

Domenech, Latti

Messa „La stella“

in ripieno

G. 10

Soli SSATB

Coro SATB

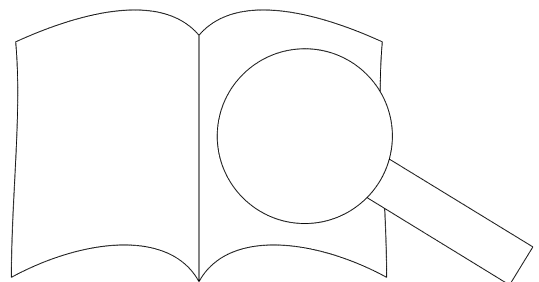
Organo

herausg.

Hans

Carus-Verlag

Partitur



Carus C. 698

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

Vorwort

Nach dem heutigen Stand der Quellenforschung steht fest, daß sich Domenico Scarlatti (1685-1757) spätestens ab Ende Januar 1708 in Rom aufhielt. Im Juni 1705 war er von Neapel über Rom und Florenz nach Venedig gelangt. Über die genaue Dauer und den Verlauf dieses Aufenthaltes in Venedig wissen wir nichts – bis auf das legendäre Zusammentreffen mit dem gleichaltrigen Georg Friedrich Händel (1685-1759), über das John Mainwaring in seinen *Memoirs* (London 1760) berichtet. Von Händels Biographie her müßte diese Begegnung im November oder Dezember 1707 stattgefunden haben.

Die Scarlattis an Santa Maria Maggiore

Für den dreiundzwanzigjährigen Scarlatti ging es in den römischen Musikleben festen Fuß zu fassen. Er setzte sich in Rom auch als Komponist von Kirchenmusik auseinander, namentlich im Blick auf eine geschilderte *di cappella* an einer der wohldotierten Kirchen.

Seit Dezember 1707 war Alessandro Scarlatti (1685-1757), der Vater Domenicos, Kapellmeister an der Basilika Santa Maria Maggiore, die zusammen mit der Basilika San Giovanni in Lateran und S. Pietro im Vatikan die drei Basiliken Roms zählt¹. In den Dokumenten der Basilika ist ein Mitwirken von Domenico Scarlatti an der meist groß besetzten Aufführung vom 27. März 1707 der sogenannten *Messa di Spagna* am Tag des Karfreitags verzeichnet, und in der Musikbibliothek des Kapellmeisters sind vier Werke des jungen Komponisten aufbewahrt: die *Messa breve* „La stella“ (Carus 40.698), die spätere Hand hinzugefügt), die Motette *Cibavit nos*, der Hymnus *Pange lingua* und der Psalm 123 *Nisi*

Stilrealismus

Die italienische Musik um 1700 beweisen wollte, daß er mit dem *stile da chiesa*, dem Kirchenstil, vertraut war, der mußte sein Handwerk nicht nur im Sinne der satztechnischen Regeln beherrschen, sondern er hatte sich auch in der Handhabung der verschiedenen Stilarten auszukennen. Die Spannweite der musikalischen Sprechweisen jener Jahrzehnte reicht in den römischen Kirchen-Kompositionen vom *stile more vetero* (bis zurück zur *alla Palestrina*) – der sich an den noch immer gültigen Modellen der Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts orientierte – über die verschiedenen Stufen des *stile moderno* (bis hin zu *st. concertato*) bis zu den ebenfalls sehr untergeordneten *stile concertato*³.

¹ Die Tätigkeit von Alessandro Scarlatti an der Basilika Santa Maria Maggiore war in der Biographie bekannt (*Memorie storiche di Vito Ravegnani*, Rom 1927) erstmals Vito Ravegnani in der *Liberiana*, Rom 1927. In der Monographie von Scarlatti von Roberto Pagano in der *Storia della musica* (Mailand 1985) wird ein paar Jahren endlich allgemein anerkannt. Scarlatti in der *Liberiana* vorlegen (in: *Handel e*

Die Kirchenmusik Domenico Scarlattis zu beschreiben, wurde in der *Settimana musicale Chigiana* in Siena aus. Die *Settimana musicale Chigiana* ist ein dem kompositorischen Werk der Scarlattis insbesondere in der Folge der damaligen Aufführungen zur Erinnerung an Domenico Scarlatti *Stabat Mater* (Rom 1941). Der Herausgeber della gibt im Vorwort einen Überblick über die damals gültige Kirchenmusik von Domenico Scarlatti und verweist darauf, daß die Messe und den Psalm *Nisi quia Dominus* im Archiv der Basilika Santa Maria Maggiore 1962 veröffentlichte dann Laurence Feininger ein Inventar der Basilika des Archivs, das im Jahre 1761 erstellt worden war, worin neben den Werken Scarlattis unter der Rubrik *Motetti per l'elevazione* auch die Motette *Cibavit nos* und der Hymnus *Pange lingua* angeführt sind (*Catalogus thematicus et bibliographicus Joannis de Georgiis*, Trient 1962, Documenta I, S. 141). Diese

Die italienische Kirchenmusik des späteren 17. Jahrhunderts und des 18. Jahrhunderts hatten Mühe, der Fülle der musikalischen Möglichkeiten gerecht zu werden. Entweder sie waren zu schlicht und verwirrend gerieten oft die verschiedenen stilistischen Abgrenzungen. Das ausgeprägte Nebeneinander dieser Stile bildete aus heutiger Sicht einen wesentlichen Teil der Attraktivität der Kirchenmusik jener Epoche. Die Vielfalt der Stile gewann die Musik in der Kirche eine Reife und Tätigkeit an Kontrasten, wie sie vergleichsweise in der Barockoper mit den verschiedenen Arien-Typen und in der Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts mit den Tanzgattungen und ihren Varianten erzielt wurde.

Messa breve

Es ist verständlich, daß es noch nicht Aufgabe der Scarlatti sein konnte, zum Repertoire der Basilika einen Beitrag zu leisten, die für einen großen Festtag bestimmt war. Die *Messa breve* „La stella“ von Scarlatti, die wir hier vorlegen, wird an einer hohen liturgischen Rangstufe aufgeführt. Funktion und Bestimmung einer „Messa breve“ in Besetzung und Stil haben gegeben hat. Die Bezeichnung *Messa breve* bezieht sich auf die Kürze der einzelnen Teile, die sich gleich auf ihren Standort innerhalb der Kirche beziehen.

Das Fehlen der *Ordinarium Missae* hat nicht die Aufgabe der Messe zu tun. Es war damals üblich, die *Ordinarium Missae* an Stelle des *Ordinarium Missae* zu singen. Scarlatti hat die *Ordinarium Missae* – wohl auch zusammen mit anderen Komponisten – wohl auch zusammen komponiert⁴. Ebenso war es üblich, ganz einfach die *Ordinarium Missae* auszukomponieren, sondern in derselben Form zu wiederholen. Bei der dritten Wiederholung der Worte *miserere nobis* durch *Dona nobis pacem* die Silbenzahl ist identisch und der Wortakzent nicht angleichen. Diese Praxis war damals derart üblich, daß sie nur in besonderen Fällen angezeigt werden mußte.

Stile der Messe

Scarlatti macht in seiner Messe von der Möglichkeit Gebrauch, im selben Werk verschiedene Stile nebeneinander zu stellen.

Hinweise wurden von der Scarlatti-Forschung übersehen. In der Monographie über Domenico Scarlatti von Malcolm Boyd *Domenico Scarlatti, Master of Music* (London 1986) ist neben den *Keyboard Works* auch das gesamte vokale Schaffen des Komponisten erstmals eingehend dargestellt: die Kirchenmusik, die Oratorien und Opern, die Kammerkantaten und Serenaden. Die vorliegende Messe ist bisher zweimal veröffentlicht worden: erstmals als *Messa breve* „La stella“, herausgegeben von E. Simi Bonini (Studi musicali Romani 3, Pro Musica Studium, Rom 1985), dann von G. Massenkeil als *Messa in A* (Edition Peters, Frankfurt 1987).

