and tonality created by substituting the *Gloria* and three *Credo* segments for their four-voice polyphonic counterparts in the Mass in F (the *Gloria a 7* is in G major; the *concertato Crucifixus* is in D minor; the *Et resurrexit* with violins begins in

⁶ *Modo per Imparare a sonare di Tromba tanto di Guerra Quanto Musicalmente in Organo, con Tromba Sordina, col Cimbalo, e ogn'altro istrumento... Di Girolamo Fantini da Spoleti Trombetta Maggiore del Sereniss. Gran Duca di Toscana Ferdinando II. In Francofort Per Daniel Vuastch [Watsch]. 1638. Facsimile editions, Milano: Bollettino Bibliografico Musicale, 1934 and Nashville: The Brass Press, 1972.*

⁷ See note 4 above.

G major and concludes in C major; the three-voice *Et iterum* begins and ends in C major).⁸ The Mass in F is itself one of Monteverdi's most tightly-knit sacred compositions, with motives introduced during the *Kyrie* providing the thematic substance for the entire remainder of the Mass, including the polyphonic *Gloria* and *Credo*, which are thoroughly integrated into the overall five-movement structure.⁹ But Monteverdi, who obviously would have been very busy with all of the musical preparations during this period, might well have used a mass completed at some earlier date, substituting the *concertato Gloria* a 7 and *Credo* segments as more suitable for the November 21 celebrations.¹⁰ It is clear why a festive *Gloria* would have been appropriate, but there would have been no absolute necessity to set the entire *Credo* in the elaborate *concertato* style. Most of the text of the Nicene Creed is an objective recitation of dogma. Only in the *Crucifixus* section, concluding with the *Et iterum*, do human feelings come into play when the text speaks of the suffering of Christ followed by the joy of the Resurrection and its ultimate meaning for mankind at the Second Coming. In fact, Monteverdi's mournful, chromatic setting of the *Crucifixus* and his uplifting, festive *Et resurrexit* and *Et iterum* form an ideal metaphor for the plight of the suffering city, which, through widespread mortification and death can now, with the termination of the plague, be resurrected in hope of a more glorious age. Monteverdi could have been content to retain his objective, conservative style for the more prosaic text surrounding the central *Crucifixus* section. Indeed, the demands on his time during this period may have prevented him from doing anything further with the *Credo*, even if he had wanted to.¹¹

While the absence of sufficient documentation does not permit us to come to any definitive conclusions regarding Monteverdi's *Credo*, neither is there evidence to prove anything beyond what has been suggested above. Nor is there adequate reason to assume that the *Selva morale* contains more errors or omits anything other than what can be convincingly demonstrated by the evidence. The solutions suggested in this edition are the simplest solutions consistent with the material evidence available. The discovery of further evidence may require revision of these ideas, but until then it seems prudent not to make assumptions without solid, documentable foundations.

The present edition is based on the copy of the *Selva morale et spirituale* preserved in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna (I-Bc). The publisher and editor are most grateful to the Civico Museo for permission to publish the Mass and *Credo* segments in this edition. I am also grateful to Gary Zink for invaluable suggestions and information regarding performance practice and the characteristics and capacities of Baroque trumpets.

For the Critical Report, see the German text. The complete annotations (in German) can be ordered separately from Carus-Verlag (CV 40.671/98).

St. Louis, Mo./USA, May 1991

Jeffrey Kurtzman

⁸ See in particular, Denis Stevens, *Monteverdi: Sacred, Secular, and Occasional Music* (Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1978), pp. 69–70; and idem, "Claudio Monteverdi: *Selva morale e spirituale*," in *Claudio Monteverdi e il suo tempo*, ed. Raffaello Monterosso (Verona: Stamperia Valdonega, 1969), pp. 423–426, 433–434.

⁹ An analytical discussion of the mass is found in Gerhard Hust, "Untersuchungen zu Claudio Monteverdis Messkompositionen" (Ph.D. dissertation, Ruprecht-Karl-Universität Heidelberg, 1970), pp. 107–134.

¹⁰ Monteverdi's letter of May 1, 1627 mentions having Vespers and Mass music at hand if the Duke of Mantua wanted it. Although the compositions in question are not further identified, it is possible that the Mass in F was one of those already-completed works Monteverdi had in mind. See Domenico de'Paoli, *Claudio Monteverdi: Lettere, Dediche e Prefazioni* (Roma: Edizioni de Santis, 1973), p. 241; and Denis Stevens, *The Letters of Claudio Monteverdi* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), p. 312.

¹¹ A recent recording of the Mass in F (*Monteverdi: Festmesse in San Marco*, dir. Frieder Bernius, Pantheon FSM 68 209) substitutes the *concertato Credo* segments for the corresponding four-part polyphonic passages. The aesthetic result is not jarring; indeed, the substitutions add a significant dramatic element to the *Credo*.

Avant-propos (abrégé)

(Pour une analyse plus complète de la Messe et des questions relatives à cette œuvre, voir l'introduction en allemand à cette édition.)

La Messe en Fa de Monteverdi, tout d'abord appelée *Messa 4 da Capella* et publiée pour la première fois dans sa collection d'œuvres musicales *Selva morale et spirituale* de 1641, a longtemps été associée par les chercheurs à la messe d'action de grâces de la Fête de la Présentation de la Vierge du 21 novembre, qui célébra la fin de la terrible peste de Venise des années 1630–1631.¹ La Messe en Fa, avec sa tonalité clairement établie en Fa majeur, est une composition en cinq mouvements écrite dans un style ancien, avec une partie pour la basse continue. Cette dernière se présente sous la forme d'un vrai *basso seguente*, mis à part quelques brefs passages seulement.

Cependant, le *Credo* comporte trois curieuses rubriques dans le matériel imprimé original, indiquant la présence d'autres versions du *Crucifixus*, du *Et resurrexit* et du *Et iterum*, que l'on trouve toutes plus loin dans les parties. (Voir facsimile I) Entre la conclusion de la Messe et ces trois sections du *Credo* apparaît un *Gloria A 7 voci concertata con due violini & quattro viole da braccio over 4 Tromboni quali anco si ponno lasciare se occorre l'acidente* (*Gloria* pour sept voix, dans le style *concertato* avec deux violons et quatre altos ou quatre trombones, qui peuvent être omises si nécessaire). Les trois sections de remplacement du *Credo* sont aussi dans le style *concertato*, contrastant avec la musique qu'elles remplacent, et toutes trois comportent, quant à l'utilisation des instruments, des instructions peu cohérentes et qui peuvent prêter à confusion. (Voir facsimile II) Une fois les instructions clarifiées, on se retrouve avec des paires de violons *obligato* dans le *Et resurrexit* et des trombones ou *viole da braccio* optionnels doublant les quatre voix du *Crucifixus*. Il est également possible d'avoir quatre trombones ou *viole* pour doubler les voix et la basse continue dans les passages plus lents du *Et iterum* (mesures 1–6, 13–16, 22–23). [Voir l'introduction en allemand pour les rubriques des ces trois sections et pour résoudre les difficultés qu'elles présentent.]

Les descriptions contemporaines de l'exécution de la messe d'action de grâces de Monteverdi mentionnent un *Gloria* et un *Credo* dans lesquels les *trombe squarciate* s'unissent aux voix, et il semble que ces descriptions portent sur le *Gloria* cité plus avant ainsi que sur les trois sections du *Credo*. Non seulement les trois sections du *Credo* pourraient avoir remplacé leurs parties correspondantes plus traditionnelles, mais le *Gloria a 7* pourrait avoir remplacé le *Gloria* en Fa à quatre voix.

On a généralement décrit les segments du *Credo* en style *concertato* comme étant les fragments d'un *Credo concertato* entier dont les autres sections manquent. Cependant, il n'y a rien dans les descriptions de la Messe d'action de grâces qui ont survécu, qui justifie la supposition incontestée que le *Credo* interprété ce jour-là fut entièrement exécuté dans le style *concertato* moderne. Il est même possible qu'il n'y ait jamais eu plus que les trois sections *concertato* imprimées dans la collection *Selva morale*.