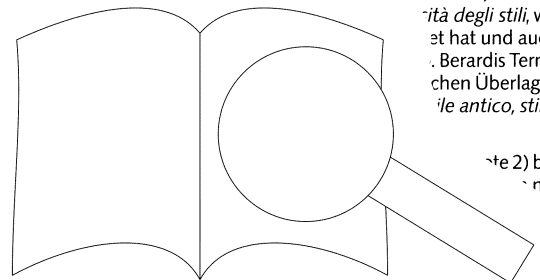
³ Es wird

In sei sich die e logie gen Pale

⁴ In d

wur tions genen

1636-1694) verwendet. *Stile degli stili*, wie es et hat und auch für Berardis Terminen Überlagerungen *stile antico, stile alla*



te 2) bilden neben

Die beiden ersten Teile der Messe, *Kyrie* und *Gloria*, die in der damaligen Liturgie unmittelbar aufeinander folgten (die Oratio wurde nach dem *Gloria* gelesen), faßt Scarlatti stilistisch zusammen. Das *Kyrie* ist im *stile più sollevato*, das *Gloria* im *stile concertato* geschrieben. Die stilistischen Unterschiede der beiden Teile liegen weniger in der Satztechnik als vielmehr in der Art und Weise, wie die Solo-Tutti-Struktur angewendet wird.

Credo, *Sanctus* und *Agnus Dei*, die im Ablauf der gottesdienstlichen Handlung voneinander getrennt sind, sind im *stile more vetero* komponiert und, ihrer Faktur entsprechend, auch in der alten Notation aufgezeichnet. Der einzige Abschnitt im Tripeltakt (*Credo*, T.68-73, *Et resurrexit*) ist konsequenterweise in *stile more vetero* notiert. Einen auffälligen Rückgriff auf die Praktiken der Komposition des 16. Jahrhunderts bildet die Andeutung der Fünfstimmigkeit in den ersten Takten des *Agnus Dei*.

Die Solo-Tutti-Struktur

Das strukturelle Hauptmerkmal des *stile more vetero* ist die Gegenüberstellung von Solo und Tutti. Wie im *Concerto* dieser Epoche, beispielsweise in den *Partiti grossi* von Corelli, haben in einer vokalen Komposition die Solisten auch im Tutti mitzuwirken. In der Regel sind die mehrfach pro Stimme besetzten Soli (S) im Tutti (T) vereint, oder die Soli sind in diesen Tutti-Abschnitten durch die Deklamation des Textes oder durch selbständige Bewegung abgehoben. Im *Gloria* arbeitet Scarlatti mit verschiedenen Solo-Tutti-Strukturen: Ariose Solo-Passagen, die mit dem Tutti dialogisieren, oder die Soli dagegen verzieren die Soli den Ripienpartien. Im *Kyrie* und im zweiten *Kyrie*-Abschnitt hat die Soli die Funktion, den Klang zu differenzieren. So wird im *Kyrie II* wie in den entsprechenden Schlußpartien des *Gloria* und *Credo* die Exposition von den Soli begonnen, die Weiterführung vom Tutti übernommen. Die Solo-Tutti-Struktur im *Kyrie* bildet so lediglich ein zusätzliches Element des vollen vierstimmigen Satzes.

In *Credo*, *Sanctus* und *Agnus Dei* wird die Solo-Tutti-Struktur auch auf den *stile more vetero* übertragen. In den duettartigen Passagen des *Credo* (T.36-38: *Qui propter nos et te crucifixus est*), in den von repetierten Imitationen gebildeten Stellen im *Credo* (T.121-125: *Et unam sanctam sanctam* im *Sanctus* (T.20-26: *Hosanna in excelsis*), ebenfalls beibehalten, ist die *qui tollis peccata mundi* im *Sanctus* (T.8-10, T.12-15) kommt die Setzweise dem Alternieren zwischen Soli und Tutti. Entscheidend ist der solistische Beginn der Sätze. Der Satzbau eher ein klangliches Gleichgewicht. Es bestand aber offensichtlich aus einer klaren klanglicher Differenzierung gewinnen.

So wie die erwähnten Abschnitte von *Kyrie*, *Gloria* und *Credo* in den verschiedenen Stilen handeln, zeigen sie auch gemeinsame Alternieren der Stimmen. In den Werken der *stile more vetero* mit der Solo-Tutti-Struktur handelt es sich nicht etwa um eine Kompositionen. Der Gegensatz *stile more vetero* und *stile più sollevato* war längst in Theorie und Praxis durchdringung der Stile abgelöst.

Textliche Ausdruckswerte

Mit den verschiedenen Stilen verbanden sich auch Vorstellungen darüber, wie der Text in der Musik nachzubilden sei, vor allem, welche Intensität an Ausdrucks- oder Affektdarstellung angemessen sei. Der „mittleren Lage“ der Komposition hatte

auch eine gemäßigte Art zu entsprechen. Beispiele solch maßvoller Komposition sind die *Qui tollis peccata mundi* im *Gloria* (T.36-38) und *Crucifixus est* im *Credo* (T.45-47). Häufigere Beispiele für die spätere Akkorde der Tonart, artikulierte Sätze (T.63-67, Tenor *passus est*) sind die Mittelstücke.

Für die Kompositionen im übrigen Konventionellen Bestand der Komposition hatte. Ein solcher Topos ist zum Beispiel im *Gloria*: *adagio*, *piano*, homophone Sätze. Die besondere Formulierung des Textes zeigt sich im Reichtum und Kunstverstand des Komponisten: wie durch die Betonung der Worte durch die harmonische Fortschreitung (z.B. *pax hominibus*), oder wie durch deklamatorische Verselbständigung einer Stimme Wortbedeutungen unterstrichen werden.

Der junge Maestro

Domenico Scarlatti hatte mit dieser Messe den Beweis gebracht, daß er über die nötigen Kenntnisse verfügte. Seine Zeit charakteristischen komplexen Kompositionen. Die weiteren Werke, die von ihm komponiert sind, belegen die Vielfalt der Kompositionen in anderen Gattungen.

Cibavit nos vertritt den Typus der *stile più sollevato*, wie sie auch Alessandro Scarlatti in der *Santa Maria Maggiore* komponiert. Die Kompositionen im *stile more vetero* zeigen eine deutliche, wie weit sich diese „Neuheit“ ausbreiten. Die beiden anderen *stile più sollevato* an: der Hymnus *Gloria* (T.12-15) und die Komposition von 15 Takten (T.12-15) ebenfalls *a cappella* auszuführen. *Salmo breve* mit Orgel-Contra-Altus und Tenor Deklamation.

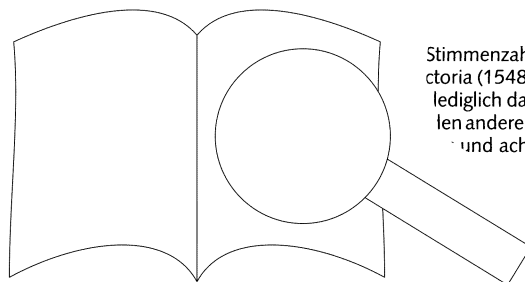
Die Kompositionen ist ohne Scarlatti viel weiter verbreitet. Die Verbindung mit Kirchenmusik natürlich. Bereits erhielt der noch nicht sechzehnjährige Scarlatti seine erste Anstellung als „organista e cantore“ der vizeköniglichen Kapelle von Neapel. Kardinal Alessandro Scarlatti, der von 1684 bis 1703 die neapolitanischen Hofe leitete. Eine der Hauptaufgaben von Domenico Scarlatti dürfte, seinem Vertrag entsprechend, die Betreuung der Kirchenmusik in der Palastkapelle gewesen sein. Und es ist auch anzunehmen, daß es in den beiden Jahren, die er aller Wahrscheinlichkeit nach in Venedig verbracht hat, nicht an Gelegenheit fehlte, Werke für den Gottesdienst zu komponieren.