Jusqu'à une époque récente, les chercheurs ont tendu à identifier les *trombe squarciate* avec les trombones mentionnés dans les rubriques de Monteverdi. A une époque plus récente, James Moore a argumenté avec conviction que les *trombe squarciate* renvoient plutôt aux trompettes du type utilisées pour les fanfares, et que celles-ci furent employées dans la messe en plus des trombones. Moore suppose que le compositeur pensait à des trompettes naturelles jouant dans le registre clarino. Il suggère que les trompettes ont peut-être doublé certaines parties au violon dans le *Gloria* et ont peut-être joué dans les sections présumées manquantes du *Credo* de style *concertato*.² Les chercheurs ne savent pas très bien à quel type de trompettes renvoie le terme *squarciate*. Les citations de Moore quant à d'autres utilisations du terme *trombe squarciate* et ses variantes associent d'habitude les *trombe* avec les tambours (*tamburi*), leur conférant ainsi des connotations militaires. On trouvait souvent les trompettes et tambours dans les processions ou les cérémonies publiques.³ De plus, leur apparition dans la messe d'action de grâces du 21 novembre suivit directement une procession avec *tamburi*, même si seulement deux des douze trompettes de procession semblent avoir été payées pour jouer la messe.⁴

Même si les rares publications de musique sacrée dont on dispose aujourd'hui, requérant des trompettes et antérieures à la dernière décennie du XVII^e siècle, tendent à suggérer que l'utilisation de ces instruments à l'église était peu fréquente, il existe malgré tout nombres d'indications que les trompettes jouant *ad libitum* n'étaient pas rares dans la musique sacrée. Dans le huitième chapitre de la troisième partie de *Syntagma Musicum III*, Michael Praetorius traite en détail de l'utilisation des trompettes et des tambours dans la musique sacrée.⁵ Ici Praetorius cite l'utilisation *ad libitum* de ces instruments dans des ensembles de cinq, six ou sept parties, réaccordant la trompette en Do en Sol par l'addition de corps de rechange du trombone, et l'improvisation de diminutions par le *clarino*, ou trompette au registre le plus aigu. Praetorius décrit deux utilisations de l'ensemble des trompettes: la *Sonada* (morceau strictement instrumental) et la *Intrada* (terme renvoyant à l'antécédent d'introduction à la *Sonada*, la conclusion d'une composition, l'interlude instrumental au cours d'un morceau, ou même l'accompagnement des voix). [Une étude plus détaillée du traitement de Praetorius des trompettes dans la musique sacrée sera incluse dans l'introduction intégrale accompagnant mon édition en Carus-Verlag sur toute la musique de messe de Monteverdi.]

¹ Avant cela, de nombreux écrivains pensaient que la date était celle de l'octave du festin, le 28 Novembre. Voir: James H. Moore, «Venezia favorita da Maria», *JAMS* XXXVII, no. 2 (Summer 1984), p. 313–326.

² Moore, «Venezia favorite», p. 342–347.

³ *ibid.*, p. 343–344.

⁴ *ibid.*, p. 323–324 (notes 92–94) et 342–345.

⁵ Voir: Michael Praetorius, *Syntagma Musicum III* (Wolfenbüttel, 1619), éd. facsimilée Wilibald Gurlitt, Kassel: Bärenreiter, 1958. On trouve une traduction anglaise de *Syntagma Musicum III* dans la dissertation de Hans Lampl, *A Translation of 'Syntagma Musicum III' by Michael Praetorius* (D.M.A., University of Southern California, 1957).

Si on accepte les observations de Praetorius, on peut avoir une nouvelle perspective sur les sections du *Gloria* a 7 et du *Credo* de Monteverdi. La question de l'utilisation des trompettes dans le *Gloria* sera traitée dans l'avant-propos de mon édition du *Gloria* publié par Carus-Verlag. Cependant, si les sections du *Credo* sont tout ce qui a existé, où a-t-on pu utiliser les trompettes dans le *Credo* de Nicée?

Tout d'abord, les trompettes auraient pu exécuter une introduction instrumentale avant l'intonation du *Credo*. Praetorius parle d'*Intraden* et de *Sonaden* pour cinq, six ou sept instruments, mais le virtuose italien de la trompette Girolamo Fantini inclut nombre de morceaux pour une ou deux trompettes dans son traité de 1638, *Modo per Imparare a sonare di Tromba*.⁶ Il faut se rappeler que, selon Moore, seulement deux trompettistes furent payés pour participer à la messe d'action de grâces du 21 novembre.⁷ Il se peut aussi que d'autres trompettistes improvisant les notes plus basses de l'harmonie y aient pris part, mais qu'ils n'aient pas été payés séparément de leur service à la *piazza*, ou que l'harmonie ait été jouée par l'organiste.

De plus, peut-être y eut-il une brève fanfare (appelée *chiamata* par Fantini) après la section du *Crucifixus*, juste avant le *Et resurrexit*. Une telle fanfare aurait annoncé un changement radical dans l'humeur du *Et resurrexit*, avec ses mesures ternaires et ses paires de sopranos et violons.

Le *Et resurrexit* lui-même est en Sol majeur. Si les trompettes avaient joué dans cette section, les corps de rechange du trombone que Praetorius décrit auraient probablement été nécessaires. Les trompettes réaccordées en Sol auraient pu doubler ou remplacer les deux parties pour violon, avec des adaptations si nécessaires pour la seconde trompette pour les tons difficiles. Une autre possibilité aurait été d'accoupler les violons durant la première partie du morceau, remplacés par les trompettes pour la seconde partie au *Et ascendit in caelum*. Seules deux notes dans cette section, le mi répété à la mesure 65 par le second violon, n'auraient pas convenu à une trompette en Sol, et ces deux notes auraient facilement pu être changées en sol, doublant la première partie au violon. Peut-être les violons se seraient-ils associés aux trompettes pour le dernier passage instrumental aux mesures 95–99.

Il semble peu probable de trouver des parties supplémentaires pour trompette dans le *Et iterum*, étant donné les étendues des voix graves (deux altos et basso), mais cette section aurait bien pu être suivie par un morceau purement instrumental pour trompettes en Do, ou même pour trombones, d'autant plus que le texte annonce le Jour du Jugement Dernier. Le *Credo* aurait ainsi été continué par le *Et in Spiritum Sanctum* en style polyphonique.

Il ne s'agit là que de spéculations, mais il faut se rappeler qu'au XVII^e siècle, il n'existait pas de version définitive de composition et que les changements, remplacements, instrumentations et ornements *ad libitum* étaient chose commune. Ce qui suit est un résumé des options possibles pour l'exécution de l'œuvre fondées sur l'étude ci-dessus et sur l'édition allemande, ainsi que sur les principes généraux de pratique musicale de la fin du XVI^e siècle et du XVII^e siècle:

I. Exécution de la messe à quatre voix comme elle est imprimée dans la *Selva morale* et comme elle est présentée dans cette édition.

II. Le *Crucifixus concertato* (Annexe I), le *Et resurrexit* (Annexe II) et le *Et iterum* (Annexe III) remplacent les parties correspondantes du *Credo* à quatre voix.

III. Utilisation des instruments optionnels comme suit:

1. Doublement de chacune des voix de la Messe à quatre voix par des instruments, soit des cordes (*viole da braccio* à l'époque de Monteverdi) ou des cuivres (trombones, peut-être accompagnés de *cornetti* à l'époque de Monteverdi) conformément à la pratique du doublement optionnel de la polyphonie vocale à la fin du XVI^e siècle et tout au long du XVII^e siècle.

2. Doublement optionnel des parties vocales du *Crucifixus concertato* (Annexe I) avec *viole da braccio* ou trombones [il faut un violoncelle pour la contrebasse si on utilise des instruments à cordes modernes].

3. On peut utiliser quatre trombones ou *viole da braccio* pour doubler les voix et la basse continue dans le *Et iterum concertato* (Annexe III) pendant toutes ou certaines des sections plus lentes (mesures 1–6, 13–16, 22–23). Des trombones seraient particulièrement appropriés pour le texte 'et mortuos' (mesures 13–16, 22–26) [il faut des violoncelles pour la contrebasse et la basse continue si on utilise des instruments à cordes modernes].

4. Deux trompettes naturelles en Do, soutenues peut-être par des trombones ou d'autres trompettes, peuvent exécuter une introduction instrumentale au *Credo*, une fanfare avant le *Et resurrexit concertato* [avec trompettes accordées en Sol si elles doivent intervenir durant le *Et resurrexit*], et un interlude après le *Et iterum concertato* [avec des trompettes réaccordées en Do, si nécessaire]. Des trompettes à pistons permettent de ne pas avoir recours aux corps de rechange. Le *Modo per Imparare a sonare di Tromba* de Girolamo Fantini qui date de 1638 et qui contient des fanfares modèles et des 'entrées' ainsi que plusieurs 'sonates' pour deux trompettes, est une source tout à fait appropriée pour une telle musique [Voir note 6].

5. Deux trompettes naturelles accordées en Sol [ou deux trompettes modernes] peuvent doubler ou remplacer les deux violons dans le *Et resurrexit concertato* (Annexe II), jouant des notes plus appropriées de l'harmonie là où les notes du violon annotées sont trop difficiles à obtenir par les trompettes naturelles. Une autre option est de remplacer les violons par les trompettes au *Et ascendit* (mesures 41–fin), peut-être accompagnées par les violons au *ad dexteram Patris* (mesures 95–fin).

⁶ *Modo per Imparare a sonare di Tromba tanto di Guerra Quanto Musicalmente in Organo, con Tromba Sordina, col Cimbalo, e ogn'altro istrumento...* Di Girolamo Fantini da Spoleti Trombetta Maggiore del Sereniss. Gran Duca di Toscana Ferdinando II. In Francofort Per Daniel Vuastch [Watsch]. 1638. Ed. facsimilée, Milan: Bollettino Bibliografico Musicale, 1934 et Nashville: The Brass Press, 1972.

⁷ Se reporter à la note 4 plus haut.

6. L'orgue est l'instrument normal pour la basse continue dans la musique d'église. Dans le *Et resurrexit concertato* et le *Et iterum concertato*, un chitarrone peut-être ajouté à l'orgue ou peut le remplacer. Il n'était pas habituel de doubler la partie basse de la basse continue avec un instrument à corde ou à vent à moins que les cordes ou les cuivres ne fussent aussi utilisés pour doubler les parties vocales ou comme des instruments *obbligato* dans une large mesure. Le clavecin n'était utilisé à l'église que dans des cas exceptionnels quand les orgues avaient besoin d'être réparés ou pendant la Semaine Sainte durant laquelle ils étaient proscrits. Le clavecin ne devrait pas être employé comme instrument de la basse continue dans la Messe en Fa ou les sections du *Credo*.

Certains chercheurs se sont inquiétés de la discontinuité de style et de tonalité résultant de la substitution du *Gloria* et des trois sections du *Credo* aux contreparties polyphoniques à quatre voix dans la Messe en Fa (le *Gloria a 7* est en Sol majeur; le *Crucifixus concertato* est en Ré mineur; le *Et resurrexit* avec violons commence en Sol majeur et se termine en Do majeur; le *Et iterum* à trois voix commence et finit en Do majeur).⁸ La Messe en Fa est elle-même l'une des compositions les plus unies de musique sacrée de Monteverdi, avec des motifs introduits durant le *Kyrie* qui donnent la substance thématique à tout le reste de la Messe, y compris le *Gloria* et le *Credo* polyphoniques, qui sont entièrement intégrés dans l'ensemble de la structure en cinq mouvements.⁹ Mais Monteverdi, qui bien entendu devait être très occupé par toutes les préparations musicales durant cette période, pourrait bien avoir pris une messe composée plus tôt, et remplacé les sections du *concertato Gloria a 7* et du *Credo*, les pensant plus appropriées pour les fêtes du 21 novembre.¹⁰ La raison pour laquelle un *Gloria* allègre aurait été approprié est évidente, mais il n'aurait absolument pas été nécessaire de composer le *Credo* tout entier en style *concertato* élaboré. La plus grande partie du texte du *Credo* de Nicée est une récitation objective du dogme. C'est seulement dans la section du *Crucifixus*, qui se termine par le *Et iterum*, que les sentiments humains apparaissent au moment où le texte parle de la souffrance du Christ suivi par la joie de la Résurrection, et de sa signification ultime pour l'humanité au Jugement Dernier. En réalité, l'atmosphère funèbre et chromatique du *Crucifixus* monteverdien, alliée au *Et resurrexit* et au *Et iterum* enjoués et pleins de force, fournit une métaphore idéale de la cité souffrante qui, à travers la mortification générale et la mort, peut, maintenant que la peste a disparu, être ressuscitée avec l'espoir d'une vie plus glorieuse. Il est possible que Monteverdi se soit contenté de conserver son style objectif et plus ancien pour le texte plus prosaïque autour de la section centrale du *Crucifixus*. En effet, ses occupations à cette époque l'ont peut-être empêché, même s'il le voulait, de faire autre chose de son *Credo*.¹¹

L'absence de documentation suffisante ne nous permet pas de tirer de conclusions définitives quant au *Credo* de Monteverdi. Mais d'autre part, il n'existe pas de quoi prouver autre chose que ce qui a été suggéré plus avant. Il n'y a pas non plus de raison suffisante pour supposer que la collection *Selva morale* contient davantage d'erreurs ou omet autre chose que ce qui peut être montré de manière convaincante grâce aux preuves matérielles. Les solutions suggérées dans cette édition sont les solutions les plus simples qui soient en cohérence avec les documents disponibles. Il se peut que la découverte de nouveaux documents nécessite la révision de ces idées, mais jusqu'à ce qu'on les ait, il semble prudent de ne rien supposer sans documentation solide à l'appui.

Cette édition est basée sur la copie de la *Selva morale et spirituale* conservée au Civico Museo Bibliografico Musicale à Bologne (I-Bc). L'éditeur et l'auteur sont très reconnaissants au Civico Museo de leur avoir permis de publier la Messe et les sections du *Credo* dans cette édition. L'auteur est aussi très reconnaissant à Gary Zink pour ses inestimables suggestions et pour les renseignements sur l'exécution ainsi que les caractéristiques et les possibilités des trompettes baroques.

Pour le rapport critique, voir le texte en allemand. Il est possible d'obtenir un ensemble complet des indications critiques auprès de Carus-Verlag (CV 40.671/98).

St. Louis, Mo./USA, Mai 1991
Traduction: Pierrick Picot

Jeffrey Kurtzman

⁸ Voir en particulier, Denis Stevens, *Monteverdi: Sacred, Secular, and Occasional Music* (Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1978), p. 69–70; et idem, «Claudio Monteverdi: Selva morale e spirituale», dans *Claudio Monteverdi e il suo tempo*, éd. Raffaello Monterosso (Verone: Stamperia Valdonega, 1969), p. 423–426, 433–434.

⁹ Dans Gerhard Hust: «Untersuchungen zu Claudio Monteverdis Messkompositionen» (Thèse de Ph.D., Ruprecht-Karl-Universität Heidelberg, 1970), p. 107–134, on trouve une discussion analytique de la messe.

¹⁰ Dans sa lettre du 1^{er} Mai 1627, Monteverdi mentionne qu'il a de la musique de Vêpres et de messe à sa disposition si le duc en désire. Malgré le fait que ces compositions en questions ne soient pas identifiées plus avant, il se peut que la Messe en Fa ait été une de ces œuvres déjà terminées auxquelles pensait Monteverdi. Voir: Domenico de' Paoli, *Claudio Monteverdi: Lettere, Dediche e Prefazioni* (Rome: Edizioni de Santis, 1973), p. 241; et Denis Stevens, *The Letters of Claudio Monteverdi* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), p. 312.

¹¹ Un enregistrement récent de la Messe en Fa (*Monteverdi: Festmesse in San Marco*, dir. Frieder Bernius, Pantheon FSM 68 209) substitue les segments du *Concertato Credo* aux passages polyphoniques en quatre parties correspondants. Le résultat esthétique n'est pas discordant; en effet, les substitutions apportent au *Credo* un élément dramatique significatif.

Missa in F

Kyrie

Claudio Monteverdi
1567–1643

3

Canto Ky - ri -

Alto Ky - ri - e -

Tenore Ky - ri - e e - le -

Basso Ky - ri - e e - le -

Basso continuo 3

9

e e - le - son,

le - i - son, Ky - ri -

i - Ky - ri - e e - le -

Ky - ri - e e - le -

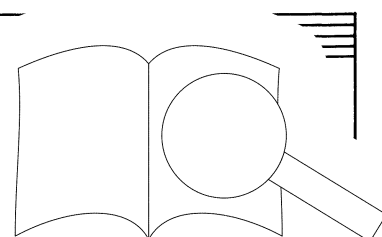
Aufführungsdauer/Duration: ca. 13 min.