Stellungen in Rom

Die Tätigkeit von Alessandro Scarlatti an Santa Maria Maggiore war nur von kurzer Dauer. Bereits im November 1708 verlangte Scarlatti einen viermonatigen Urlaub, um in Neapel Opernaufführungen zu leiten. Während seiner Abwesenheit wollte er sich von einem Protokoll nicht lassen.

⁵ Als Beispiel zu erhöhen (1611) her: *Agnus Dei* (Werken) ist Stimmen (6) Angelo (1693, S. 5f.) tiche hin, tica zerst novità eir und *nuova* fend ab.

Stimmzahl ctoria (1548- lediglich das len anderen und acht



namentlich genannt ist⁷. Da das Kapitel der Basilika mit Scarlatti Amtsführung wegen seiner zahlreichen übrigen Verpflichtungen bereits unzufrieden war, wurde das Gesuch abgelehnt. Als Scarlatti dann das Angebot erhielt, seine frühere Stellung am vizeköniglichen Hof wieder einzunehmen, kehrte er noch im Jahre 1708 nach Neapel zurück.

Wenn sich unter diesen Voraussetzungen für Domenico Scarlatti an Santa Maria Maggiore auch keine weiteren Möglichkeiten abzeichneten, so wird sein Auftreten an der Basilika doch dazu beigetragen haben, sich im römischen Musikleben einzuführen.

Vielleicht schon im Frühjahr, spätestens jedoch im Herbst erhielt er von der polnischen Königin Casimira, die in Exil lebte, den Auftrag zur Komposition des Oratoriums *La versione di Clodoveo*. Bis zu ihrer Abreise aus Neapel (1714) wirkte Domenico Scarlatti als Kapellmeister in den Diensten. Es kann angenommen werden, dass er in diesen Jahren als Komponist von Kirchenmusik tätig war; denn im November 1713 wurde Domenico Scarlatti Vizekapellmeister an die *Cappella Giulia* von Santa Maria Maggiore gewählt und im folgenden Jahr zum Kapellmeister ernannt – eine Stellung, die er bis zu seinem Tode im Jahre 1757 inne hatte.

Datierungsfragen

Die vier Kompositionen der *Messa* von Santa Maria Maggiore überliefert sind, bilden sich aus drei kleineren Arbeiten, die im Archiv der Basilika aufbewahrt werden, die einzigen bisher bekannten kirchenmusikalischen Werke Domenico Scarlattis, die sicherheit den Schaffensjahren zwischen 1708 und 1710 zugewiesen werden können.

Die Kopien im Archiv von Santa Maria Maggiore sind zum Teil undatierte Kopien, die als Aufführungsmaterialien benutzt wurden. Aus der Tatsache, daß dieselben Stimmhefte auch Kompositionen von Alessandro Scarlatti enthalten, darf geschlossen werden, daß die Kopien im Verlaufe des Jahres 1708 hergestellt worden sind, als Vater und Sohn gemeinsam an Santa Maria Maggiore tätig waren. Mit dieser Datierung, aber das Kompositionsdatum der kopierten Werke nicht festlegt. Denn es ist ja durchaus möglich, daß Domenico Scarlatti an Santa Maria Maggiore Werke aufführen ließ, die komponiert hatte. Doch ist es wahrscheinlicher, daß er an dieser bedeutenden Institution mit dem neuem Stil seines kompositorischen Schaffens prägen wollte.

Grundlagen des kirchenmusikalischen Schaffens

Es besteht kein Zweifel, daß für Domenico Scarlatti in den beiden Jahrzehnten seines Wirkens in Rom ein weites Feld verbrachte – die Kirchenmusik – die Kirchenmusikverhältnisse bedeutete. Dafür ist es wahrscheinlich, daß Domenico Scarlatti mit der Ernennung zum Kapellmeister am Hofe Johanns V. von Neapel einen großen Aufgabenkreis übernahm, in dem die Kirchenmusik eine zentrale Rolle spielte.

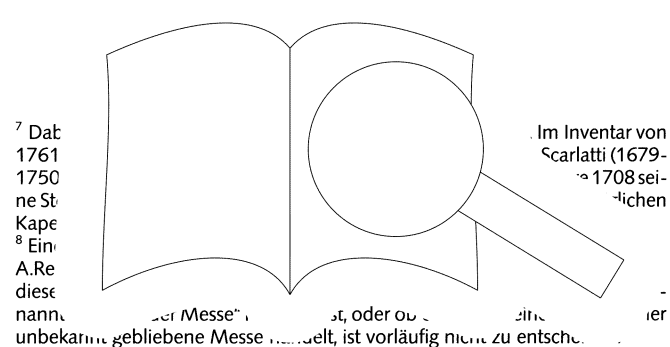
Viele der Kompositionen der Kirchenmusik Domenico Scarlattis sind bekannt gewordenen Werken, die in den kirchenmusikalischen Oeuvres von ihm enthalten sind. Gerade diese vier frühen Kompositionen der *Messa* von Santa Maria Maggiore, die im Licht des damaligen kirchenmusikalischen Schaffens betrachtet, den Hintergrund und den Zusammenhang dieser auf den ersten Blick voraussetzungslos wirkenden Werkgruppe erkennen lassen. Sie bilden die Grundlage für die übrigen Kompositionen Domenico Scarlattis im *stile da chiesa*. Das Spektrum seines Kirchenstils reicht vom schlichten *Miserere*-Psalm im Falsobordonesatz bis zum zehnstimmigen *Stabat mater* im *stile più sollevato*, von

der sogenannten *Messa* im *stile more vetero* zum konzertanten Stil der *Messa* von Aranzazu.

Das Original der *Messa* von Santa Maria Maggiore stand im Februar 1985 unter der Leitung des Dirigenten Prof. Jean Coste, der die kirchenmusikalische Aufführung von Santa Maria Maggiore in dankenswerter Weise ermöglichte.

Die Partitur hat auf der Grundlage der dort überlieferten Partitur die Partitur der vorliegenden *Messa* erstellt, nach dem Domenico-Scarlatti-Jahr 1985 im Rahmen der Internationalen Musikfestwochen Luzern die erste Aufführung dieses Werkes in neuerer Zeit durch die Luzerner Vokalsolisten und den Organisten Martin Derungs unter meiner Leitung möglich wurde, wofür ich meinem Vater auch an dieser Stelle danken möchte. Von seiner Partitur hat die Edition der *Messa* ihren Ausgang genommen.

Basel, im März 1988



Foreword (abridged)

In Italy about 1700 anyone who wanted to prove that he was a master of the *stile da chiesa*, the church style, had to be an accomplished craftsman able to comply with technical conventions of the day, and he had also to be skilled in composing music in several different idioms. Choral music written for the church during that period ranged in character from the *stile more vetero* (*stile antico*, *stile alla Palestrina*) whose orientation was still towards the pure polyphony of 16th-century church music, by way of various stages of the *stile più sollevato* (*stil misto*) to widely contrasting examples of the *stile concertato*.

Italian musical theorists of the late 17th and early 18th century had difficulty in dividing the abundance of *exemplaric* categories. Their attempts to establish a systematic order frequently led to conflicts of meaning and confusion. It is, however, the simultaneous mingling of these various styles which created for us today, much of the potency and attractiveness of that period. The variety of styles in the church with a wealth of different types of aria, and in the assembling of various and their variants.

Messa breve

It is understood that Scarlatti would not yet be entrusted with writing for the Basilica Santa Maria Maggiore. The present *Messa breve* "L" Scarlatti will have been performed on days of no great liturgical importance; such a choice is suggested by the "middle road" category in *breve* applies primarily to the conciseness of the individual movements, but it also relates to the work's position within the range of different styles current at the time of its composition.