© 1992 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.671

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

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

Herausgeber und
Generalbassbearbeiter:
Jeffrey Kurtzman



17

Ky - ri - e e - le - .

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

i - son, Ky - ri - e e -

17

25

le - .

i - son.

i - son.

i - son.

25

33

Chri -

- ste e - le -

Chri -

33

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

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

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

62

Chri - - ste e - le -

Chri - - ste e - le -

- i - son, Chri - - ste

62

69

e - le -

- i - son,

- i - son,

- i - son,

69

77

e - le -

Ky - - ri - e e - le -

77

86

Ky - ri - e e - le -

Ky - ri - e e - le -

- i - son,

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

86

95

The image shows a page of a musical score, page 95, for a piece titled 'Kyrie eleison'. The score is written for voice and piano. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) are written on staves with lyrics in German. The piano accompaniment is written on grand staves. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics are: 'i - son, Ky - ri - e e - le - son, Ky - ri - e'. The page is marked with a large 'PARTITUR' watermark and a diagonal banner that reads 'Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag'.

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

95

Carus-Verlag

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

104

The musical score is presented on five systems. The first system includes vocal staves with lyrics 'e - le - i - son.' and a piano accompaniment. The second system continues the vocal parts and piano accompaniment. The third system shows the vocal parts continuing their melody while the piano accompaniment provides harmonic support. The fourth system features the vocal parts concluding their phrase and the piano accompaniment playing chords. The fifth system shows the final measures of the piece, with the vocal parts holding notes and the piano accompaniment providing a final chordal resolution.

A large diagonal watermark reading "PROBE" is overlaid across the center of the page. Below it, smaller text reads "Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert". In the bottom right corner, there is a small icon of an open book with a magnifying glass over it.

Gloria

3

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

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

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

9

vo - lun - ta - tis.

ta - tis.

Lau - da - mus ne ci -

- nae vo - lun - ta - tis. Be - ne - di - ci -

Ad o -

17

Ad o -

ra -

ri - fi - ca - mus te.

fi - ca - mus te.

Glo - ri - fi - ca - mus te.

25

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am

25

31

tu - - - am.

tu - - - am.

Do - mi - ne De - us, - stis, De - us

tu - - am. Do - mi - - - - - cae - le - stis,

31

39

- - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni -

Do - - mi - ne Fi - li u - ni -

- mni - - - pot - ens.

- - ter o - mni - pot - ens.

39

47

te, Je - - su Chri - - ste.

ge - ni - te, Je - - su Chri - - ste.

Do - - mi - ne De - us, A - -

Do - - mi - ne De - us,

55

Do - - mi - ne De - us, A - - gnus D-

Do - - mi - ne De - us, A

gnus De - i, Fi - li - us

A - - gnus De - i, Fi

63

Pa - - tris.

us - - tris.

tris.

tris. Qui - - lis pec -

tris. Qui tol

71

ca - - - ta mun - - di, mi - - se - re - re

- ta mun - - di, mi - - se - re - re no - -

71

Qui tol - - lis pec

Qui tol - - lis pec - - mun

no - - bis,

bis,

86

mun - - di,

de - pre - ca - ti - o - nem no - -

di, su

de - pre - ca - ti - o - nem no - -

stam. Qui se - - des ad

stam. Qui se - - des ad de - -

Qui se - - des ad de - - xte - ram Pa - -

Qui se - - des ad de - - xte - ram Pa - - tris,

de - - xte - ram Pa - - tris, mi

xte - ram Pa - - tris, qui se - - des ad de - - xte - ram Pa - - tris,

qui se - - des ad de - - xte - ram Pa - - tris,

no

se - re - re no - - bis.

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

no - - bis.

s.

143

ste. in glo - - ri - a, _____

ste. in glo - - ri - a, _____

San - cto Spi - ri - tu, _____ in glo -

Cum San - cto Spi - ri - tu, _____ in

143

151

_____ cum San - cto Spi - ri - tu,

_____ cum San - cto _____ in

ri - a, _____ ri -

glo - - ri - a, _____ ri - a, _____

151

158

in a _____ De - i Pa - tris. A -

glo _____ De - i Pa - tris. A -

158

men, in glo - ri - a De - i
men, in glo - ri - a De - i
in glo - ri - a De - i
in glo - ri - a De - i

ri - a De - i Pa - tris. A - men,
a De - i Pa - tris. A - men,
Pa - tris. A - men,
i Pa - tris. A - men,

men.
men.
men.

Credo

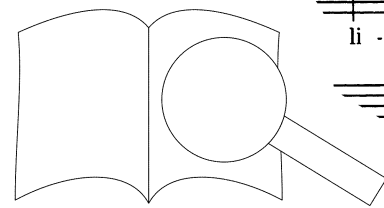
rae.

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

o - mni - um, et in

am o - mni - um, et in

li -



24

Et in u - num Do - mi - num Je - - sum Chri - stum.

um. Et in u - num Do - mi - num Je - - sum Chri -

um. Je - sum Chri - stum, Fi -

um.

24

um.

32

stum.

Et na - tum

li - um De - i u - ni - ge - um.

Fi - li - um De - i u - ni

32

um.

40

na - tum an

an - te

sae - cu - la.

sae - cu - la.

De -

- te o - - mni - a sae -

De -

- te o - - mni - a sae -

48

De - um de De - - o, lu -

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

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

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

56

men de lu - mi - ne, De - - um ve - - rur

lu - mi - ne, De - - um ve - - o

De - um ve - - De - - o

De - um de De -

64

- ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti -

ve Ge - - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti -

ro,

ve - - ro,

a - lem Pa - - - tri: Qui
 a - lem Pa - - - tri: Qui
 per quem o - - mni - a fa - - cta
 per quem o - - mni - a fa - cta

pro - pter nos ho - mi - nes, dit
 pro - pter nos ho - mi - nes, - scen - dit
 sunt, et pro - pter no lu sem.
 sunt, et f sa - lu - - tem.

cae Et in - car - na - - tus
 de - lis. Et in - car - na - tus
 Et in - car
 Et in

est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma -

est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma -

est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri -

est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma -

99

ri - a Vir - gi - ne: Et ho - la - ctus

ri - a Vir - gi - ne: Et ho - ctus

- a Vir - gi - ne: Et ho - la - ctus

ri - a Vir - gi - ne: mo fa - ctus

108

est. - ci - fi - xus et - i - am pro

est. - ci - fi - xus et - i - am pro no -

Cru - ci - fi - xus et - am

est. Cru - ci - fi - xus et -

1

no - bis.

- bis: sub Pon - ti -

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

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

o Pi - la - to pas - sus et se -

se - pul -

est.

sus et se - pul - tus est.

Et re - su -

Er -

ti - a di - e, se - cun - dum Scri - ptu -

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

- xit ter - ti - a di - e, se - cun -

E, sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cu

ras. Et a - scen - dit in cae - lum: se - det ad de - xte - ram Pa -

ras. Et a - scen - dit in cae - lum: se - det ad de - xte - ram Pa -

ras. Et a - scen - dit in cae - lum: se - det ad de - xte - ram Pa -

ras.

149

* tris. Et i - te - rum ven - tu -

tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est ri cum

tris. Et i - te - rum ven - tu rus glo - ri - a, —

Et i - te - rum rus est cum

155

glo - ju - di - ca - re:

ju - di - ca - re:

ju - di - ca - re vi - et

glo - a, ju - di - ca -

164

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

re - gni non e - rit fi - - nis,
 e - rit fi - - nis,
 - - nis, non e - rit fi - - in Spi -
 e - rit fi - - in Spi - - ri -

vi - vi - - fi - can - -
 vi - vi - - fi - can - -
 - ctum, Do - mi - num, qui ex
 ctum Do - mi - num,

tem: Qui cum Pa -

tem: Qui cum

Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit,

qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce -

203

tre et Fi - li - o - si - mul ad - ra

Pa - tre et Fi - li - o -

Qui cum

dit. Qui cum Pa -

li - o - si -

211

tre et Fi - li - o - si - mul ad - ra

Pa - tre et Fi - li - o -

Qui cum

dit. Qui cum Pa -

li - o - si -

219

tur, et

ra - et con - glo - ri - fi - ca -

mul ad - o - ra - tur,

nu, - o - ra - tur, et coi

tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et

tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et

qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam san -

tur: Et u - nam san -

u - nam san - - ctam ca - tho - li - cam et

u - nam san - - ctam ca - tho - li - cam

ctam ca - tho - li - cam et a - p

ctam ca - tho - li - cam et

u - nam san - - ctam ca - tho - li - cam et

u - nam san - - ctam ca - tho - li - cam

ctam ca - tho - li - cam et a - p

ctam ca - tho - li - cam et

cle

cle

fi - te - or u - num ba - ptis

Con - fi - te - or u - num ba - p

cle

cle

fi - te - or u - num ba - ptis

Con - fi - te - or u - num ba - p

pec - ca - to - - - rum. Et _____ ex - spe - cto re - - sur - re - cti -

o - nem pec - ca - to - rum. Et _____ ex - spe - cto re - - sur - re - cti -

Et _____ ex - spe - cto re - - sur - re - cti -

Et _____ ex - spe - cto re - - sur - re - cti -

254

o - nem mor - tu - o - - - rum. _____

o - nem mor - tu - o - - - rum. _____

o - nem mor - tu - o - - - rum. Et vi - - - - - sae - cu - li.

o - nem mor - tu - o - - - rum. - tam ven - tu - ri sae - cu -

265

Et vi -

Et vi - - tam ven - tu - ri

li.

A

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

sae - cu - li. A -

et vi - tam ven -

et vi -

et vi -

men,

men, a

tu - ri sae - cu - li. A

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

men,

men,

men.

men.

men.

Sanctus-Benedictus

Sanctus

3

San - ctus, San

San - ctus, 3 San

San - ctus, San

San - ctus, San

ctus,

ctus, San

ctus, San

San ctus,

ctus, San

24

ctus, San ctus Do mi -

31

ctus Do mi - nus De - us Sa - nus De - us Sa -

39

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

47

us Sa - ba - oth,
nus De - us Sa - ba - oth,
- ba - oth, Ple -
- ba - oth, Ple - ni sunt cae -

54

Ple - ni
ni sunt cae - li et ter -
li et ter -

62

li et glo - ri - a tu -
ple - ni sunt cae - li et
ple - ni sunt cae - li et

69

tu - a. Ho - san - na

a. Ho - san - na in ex -

ter - ra glo - ri - a tu - a.

glo - ri - a tu - a.

77

in ex - cel -

cel

Ho -

84

sis,

sis,

cel

i. - na in ex - cel

92

san - na in ex - cel - sis,

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

sis, ho - san - na

sis, ho -

92

100

ho - san - na in ex - cel

ho - san - na

in ex - cel sis, in

san - na in ex - cel

100

108

sis.

sis.

sis.

sis.

108

117 Benedictus

117

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi -

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in

126

Be -

Be - ne - di

ne Do - mi

no - mi - ne Do - mi

126

135

qui ve

no - mi - ne Do -

ne Do -

Be - ne - di - ctus qui ve -

di - ctus qui ve -

143

- mi - ni, in no - mi - ne Do - mi -
 - mi - ni, Ho -
 nit in no - mi - ne Do - mi -
 no - mi - ne Do - mi -

143

ni, Ho - san - na in ex - cel -
 san - na in ex - cel -
 ni.
 ni.

151

ni, Ho - san - na in ex - cel -
 san - na in ex - cel -
 ni.
 ni.

151

ni, Ho - san - na in ex - cel -
 san - na in ex - cel -
 ni.
 ni.

159

s.
 a in ex - cel -
 Ho - san - na in ex - cel -
 Ho - san - na in ex - cel -

167

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

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

167

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

175

sis, ho - san - na in

sis, ho na - cel -

san - na in ex - cel -

ho - san - na in ex - cel -

175

ho - san - na in ex - cel -

183

sis.

sis.

sis.

sis.

Agnus Dei

3

First system of the musical score for 'Agnus Dei'. It features a vocal line with lyrics 'A - - gnus De -' and a piano accompaniment. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. The key signature has one flat (B-flat).

9

Second system of the musical score. The vocal line continues with 'A - - gnus De -' and 'gnus De'. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes marked with a '3'. The key signature remains one flat.

17

Third system of the musical score. The vocal line includes 'A - - gnus De' and 'gnus De'. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes marked with a '3'. The key signature remains one flat.

i,
 A - gnus De - i,
 i,
 qui tol - lis pec - ca -
 i,
 qui tol - lis

qui tol -
 pec - ca -
 ta mun -
 pec - ca - ta mun -
 di:
 qui

mun -
 ta -
 mun -
 di:
 mi - se -
 i. e - ca - ta mun -
 i. e - ca - ta mun -

49

mi - se - re - re no -

mi - se - re - re no -

re no - bis, mi - se - re -

re - re no - bis, mi -

56

bis, mi - se

bis, mi - se re

re no - mi - se

se re

63

re no

bis.

bis.

no bis.

Appendix I. Crucifixus

Alto
Viola da braccio
o Trombone

Tenore primo
Viola da braccio
o Trombone

Tenore secondo
Viola da braccio
o Trombone

Basso
Viola da braccio
o Trombone

Basso continuo

3

Cru - ci - fi - xus et - i - am pro no - bis:

Cru - ci - fi - xus et - i -

Cru - ci - fi -

3

9

Cru - ci - fi - xus et - i - am

sub Pon - ti - o Pi - la - to,

am pro no - bis: sub

xus et - i - am pro no - bis,

9

18

sub Pon - ti - o Pi - la -

la -

ci - fi - xus et - i - am pro no - bis: sub

xus et - i - am pro no - bis:

sub Pon - ti -

la -

ci - fi - xus et - i - am pro no - bis:

sub

to pas - - sus,

o Pi - la - - to pas - sus et

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

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

27

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

se - pul - tus est, et se tus

pas - sus, et nul

37

sus, pas - - sus

et se - pul - tus est.

sus et se - pul - tus est.

pul - tus est, et se est.

se - pul

47

Appendix II. Et resurrexit

Violino primo

Violino secondo

Canto primo

Soprano
[Canto] secondo

Basso continuo

3

Et re-sur-re-xit, re-sur-re-xit,

Et re-sur-re-xit, re-sur-re-xit,

3

6

6

12

re-sur-re-xit ter-ti-a di-e,

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

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



ter - ti - a di - e, se -

ter - ti - a di - e, se -

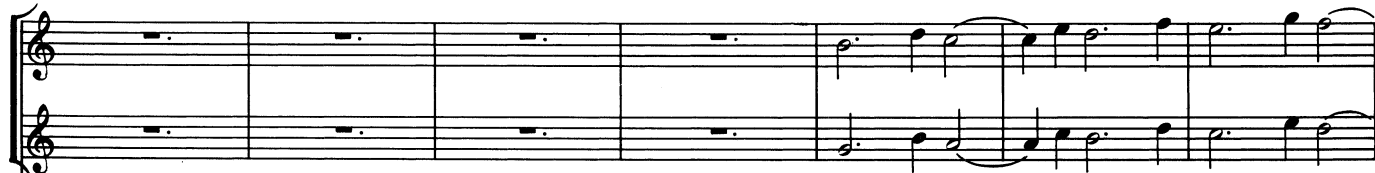
cun - dum Scri - ptu - ras,

cun - dum Scri - ptu - ras,

se - cun - dum Scri - ptu - ras.

se - cun - dum Scri - ptu

41



Et a - scen - dit, et a - scen - dit, et a - scen - dit,

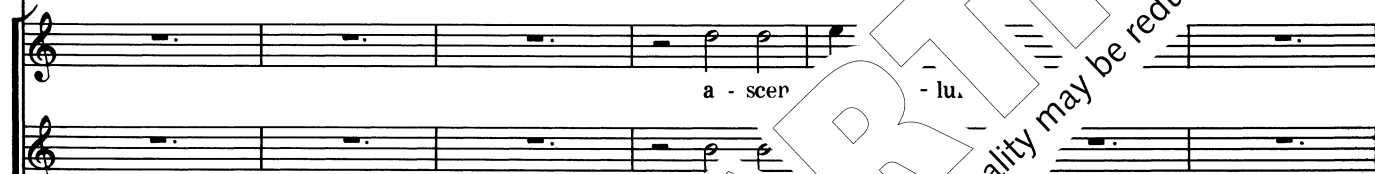
Et a - scen - dit, et a - scen - dit, et a - scen - dit,



48



a - scen - lu.