The omission of the *Benedictus* from the succession comprising the *Ordinarium Missae* has nothing to do with the "brevis" character of this Mass. It was customary during or after the Consecration, to replace the Benedictus by a so-called Elevation motet. Scarlatti's *Cibav* is a motet for the Consecration which along with other composers may well have been performed as this Mass⁴. It was also customary whether the setting of the Mass was for the three invocations in the *Ag* separately, but for the words to be replaced by *Dor*. The same number of words is such that the same music. This practice was referred to

The s

Scarlatti had the opportunity open to him to combine the two in the same work. The first two movements, the *Missa* and *Gloria*, which in the liturgy of the Mass are immediately (the Oration was written in the *stile più sollevato*, and the *Gloria* in the *stile concertato*). The stylistic contrasts between these two sections lie less in the techniques of construction employed than in the manner in which the solo-tutti structure is fashioned.

The *Credo*, *Sanctus* and *Agnus Dei* which are separated by other parts of the service, are composed in the *stile more vetero* of an earlier age. Consequently the *Ordinarium* (*Credo*, bars 68-73, *Et resurrexit*) is a worthy return to the practice of Mass composition of the 16th century is the effect of five-part vocal texture.

A structural feature of the *stile concertato* is contrast between solo and tutti. Just as in the instrumental *concerti* (e.g., Corelli's *concerti grossi*), the soloists in a vocal *concertato* composition take part in the tutti. In this edition, the term *tutti* (T) refers to the main body of singers (during this period generally three or four per part), whom the *soloist* (S) joins in the *tutti* (T), either completely merging, or, by virtue of his different text declamation or voice-leading, still contrasting with the tutti to a certain extent. In the *Gloria* Scarlatti makes use of tutti structures; arioso solo sections, little duets alternate with the tutti.

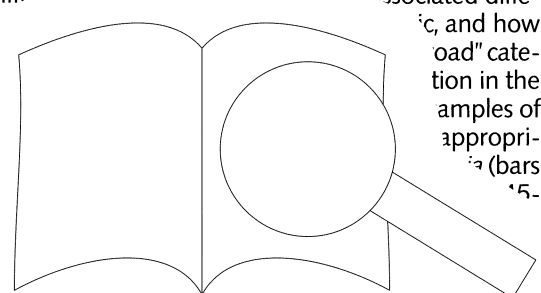
In the first *Kyrie*, on the other hand, the soloist is to sound and give the triple-time rhythm of the *Christe* and the second *Kyrie* their own sound. In the fugato of the final sections of the *Gloria* are marked by the soli, with the tutti structure in the *Kyrie* and the *Agnus Dei*.

In the *Credo*, *Sanctus* and *Agnus Dei* the tutti structure is also employed. In the *Credo* the *Crucifixus* is marked by repeated imitation of the *Agnus Dei* (bars 12-15), in the *Sanctus* (bars 16-19), and also in the soloistic *Agnus Dei* (bars 8-10, 12-15), the *stile more vetero* is combined with alternation between solo and tutti. The solo beginning of the *Credo* is the part-writing in imitation leads one to the body to be used. Evidently, however, there is a need to exploit the fascination of contrasts between solo and tutti, even in music written in the *stile more vetero*.

The *stile concertato* in the final sections of the *Kyrie*, *Gloria* and *Credo*, all mentioned, provide a connection between the different styles, and likewise the alternation between soli and tutti which features in all the movements contributes to the formal unity of this Mass. The decision to combine the *stile more vetero* with the solo-tutti structure did not represent an act of bravado on the part of the young composer; the conflict between *prima* and *seconda prattica* had long been replaced both in theory and in practice by an intermingling of the two styles⁶.

Presentation of the words and expressive values

With the different associated different ideas, and how much in "road" category of degree of expression are appropriate (bars 60-80), 67), and frequent pal tones 63-67, the tened expressiveness is achieved.



For these and certain other passages there were conventions regarding the word setting, within which the composer had scope to exercise his own powers of invention. One such example occurs at the beginning of the *Gloria: adagio, piano*, a homophonic section. The manner in which he has brought out the sense of the words reveals the composer's wealth of ideas and his artistic understanding: weight is given to the words by the unfolding of the harmony (*pax, hominibus*), or the importance of certain words is emphasized by the declamatory individualizing of the voice which presents them.

The manuscripts in the archives of Santa Maria Maggiore undated copies, which were used as performing material. The fact that the same voice parts also contain compositions by Alessandro Scarlatti it may be assumed that these were made during the year 1708, when both father and son were active at Santa Maria Maggiore. This dating does not prove that the works included in the copy were written at that time, because it is quite possible that some of them had been written earlier. It is more probable, however, that they would want to be represented at Santa Maria Maggiore by works which demonstrated the latest development as a composer.

Fundamentals of Style

There is no doubt that in the two decades of Domenico Scarlatti's career in Italy he devoted much of his creative energy to the composition of church music. The fact that he worked for himself in this field may have been one of the reasons he accepted his first appointment outside Italy, to the court of John V of Portugal in Lisbon, where the composition of church music was one of his main duties.

Questions concerning the survival of Scarlatti's church music are still unanswered. The works known to us today undoubtedly represent only part of his oeuvre in the field of church music. The four early compositions preserved at Santa Maria Maggiore, despite their disparate characteristics, can be seen with hindsight to form a group which provided the ground for the sacred music of his later years. These four works reveal consciousness of style which also provided the basis for Scarlatti's other compositions in the church style. The spectrum of his church style extended from the *Miserere* Psalm in the falsobordone style to the *Mater* in the *stile più sollevato*, from the *Missa* called *Missa* in the *stile more vetero* to the *Missa* recently discovered Aranzazu Mass.

The custodian of the archives of Santa Maria Maggiore in February 1985 was the historian of music. We are indebted for giving us access to the archives of Santa Maria Maggiore. The score of this Mass from the archives of Santa Maria Maggiore. The work's first performance was during the Domenico Scarlatti International Music Festival in 1985. The organist Martin Derungs, who performed the Mass, expresses my thanks to my father in law for the starting point for this edition.

For a detailed report see the German text

Basel, March 1988

Hans Jörg Jans
Translation: John Coombs

Avant-propos

Quiconque a étudié la musique italienne, vers 1700, qu'il était familiarisé avec le style d'église, devait non seulement connaître les règles de la composition, mais également l'usage des différentes sortes de styles. Les formes musicales de ces décennies s'étendaient de la composition polyphonique d'église dans le *stile more antico*, *stile alla Palestrina* qui continue à se référer à des styles toujours vivants de la musique d'église du XVI^e siècle, aux différentes expressions du *stile concertato*, en passant par les diverses nuances du *stile più sollevato* (*stile*).

Les théoriciens de la musique italiens de la fin du XVII^e siècle et du début du XVIII^e siècle avaient beaucoup de mal à rendre compte de manière systématique de l'abondance de ces styles. Leurs essais de délimitations conceptuelles étaient conséquents. Le pluralisme dans la juxtaposition de ces styles constitue pour nous la force de tension et de l'attrait de l'époque. La musique d'église a tiré de ses contrastes de cette diversité à parer à celle que réalisa l'opéra d'airs, et la musique instrumentale de danses et leurs variations.

Messa breve

Il est bien évident que Scarlatti pouvait avoir été chargé de composer la messe pour la basilique Santa Maria Maggiore lors des grandes fêtes de l'année liturgique. La *Missa* de Domenico Scarlatti qui correspond à la fonction que correspond le "nielsen" style dans lequel le compositeur a défini le "messa breve" se rapporte tout d'abord à des différents mouvements, mais désigne une position dans l'échelle des styles.