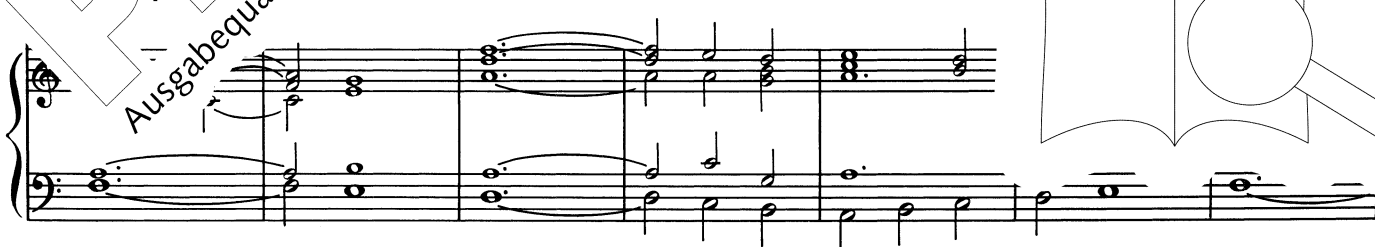
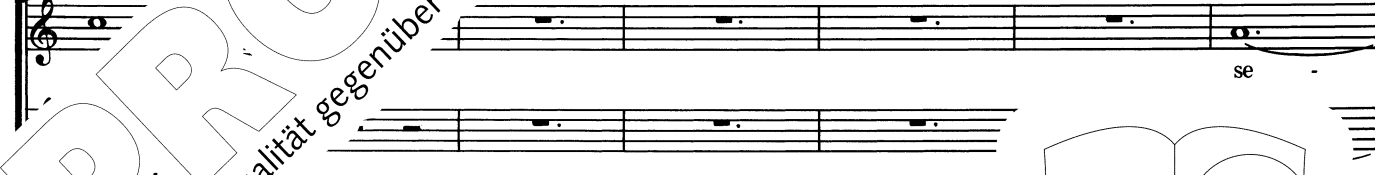
48



55



se



62



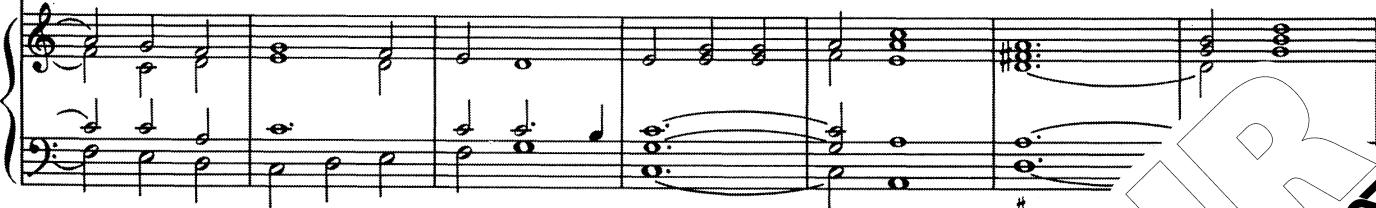
- det ad de - xte - ram Pa - tris,

a - scen - dit in cae - lum,

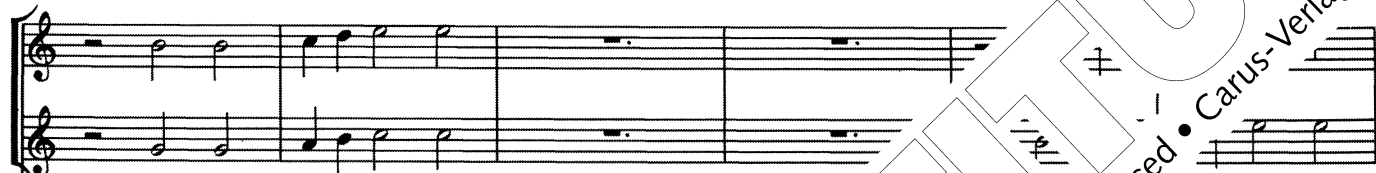
- det ad de - xte - ram Pa - tris,

a - scen - dit in cae - lum,

62



69



a - scen - lum,

a -

69



75

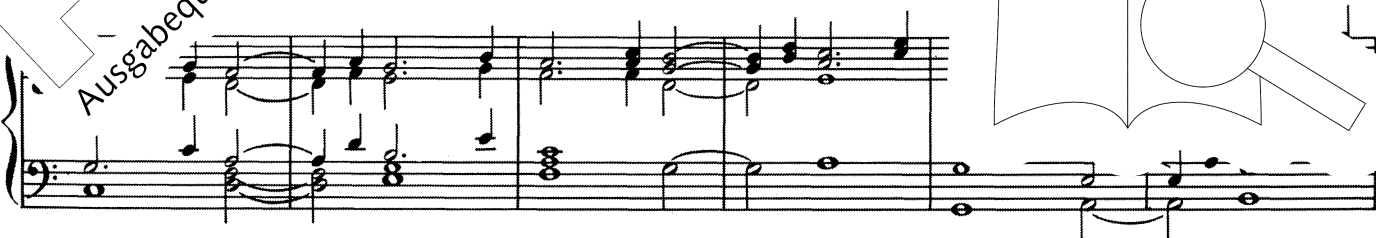


, et a - scen - dit,

et a - scen - dit, et a -

- dit, et a - scen - dit,

a -



81

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

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

87

se - - det, - det ad

se - - det, - det ad

93

am Pa - tris, ad de - xte - ram Pa - tris, ad de -

Appendix III. Et iterum venturus est

Alto

Et i - te - rum ven - tu - rus est, ven -

Alto

Et i - te - rum ven - tu - rus est,

Basso

Et i - te - rum ven - tu - rus est,

Basso continuo

7

tu - rus est cum glo - ri -

tu - rus est cum glo - ri - a,

7

ven - tu - rus est cum glo -

ven - tu - rus est cum glo -

11

ju - di - ca -

mor - tu - os,

i - vos et mor - tu - os, ven -

vi - vos et mor -

17

ven - tu - rus est cum glo -

tu - rus est cum glo - ri - a, cum

ven - tu - rus est cum glo -

17

tu - rus est cum glo - ri - a, cum

20

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

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

ri - a, ju - di - ca - re vi - vos et mor -

20

ri - a, ju - di - ca - re vi - vos et mor -

25

tu - o -

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

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

cu - jus re - gni non e -

cu - jus re - gni non e -

Zur Quelle

In dem vollständigen Exemplar der *Selva morale et spirituale* (RISM A/1/6 M 3446) im Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna (I-Bc, Signatur *BB/13*) gibt es zwei unterschiedliche Versionen der Titelblätter. Die erste Version liest sich auf einer einzigen Seite wie folgt: SELVA/ MORALE E SPIRITUALE/ DI CLAUDIO MONTEVERDE/ Maestro Di Capella della Serenissima/ Republica Di Venetia/ DEDICATA/ ALLA SACRA CESAREA MAESTA DELL'IMPERATRICE/ ELEONORA/ GONZAGA/ Con Licenza de Superiori & Privilegio./ SOPRANO [Zeichen des Druckers] Primo/ IN VENETIA M DC XXXX/ Appresso Bartolomeo Magni. (Die Rückseite ist leer.)

Die zweite Version beinhaltet die Widmung und ist in den meisten Stimmbüchern auf vier Seiten verteilt:

Seite 1: SELVA/ MORALE/ ET/ SPIRITUALE

Seite 2 (Rückseite von Seite 1): Leer

Seite 3: DI/ CLAUDIO/ MONTEVERDI/ Maestro Di Capella
della Serenissima/ Republica Di Venetia/ *DEDICATA*/ ALLA
SACRA CESAREA MAESTA/ DELLA IMPERATRICE/ ELEO-
NORA/ GONZAGA/ Con Licenza de Superiori, & Privilegio./
SOPRANO [Zeichen des Druckers] Primo/ IN VENETIA
MDC XXXXI/ Appresso Bartolomeo Magni.

Seite 4 (Rückseite von Seite 3): Widmung

James Moore hat angenommen, daß diese beiden Titelfassungen zu zwei verschiedenen Drucken gehören¹; aber die Datierung der Widmung „Di Venetia il Primo Maggio 1641“ läßt vermuten, daß Magni 1640 zunächst die eine Version und nach Vollendung der Ausgabe 1641 die andere aktualisierte Version des Titels druckte. In der *basso continuo*-Stimme des Bologneser Exemplares fehlt die dritte Seite des Tit¹ von 1641 zusammen mit der rückseitigen Widmung, das Blatt war eindeutig ursprünglich vorhanden und wurde später herausgerissen. In den beiden Violinstimmen *Tenore Secondo* sind die einleitenden Titel- und Angaben des Titels von 1641 verkürzt, in der Seite 2 der zweite Teil des Titels folgt und die Widmung fällt. Dadurch wird der Titel von 1641 (alle drei Stimmbücher behalten die Exemplare der *Selva morale* in Venedig, Brüssel (P: B-Br), Mdina/Malta (Domtatsbibliothek, PL-WRu) und die Widmung von 1641.

Mit Ausnahme
cherweise fa
Abschnitten
der dr
sint
te

PRO

Ausgabequalität gegenüber Original

...en und mögli
... vor den Credo-
...ssa A4 da Capella und
...enswert genau. Irrtümer
...öhnliche Genauigkeit deut
... seinem Verleger Magni sorg
...ierte Manuskripte gegeben hat
...was Noten und Textunterlegung an
...ines Druckes beträchtliche Sorgfalt wal
...stand macht es um so verwunderlicher,
...- bzw. Violentstimmen gänzlich fehlen und
... vor den Credo-Abschnitten verwechselt worde
... können. Offenbar herrschte in Magnis Werkstatt zu
der Zeit, als diese Ausgabe produziert wurde, einiges Durc
einander, was sich auf die Titel, Rubriken und die Einfügung

von Teilen auswirkte, nicht aber auf den Satz der Noten und die Textunterlegung dieser Messe.

Zur Edition

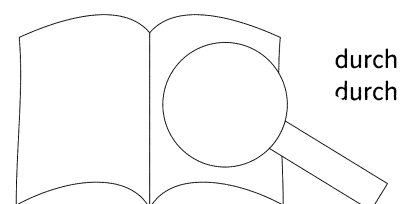
Die vorliegende Ausgabe hält sich eng an die originale Notierung. Die originalen Notenwerte werden beibehalten, auch in den im Dreiertakt stehenden Teilen des *Gloria* und *Credo* sowie im *Concertato-Et resurrexit*, das ganz im Dreiertakt steht. Monteverdis Notierung des Dreiertakts ist, so wie in seiner *Vespro della beata Vergine* (1610), nicht konsequent. Dies wird in den Aufführungsanmerkungen unten erläutert. Originale Pausenzeichen wurden nach den Erfordernissen der Takteinteilung durch moderne Pausen ersetzt. Die Takteinteilung wurde bei der Übertragung nach den Prinzipien einfacher Lesbarkeit von Monteverdis rhythmischer Stil in der Messenbearbeitung. Der schnitten eignet sich gut für eine Übertragung. Das Problem, daß die Takteinteilung in der ursprünglichen Akzentuierung polyrythmisch ist, stimmt, wie es bei der Übertragung des 16. Jahrhunderts häufig vorkommt, nicht mit der Aufführung des 17. Jahrhunderts überein. Anders als in zahlreichen Ausgaben des 17. Jahrhunderts enthält das Original überhaupt keine

Die originale Ausgabe ist ebenfalls beibehalten worden. Die einzelnen Stimmen sind wie folgt notiert: *Canto* (Soprano), *Violino Primo* und *Secondo* im C-Schlüssel, *Tenore* und *Tenore Primo* im F-Schlüssel, *Basso* und *Basso Continuo* im F₄-Schlüssel. In der Ausgabe sind die Stimmen *Canto*, *Soprano*, *Alto* sowie *Violino Primo* und *Secondo* sämtlich im C-Schlüssel übertragen, die Stimmen des *Tenore* und *Tenore Primo* im oktavierten G₂-Schlüssel. *Basso* und *Basso Continuo* bleiben im F₄-Schlüssel.

Originaldruck gelten die Akzidentien normalerweise nur für die Noten, vor denen sie stehen. Im Unterschied zu anderen Kompositionen in der *Selva morale* kommen in der Messe und in den *Credo*-Abschnitten keine Tonwiederholungen vor, bei denen ein einziges Akzidens für alle folgenden Noten gleicher Tonhöhe gelten würde. In der vorliegenden Ausgabe folgen die Akzidentien der modernen Praxis in ihrer Gültigkeit für einen ganzen Takt. Vom Herausgeber hinzugefügte Akzidentien, und zwar Verbesserungen gegenüber dem Originaldruck sowie Ergänzungen im Sinne der *musica ficta*, sind durch Kleinstich gekennzeichnet.

Bindebögen in der vorliegenden Ausgabe stammen aus dem Originaldruck. Auf eine moderne Bogensetzung wurde verzichtet.

Ligaturen im Original
geschlossene Klammern
offene Klammern ([



¹ James Moore, "Venezia favola di Maria Teresa", *MS 3/1*, 1980, p. 5.

Monteverdis *basso continuo* ist nicht beziffert. Nur gelegentlich finden sich im Originaldruck in den wahlweisen *Crucifixus*- und *Et resurrexit*-Abschnitten Kreuze, die sich auf die Terz über dem Baß beziehen. Sie stehen immer über, nicht unter der Note. Die Aussetzung des *basso continuo* erfolgte entsprechend den Anweisungen des frühen 17. Jahrhunderts (Viadana, Cavalieri, Bianciardi) und nach erhaltenen Beispielen von Orgelpartituren. Auch in den polyphonen Sätzen (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei* und *Crucifixus*) wurde nach diesem letztgenannten Vorbild verfahren, wobei die Aussetzung soweit die Vokalstimmen verdoppelt, wie es die beiden Hände des Spielers erlauben. Da die Orgelaussetzung der vokalen Textur folgt, ist sie dünn, wenn der Vokalsatz dünn ist; es gibt dann entsprechend der Stimmführung auch unvollständige Akkorde oder sogar nur Einstimmigkeit. Dies entspricht Viadanas 5. Regel für den Organisten im Vorwort der *Cento Concerti Ecclesiastici* (1602):

Quinto. Che quando si trovarà un Concerto, che incominci à modo di fuga l'Organista, anch'egli cominci con un Tasto solo, e nell'entrar che faranno le parti sij in suo arbitrio l'accompagnarle come le piacerà.²

5.Regel: Wenn ein Concerto nach Art einer Fuge beginnt, beginnt auch der Organist einstimmig, und beim Einsetzen der verschiedenen Stimmen liegt es in seinem Ermessen, sie zu begleiten, wie es ihm beliebt.

Ebenso wie andere bemerkt Viadana, daß sich die Stimmführungsregeln nicht so streng auf den *basso continuo* wie auf die Vokalstimmen beziehen:

Nono. Che non sarà mai in obbligo la Partitura guardarsi da due quinte, nè da due ottave; ma si bene le parti che si cantano con le voci.

9.Regel: In der Orgelstimme braucht man sich niemals vor zwei parallelen Quinten und auch nicht vor zwei parallelen Oktaven zu hüten, wohl aber in den Stimmen, die die Sänger singen.²

Das *Et resurrexit* und *Et iterum* im Anhang II und III sind im ringstimmigen *Concertato*-Stil gehalten, der eine andere Aussetzung des *basso continuo* erfordert: mit Korden nach den Prinzipien von Cavalieri, Viadana, Bianciardi. An wenigen Stellen finden sich leere oder die Verwendung hoher Lagen, um die Stimmführung zu heben.

Nicht nur Viadana, sondern auch das frühe 17. Jahrhunderts geben an, daß die Orgelstimme sogar Oktavparallelen im Bass haben darf. In der Regel wurde der *basso continuo* so ausgelegt, daß die Orgelstimme vermieden werden, obwohl dies schwierig erweisen. Die Passage (Takte 41–47) im *Et resurrexit* ist im Continuo-Part beibehalten. Die Abstimmung mit Autoren des frühen 17. Jahrhunderts ist eine einfachere als die heutige, bestehend lediglich aus aufsteigenden und absteigenden Schritten – als befriedigend erweisen.