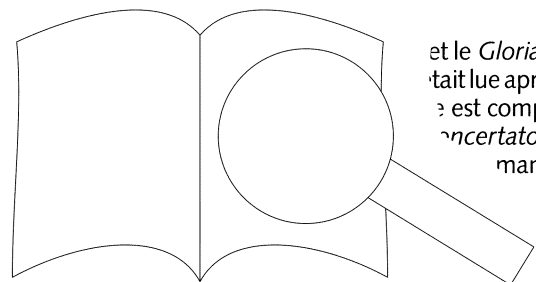
Le *Miserere* dans l'ordinaire de la messe n'a rien à voir avec le caractère "bref" de la messe. L'usage était alors de chanter le *Benedictus* un motet dit d'"élévation" chanté pendant l'élévation, qui pouvait vraisemblablement être inclus dans le cadre de cette messe⁴ tout aussi bien que tel autre motet d'un autre compositeur. De même, il était d'usage (cet usage ne se bornait pas au type de la messe brève) de ne pas composer intégralement la triple invocation de l'Agnus Dei, mais de la répéter trois fois avec la même composition musicale. Lors de la troisième reprise, les mots "miserere nobis" étaient remplacés par "Dona nobis pacem": le nombre des syllabes est identique et l'accentuation des mots peut être mise en conformité. Cette pratique était alors tellement courante qu'il était nécessaire de ne l'indiquer que dans des cas exceptionnels.

Les styles de la messe

Scarlatti a souvent utilisé le style de juxtaposer dans une messe.

Les sections du Gloria dans différentes manières.

Le Gloria dans la manière *more antico*.



et le Gloria, qui était lue après le Gloria. Il est composé dans le style *concertato*. Les sections sont juxtaposées de différentes manières.

La notation ancienne. Le seul passage en mesure triple (Cristoforo).

68-73, „Et resurrexit“) est noté 31, comme il se doit. L'illusion d'une polyphonie à cinq voix qui apparaît dès les premières mesures de l'Agnus Dei rappelle de toute évidence les pratiques compositionnelles de la messe au cours du XVI^e siècle⁵.

La structure solo-tutti

La principale caractéristique structurelle du *stile concertato* réside dans l'opposition du solo et du tutti. Dans une composition concertante du type vocal, il en va comme dans le concerto instrumental de cette époque, les *Concerti grossi* de Corelli par exemple : les solistes participent également au Tutti. Le *Ripieno* (R) désigne les parties exécutées par plusieurs chanteurs (trois à quatre en général à cette époque-là). Les solistes se joignent à ce groupe dans le *Tutti* (T). Il peut néanmoins se séparer dans ces sections par une déclamation particulière ou par une ligne vocale indépendante. Le Gloria met en valeur des structures solo-tutti typiques : parties de petits duos et trios dialoguant avec le tutti.

Dans le premier Kyrie en revanche, les solistes du *ripieno* et donnent à la mesure ternaire des irrégularités dynamiques supplémentaires. Dans le *Chorus* du Kyrie, ils ont pour fonction de différencier les sections finales du Gloria et du Credo, l'élément principal du développement au tutti. La structure du Kyrie constitue ainsi un élément supplémentaire à ajouter à l'écriture pleine à quatre voix.

Dans le Credo, l'alternance solo-tutti de l'Agnus Dei, la structure solo-tutti est également présente. Le *stile more vetero*. L'écriture propre au *stile* repose bien à l'alternance solo tutti, comme dans le duo du Credo (mes. 36-38 : „Qui propter nos et tuos crucifixus est“), dans les passages en imitation (mes. 121-125 : „et unam sanctam, sanctus (mes. 20-26 : „Hosanna in excelsis“), de même que „qui tollis peccata mundi“ mis en valeur par un traitement solo-tutti (Agnus Dei, mes. 8-10). Le départ solo du Credo est surprenant dans la mesure où la construction en imitation de ce mouvement appelle plutôt un équilibre sonore des voix. Or prenait donc goût, semble-t-il, à imposer également au *stile more vetero* de telles différenciations sonores.

De même que les fugati dans les sections finales du Gloria et du Credo assurent une transition entre divers mouvements, même cette alternance entre soli et tutti, commune à tous les mouvements, renforce l'unité formelle de l'œuvre. Le *stile* qui consiste à associer la structure solo-tutti n'est ni un caprice ni une originalité du compositeur. La position *entre prima et seconda* n'a jamais été remplacée à la fois en faveur de l'interpénétration des styles⁶.

Mise en valeur du texte et

L'emploi des différentes conceptions différentes de la mise en musique et de la répression du texte ou à la recherche d'un „niveau moyen“ de cette composition. Une certaine retenue dans l'expression est observée dans les passages du „Qui tollis“ dans le „carnatus est“ et du „Crucifixus“ et du „Miserere“ (Dona nobis pacem). Plus grand nombre de dissonances, la tonalité principale, une écriture plus expressive (mes. 63-67) sont les quelques moyens expressifs.

Il existait plusieurs pour ces passages et à d'autres endroits des conventions d'écriture que le compositeur avait à mettre en oeuvre avec la capacité d'invention qui lui est propre. Le début

du Gloria constitue également un topos de ce genre avec son écriture *allegro et piano*. L'ingéniosité et le goût du compositeur restent enfin plus particulièrement dans la manière, par exemple, dont le poids du son est régi par la progression harmonique („pavane“), les traits, le traitement déclamatoire d'une voix, etc. pour le sens des mots.

Les archives de Santa Maria Maggiore sont des sources précieuses qui ont été utilisées comme matériel d'exécution. Les parties séparées contiennent également des indications de tempo. Alessandro Scarlatti permet de penser que ces œuvres ont été réalisées au cours de l'année 1708, lorsque le père et le fils exerçaient ensemble à Santa Maria Maggiore. Cette hypothèse ne donne cependant aucune indication sur la date de composition de ces œuvres. Il est en effet tout à fait possible que Domenico Scarlatti ait pu faire exécuter à Santa Maria Maggiore des œuvres qu'il avait déjà composées plus tôt. Il est cependant plus vraisemblable qu'il ait voulu présenter auprès de cette importante institution le stade le plus avancé de ses compositions.

Fondements de l'oeuvre de musique d'église

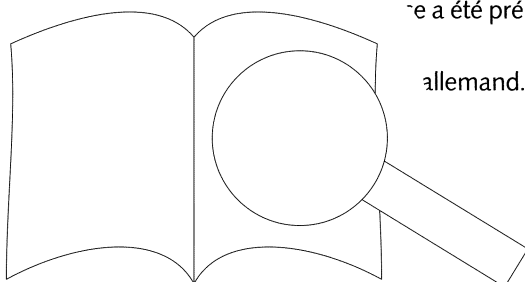
La musique d'église constituait sans doute un travail naturel pour Domenico Scarlatti. Ses premières décennies de son activité musicale ont été passées en Italie. C'est ce qui lui a permis d'obtenir son premier emploi à Lisbonne où la musique d'église occupait une place centrale parmi les tâches qu'il devait accomplir.

La transmission de son œuvre pose encore de nombreuses questions. On connaît jusqu'à présent ne serait-ce que la partie de son œuvre pour voix et basse. Il s'agit de ces quatre compositions écrites pour Santa Maria Maggiore qu'il convient de replacer dans le contexte des habitudes de l'époque, qui seule donne une cohésion à l'œuvre. Le *stile* qui, au premier abord, fait l'effet d'être chappant à toute condition. Ces qualités se retrouvent cependant déjà une conscience stylistique dans les autres compositions de Scarlatti dans le *stile da chiesa*. La palette de son style s'étend de l'écriture en faux-bourdon du simple psaume de Noël jusqu'au *stile più sollevato* du *Stabat Mater* à dix voix, qui est par le *stile more vetero* de la Messe dite de Madrid. Le *stile* concertant de la messe récemment découverte à Anzàzu.