Die Orgelstimme, durchweg einstimmig, stimmt mit der jeweils tiefsten Stimme überein, die Aussetzung in kleinerer Schriftgröße.

Orthographie und Interpunktion des lateinischen Textes folgen der *Editio Vaticana*. Die lateinische Abkürzung *ii* wurde

durch den passenden Text ersetzt. Die Textunterlegung ist im Originaldruck höchst sorgfältig; die wenigen notwendigen Verbesserungen sind an den entsprechenden Stellen in den Einzelanmerkungen angegeben. Die kritischen Einzelanmerkungen können auf Wunsch beim Carus-Verlag (CV 40.671/98) angefordert werden.

Aufführungsanmerkungen

(Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt, ggf. Zeichen im Takt und Stimme.)

1. Kyrie

28–29 A: Die Note c könnte gut von Takt 26–27 her gebunden sein. Monteverdis Notierung sendet das Mittel, eine einzige gehaltene Note Dauer darzustellen. Deshalb benutzte er die Brevis, der eine einfache Brevis folgt.
69–70 T: Der Text wurde in Übereinstimmung mit der Gestaltung anderer Stimmen gesetzt. Die e-Note bereits in Takt 69 zu setzen wäre, das e- bereits in Takt 69 zu setzen.
93 C: Könnte nach d gesetzt werden: b¹-a¹ gesungen werden: b¹-a¹.

2. Gloria

25–30 T: Die Note c könnte gut von Takt 26–27 her gebunden sein. Monteverdis Notierung sendet das Mittel, eine einzige gehaltene Note Dauer darzustellen. Deshalb benutzte er die Brevis, der eine einfache Brevis folgt.
69–70 T: Der Text wurde in Übereinstimmung mit der Gestaltung anderer Stimmen gesetzt. Die e-Note bereits in Takt 69 zu setzen wäre, das e- bereits in Takt 69 zu setzen.
93 C: Könnte nach d gesetzt werden: b¹-a¹ gesungen werden: b¹-a¹.

154 Alle Stimmen: Siehe Anmerkung zum Gloria.

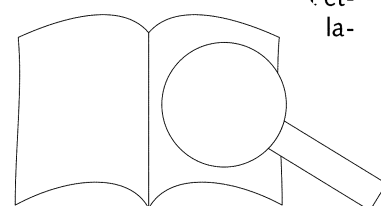
4. Sanctus

114–115 T: Haltebogen im Druck differiert von den anderen Vokalstimmen. Originale Notierung hier beibehalten. Vgl. Takt 190–191 T.
190–191 T: Haltebogen im Druck differiert von den anderen Vokalstimmen. Originale Notierung hier beibehalten. Vgl. Takt 114–115 T.

5. Agnus Dei

55–69 B: Die im Druck angegebene Notierung ist zweideutig. Die Silben, die im Druck angegeben sind, könnten alternativ

² Siehe Viadanas Aufführungsregeln in *Cento Concerti Ecclesiastici*, A una, a Due, a Tre, & a Quattro, Appresso Giacomo Vincenti. 1. Mompellio, Lodovico Viadana (Mompellio, Lodovico Viadana Olschki, 1966), S. 127–130.



6. *Crucifixus* (Anhang I)

Die originale Mensur ist C im Gegensatz zum C des vierstimmigen *Crucifixus*, aber die Notenwerte sind denjenigen der Messe äquivalent. Alle Bindebögen zwischen 2 Noten verschiedener Tonhöhe sind so wiedergegeben, wie sie im Druck vorliegen. In Übereinstimmung mit der Interpretation der *Tavola*-Rubriken (siehe die Diskussion oben in der Einleitung) hat der Herausgeber in jeder der Stimmen die Rubrik „Trombone o viola da braccio“ hinzugefügt, um die *colla parte*-Verdopplung zu bezeichnen.

29–30 Bc: Da Monteverdi in seinem bezifferten Baß keine Zahlen benutzt, sondern nur *b*- und $\sharp$ -Zeichen, stellt das $\sharp$ -Zeichen in Takt 29 die Erhöhung der Sopranstimme in Takt 30 dar. Das $\sharp$ -Zeichen befindet sich im Original über der einzigen Brevis, die in moderner Notation zwei Takte (29–30) umfaßt.

32.2 B: Das Kreuz im Original ist ein Warnungsakzidens.

39.2 A: Das Kreuz im Original ist ein Warnungsakzidens.

46.2 B: Das Kreuz im Original ist ein Warnungsakzidens.

7. *Et resurrexit* (Anhang II)

Einer bequemerer Lesbarkeit wegen wurde die $\phi\frac{3}{2}$ -Mensur lieber in Takten zu 3 Minimae als zu den durch die Mensur vorgeschriebenen 3 Semibreves übertragen. Die Übertragung differiert deshalb von den $\phi\frac{3}{2}$ -Passagen im *Gloria* (Takt 25–30) und *Credo* (Takt 143–154), wo die rhythmische Bewegung in Breves, Semibreves und Minimae stattfindet. Hier verläuft die Hauptbewegung dagegen um einen Grad verkürzt in Semibreves, Minimae und Semiminimae. Die ver-

kürzten Takte bereiten bei der Übertragung gewisse Komplikationen. Zum Beispiel sind die 3 Semibreves, die einen *tactus* bilden, über 3 Takte verteilt, was zur Folge hat, daß die zweite Semibrevis in jeder solchen Gruppe über den Taktstrich hinweggebunden ist, oder daß eine Pause auf der zweiten Semibrevis in der Übertragung in 2 Minima-Pausen aufgespalten ist. Die volle *tactus*-Kombination von Brevis-Semibrevis bringt für die Brevis auch einen Haltebogen über den Taktstrich hinweg mit sich. Brevis- und Longa-Pausen müssen ebenfalls über mehr als einen Takt aufgespalten werden. Die $\phi\frac{3}{2}$ -Mensur erfordert kein proportionales Verhältnis zum vorhergehenden *Crucifixus* im C oder folgenden *Et iterum* im C . Als separate Abschnitte im *Concertato*-Stil sollte das Tempo jedes Abschnitts vom Charakter der Stimmführung und der Bedeutung des Texts determiniert sein. Nur das Ende des *Et resurrexit* selbst, im C (Takt 97–98), erfordert ein proportionales Verhältnis, d. h. in der Übertragung ist ein voller $\phi\frac{3}{2}$ -Takt einem vollem C -Takt (3 Minimae) unter $\phi\frac{3}{2} = 2$ Minimae

8. *Et iterum* (Anhang III)

Ausführende können nach Belieben die Stimmen verdoppeln und den *basso continuo* mit der Orgel dazunehmen (siehe die Diskussion der *colla parte*-Verdopplung). Die *colla parte*-Verdopplung der Stimmen folgen oder in ver-

Die vorliegende Ausgabe ist urtextlich und kann zu diesem Werk können (CV 40.671/98).

Claudio Monteverdi (1567–1643)

Urtext-Ausgaben (Auswahl) • Urtext Edition.

Vespro della Beata Vergine SV 1610

Marienvesper • Vespers 1610 (lat.)

Soli SSATTBB, Coro SATB/SA

ed. Uwe Wolf, Carus 27.8

Selva morale et spirituale

Salmi I. Psalm

Soli, Coro, 2 V

ed. Bar

Car

instr. ad lib
ed. Uwe Wolf

Salve Regina

1–2 V, Bc

ed. Uwe Wolf

Carus 27.804

Einzelausgaben :

Messa à quattro voci da cappella, *Crucifixus*, *Et resurrexit*, *Et iterum* (lat)

Coro SATB, [Org] / 13 min / ed. Jeffrey Kurtzman

Carus 40.671

Gloria à 7 (lat)

Soli e Coro SSATTBB, Instr. / 8 min / ed. Jeffrey Kurtzman

Carus 40.436

Magnificat Primo à 8 voci con 6 violi 10 istrumenti (lat)

Coro SATB/SATB, Instr.

Carus 40.437

Magnificat Secondo à

Coro SATB (SAABar), I

Carus 40.438