Les Archives de la Basilica Liberiana étaient dirigés en 1985 par l'historien, le Prof. Jean Coste, auquel nous sommes reconnaissant de nous avoir facilité l'accès aux trésors de la musique d'église de Santa Maria Maggiore. Franz Xaver Jans a réalisé la mise en partition de la présente messe à partir des parties séparées. L'oeuvre fut exécutée pour la première fois en 1985, au cours de l'année Scarlatti, lors du Festival International de Lucerne par l'ensemble des solistes vocaux de Lucerne et l'organiste Martin Derungs placé à l'orgue. Je voudrais également remercier Jean Coste qui a été préparée à

Pour les

allemand.

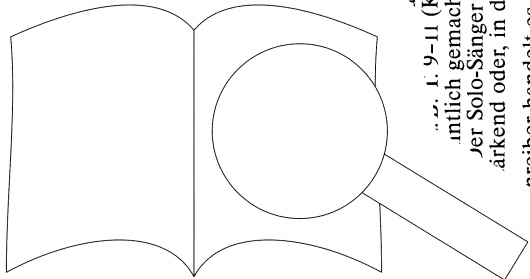


Basel, n.

Traduction: Christian

4. con R. di Dom^{no} Scarlatti

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert.



ssa a 4 [voci] con R(ipieno) di Dom(en)ico Scarlatti.
 für den Sopran-Solisten. Unter der Bezeichnung *Primo* ammengefaßt, unter *Secondo Choro* die Ripieno-Sänger. Die 9-11 (Kyrie I), T. 28 (Christe), T. 49 (Kyrie II) sind nicht durch-
 antlich gemacht, ebensowenig das Einsetzen des Ripieno, z. B. T. 66
 der Solo-Sänger hat den ganzen Part zu singen, die Ripienisten treten
 ärkend oder, in den Abschnitten im *stile concertato*, alternierend hinzu.
 reiber handelt es sich nicht etwa um Domenico Scarlatti selbst, sondern um
 der Kopisten, die auch für Alessandro Scarlatti arbeiteten.
 (Archiv der Basilika Santa Maria Maggiore, Rom)

Organo Messa 4. Aveve di Dom^{no} Scarlatti
 N. 100025

Vo. *de di Dom(en)ico Scarlatti.*
 fügt. i. *and* wurde die Bezeichnung „La Stella“ hinzuge-
 und Tu vereinzelt Hinweise auf die Abfolge von Solo
 sätze der mit den entsprechenden Initialen auf die Ein-
 acht.
 Beim Schreibe um einen Kopisten.
 (Archiv der Bas. ore, Rom)

Messa breve „La stella“

Kyrie

Domenico Scarlatti
1685–1757

Kyrie I

Tutti (Soli + Ripieno*) 3

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

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

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

Tutti
Basso
Ky - le - i - son, e - le - i - son

Organo

6

Solo
e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, R: e - le - i -

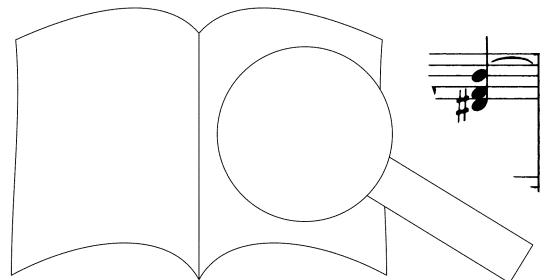
Solo
e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, R: e - le - i -

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

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

6 9

* R = Ripieno (=Coro)



12 son,

Tutti

15

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

12
 8 7 6 5 6

18

21

Christe

le - i - son. Chri - i -
 le - i - son. e - i -
 - i - son Ch. e - le - i -
 son, e - le - i - son, e - le - i -

18
 # 6 4 3# 6 4
 6 # 6 4 3#

24

27

Solo e - le -

son, e - le - i - son, R: e -
 son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le -
 n, e - le - i - son, e -
 n, e - le - i - son, e - le - i - son, e -
 Chri - ste
 Chri - ste

5 5 6 6# 4 3

29 - i - son, Tutti 32

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

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

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

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

29 32

6 6 4 3 6 6 5 # 5 #

34 Solo Chri - ste e - i - son, Tutti 37

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

son, R: e - le - i - son, Solo Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son,

st, Ch. - i -

34 37

6 7 6 5# 6 5 4 6 7 6 2

39 Solo e - le - i - son, e - le - i - son, Tutti

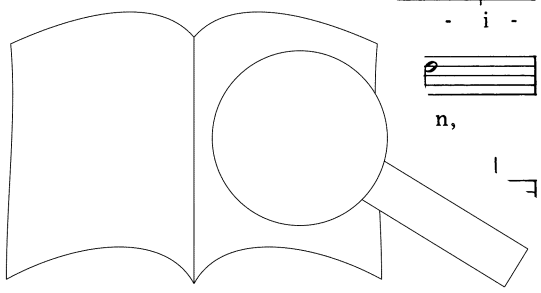
son, son, e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son,

tt. e - le - i - son,

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

41

6 4 3 6 4 3 6 7 6



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

Kyrie II

Solo Ky - ri -

44

47

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

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

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

e - - le - - i - e le - i - son.

44

47

50 e e - le

54

i - e e - le - i -

Solo Ky - ri -

50

57 son, e - le -

61

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

e - ri - e e - le -

- i -

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

64 son, e - le - i - son, Tutti 68

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

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

son, Tutti Ky - ri - e e -

64 68

5 7 6 7 6 4 3#

71 75

le - le - i - son,

sr - i - son,

le - i - son,

71 6

5

78 81

le - i - son,

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

son, Ky - ri - e le - i -

81

6 6 6 5 5 6 5 6 5 6 5

PROBEPARTITUR

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

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

6 5 4 2 6 4 2 6 4 2 6

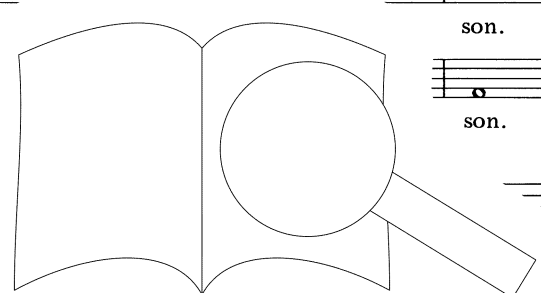
son, le

4# 6 9 7 7 6 3# 6 4

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

3# 6 4 3# 9 8 7 6 4 3# #

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



Gloria

Intonation: (Messe XI)

8 Glo - ri - a in - ex

Et in terra pax

Adagio

Tutti

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

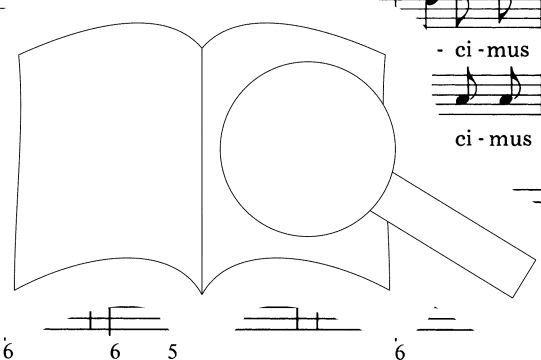
5 6 6 6 4# 6 2

vo - lun - ta - tis.
nae vo - lun - ta -
vo - lun - ta - tis, bo - nae vo - lun - ta
Solo
tis, bo - nae, bo - nae vo - lun - ta
tis, bo - nae vo - lun - ta

4 3# 6# 3#

13 da - mus te, Tr. - di - ci - mus, be - ne - di - ci - mus te, ad - o -
Tutti: be - ne - di - ci - mus
te, be - ne - di - ci - mus
- ci - mus
- mus te,
ci - mus
u - da - mus te,

6 5 6 6 6 6
Tutti Solo



19 ra - mus, ad - o - ra - mus te, 22 glo - ri - fi - ca - mus, glo -
 te, Tutti: ad - o - ra - mus
 te, ad - o -
 8 te,
 te, au - mus te,
 19 Solo Tutti Solo
 6 f 5 4 3 6 6

25 ri - fi - ca - mus o - ra - mus te, ad - o - ra
 - ri - fi - ca - mus te,
 glo - ri - fi - ca - mus te,
 glo - ri - fi - ca - mus
 glo - ri - fi - ca - mus
 25 Tutti Solo
 6 5 # 6 # 6 5 # 6

31 di - ci - mus, lau - dr - ri - fi - ca - mus, glo - ri - fi - ca - mus
 34
 6 # 6 # 6 5 6 4 3 #

37 te, glo - ri - fi - ca - mus 40 te, Tutti
 R: glo - ri - fi - ca - mus te, glo - mus te.
 glo - ri - fi - ca - mus, glo - ri - fi - ca - a - mus te.
 glo - ri - fi - ca - mus, glo - ri - fi - ca - mus fi - ca - mus te.
 glo - ri - fi - ca - mus te.

37 Tutti
 6 6# # 6 4 4 3#

43 Gratias agimus tibi
 Gra - ti - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - tu
 - gi - mus ti - bi pro - pter ma - m, pro -
 a - gi - mus ti - bi pro - pter tu - am, pro - pter
 - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter am tu - am, glo -

43 5 6 7 7 6 4 3# 4 3# 5#

48 51 Solo Do - mi - ne, Do - mi - ne
 - pter ma - gnar - mi - ne, Do - mi - ne De - us, Rex coe - le - stis, De - us Pa - ter o -
 - pter r am.
 r tu - am.
 tu - am.

5 6 6 7 6 4 - 3# 6 6 6 6 # 6 5 # 6 6 5

53 De - us, Rex coe - le - stis, De - us Pa - ter o - mni - pot - ens, o - mni - pot -

mni - pot - ens, o - mni - pot - ens, Do - mi - ne Fi - li ni - ge - ni -
 Solo Do - mi - ne - li u - ni - ge - ni -
 R: Je - - ni - ge - ni -
 Je - su

6 5 6 5# 6

Tutti

56 tens, Tutti Solo Do - mi - ne, Do - mi - ne De - us, A -
 Je - su Chri - ste. Qui
 Je - su Chri - ste. Do - m' - tris. Qui
 su, Je - su Chri - ste. Solo Tutti
 Qui
 Chri - ste, Je - su Chri - ste. Qui

6 5 6 5 6# 7 6 3# 5 6 5 7 #

Tutti

61 Solo Qui tol - lis pec -
 tol - lis se - re - re no - bis, no - bis. Solo Qui
 tol - lis , mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis. Solo Qui
 .n - di, mi - se - re - r

4 6 4# 6 7 6# 7 6 5 # 6 # 6 4 - 3# 6 6 5 4



66 ca - ta mun - di, Tutti 69

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

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

su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - ner .e - pre - ca - ti -

su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - stram, de - pre - ca - ti -

su - sci - pe - ca - o - nem no - stram, de - pre - ca - ti -

66 69

Tutti

5 6 6 5 7 6 6 4 3 5

71 Solo no - stram 74 Tutti

o - nem no - stram. Qui se - des ad de - xte - ram, ad de - xte - ram, tris, mi - se -

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

o - nem no - stram. Qui se - des ad de - xte - ram, ad de - xte - ram, tris, mi - se -

71 74

4 3 6 6 5 4 7 6 # 5 4b

76 79

- re no - bis.

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

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

bis, mi - se - re - re no

5b 6 4 3 4 6 9 6 # 4 - 3# 4 - 3# #

Quoniam

81 Quo-ni-am tu so-lus San - ctus, tu so-lus Do - mi-nus, tu so - lus, 4 so - lus Al - tis - si -

Solo

84

86 mus,

89

Solo

Al -

tu so - lus
tu so - lus

Quo - ni - am tu so - lus



91

tis -

93

Solo

Tutti

Je - su

mus, Al - tis - si - mus, R: Je - su Chri - -

Solo Je - su Chri - -

San - ctus, tu so - lus Al - tis - si - mus, R: Je - su Chri - -

Do - mi - nus, tu so - lus Al - tis - si - mus, R: Je - su Chri - -

Tutti

tu so - lus

Chri - -

Chri - -

93

so - lus Do - mi - nus, tu so - lus

6 6# # 6# 6 6# 6 4 3# # 5 6 4 3



Cum Sancto Spiritu

Allegro

96

99 Cum San - cto Spi - ritu, in glo - ri - a

ste, Je - su Chri - ste. Solo Cum San - cto Spi - ritu, in glo - ri - a De - i

ste, Je - su Chri - ste. Solo Cum San - cto

ste, Je - su, Je - su Chri - ste. Solo Cum San -

ste, Je - su Chri - ste. Solo Cum San -

96

5 5 #

102 De - i Pa - tris, A - men. 105 Tutti

Pa - tris, A - men. Cum

in glo - ri - a De - i Pa - tris, A - men. Tutti

Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris, A - men. Cum San -

102

6 7 6# 6 5 6 6 5# 2 4 6 2 5

107 110

Tutti tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris, A - men. In glo - ri - a

Cum Sancto Spiritu, in glo - ri - a De - i Pa - tris, A - men. In

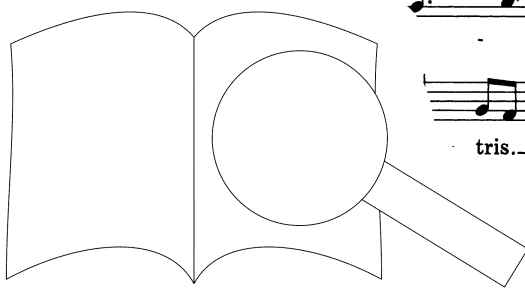
Cum Sancto Spi - ritu, in glo - ri - a De - i Pa - tris...

Cum San - cto Spi - ritu, in glo - ri - a De - i Pa - tris...

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced

Carus-Verlag



De-i Pa-tris. A - - - men. In glo-ri-a A -
 glo-ri-a De-i Pa-tris. A -
 men, a - - - men.
 A - - - men. Sa- - cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a

112 115
 6 4 -3 # 5 6 7 6#

en, a -
 - men. Cum San - cto
 San - cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a De-i
 De-i Pa - tris. A - - - a

117 120
 4 6 6# 4# 6 7 6#
 2 5 2

Pa - tr - - - men, a - - - men.
 - men, a - - - men.
 Solo^a - - - men.
 men.
 nen.

6 6 5 # 7 6 6 5 4 3# 4 3# #



Credo

Intonation:

(Credo I)



Patem omnipotentem

Tutti

3

Solo ...fa - cto - rem coe - li et ter - rae, coe -
Pa - trem o - mni - pot - en - tem, Tutti
fa - cto - rem coe -
...fa - cto - rem coe -
- trem o - mni - pot - en - tem fa -

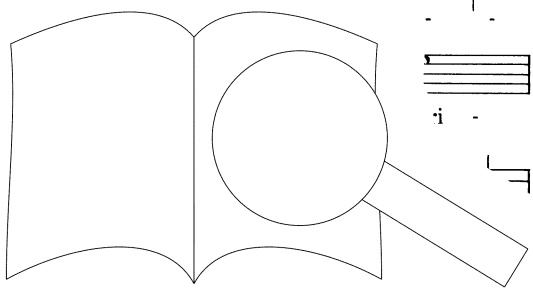
4 3# 6 6 7 6

6
li et et in - vi - si - bi - li - um, et si
um o - mni - um, vi - si - b
et ter - rae, vi - si - b
cto - rem coe - li et ter - rae, mni - um, et in -

2 6 6 6 2 4 4 3# 6 5 7 6 5 6 4 3# 7 6

11
vi - si - bi - li
bi
Et in u - num Do - mi - num Je - sum Chri -
in u - num Do - mi - num Je - sum Chri -
um. Et in u - num Do - mi - num Je - sum Chri -

7 4 3# 5 6 7 6 6 6 6 6 4 6 4 3# 6 6 6 6 3



stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum. Solo Et ex Pa ... a sae - cu - la,
 stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum. Tutti an - te
 8 stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na -
 stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge ni - tum. Tutti an - te

6 6 4 3# 5 # 6 4 3#

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

4 6 5 5 6 6 5 # 6 6 5 5 # 6 6 5

lu - mi - ne, De - o ve - ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub -
 lu - mi - de De - o ve - ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub -
 - rum de De - o ve - ro n, con - sub -
 am ve - rum de De - o ve - ro , con - sub -

6 6 7 6 4 3# 5 6 6 5

32 35 *Solo*

stan-ti-a - lem Pa - tri: per quem o - mni-a fa - ctæ pro - pter nos ho - mi -

stan-ti-a - lem Pa - tri: per quem o - mni-a fa - ctæ sunt.

stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni-a, ta sunt.

stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni-a fa - ctæ sunt.

32

6 6 5 7 6 5 6# 4 3#

38 *Tutti* 41

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

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

Tutti

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

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

38

4 6 4 6 6 6 4 3# 5 #

43 46

coe - lis, de - i in - car - na - tus est de Spi - ri -

lis, de - i Et in - car - na - tus est de Spi - ri -

coe - lis. Et in - ca -

coe - lis. Et in - ca -

Adagio 46

5 # 6 4 3# # 5 6 6 # # 7 6

tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne. mo, ho - mo fa -
 tu San - cto ex Ma - ri - a Vir : ho - mo, ho -
 tu San - cto ex Ma - ri - a n. Et ho - mo, fa - -
 tu San - cto ex Ma - ri - gi - ne: Et ho - mo, ho -

49
 6 4 - 3# 3# 6 4 4 3# # 5 # 6 6# 5#

- ctus est. Solo Cru - ci - fi ti - a - o - bis sub
 - ctus est.
 - ctus est.
 mo fa - - ctus est.

55
 7 6 # 6 4 # 6# 6 6

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

60 63
 6 4 3# 6# 6 5 4 3# 6 5 4 3 9 8 7 6 4 - 3# 5 6 5 6

Et resurrexit

pul - tus est. Et re - sur - re - xit, re - ter - ti - a
 pul - tus, se - pul - tus est. Et re - sur - re - xit ter - ti - a
 et se - pul - tus est. Et re - sur - re - xit ter - ti - a
 pul - tus est. Et re - re - xit, re - sur - re - xit ter - ti - a

7 6 3# 6 #

di - cum, se - cun - dum Scri - ptu - ras. Et a - scen
 e, se - cun - dum Scri - ptu - ras. Et a -
 e, se - cun - dum, se - cun - dum Scri - ptu - ras. Et a -
 di - e, se - cun - dum, se - cun - dum Scri - ptu - ras. Et a -

4 3# 6 6

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

6 5 6 7 6 # 5 # 6 5 6 5 6 # 6 4 - 3#



Et i - te - rum ven - tu - rus est - cum glo - ri - a,
 Et i - te - rum ven - tu - rus est - cum glo - ri - a, Solo ju - di - ca -
 i - te - rum ven - tu - rus est - cum glo - ri - a, ju - di -
 Et i - te - rum ven - tu - rus est - cum glo - ri - a, Solo

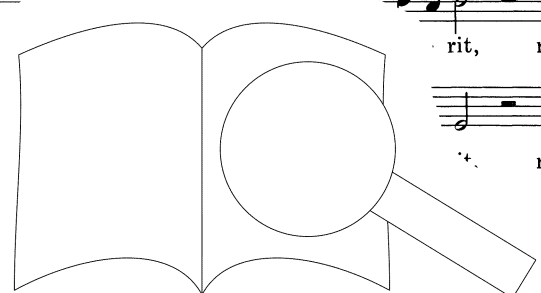
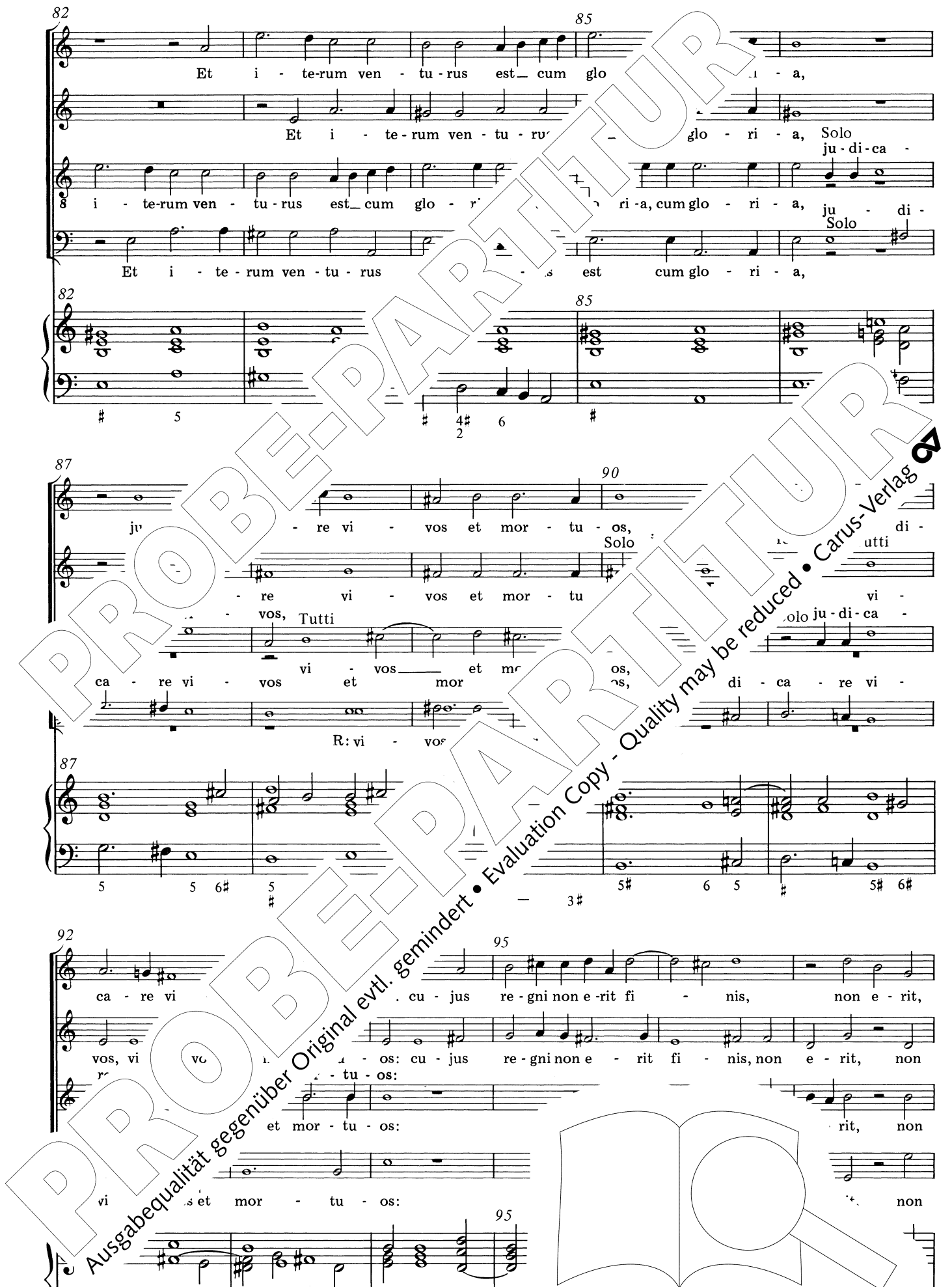
5 4# 6 #

ju - re vi - vos et mor - tu - os, Solo di -
 re vi - vos et mor - tu - os, Tutti utti
 vos, Tutti Solo ju - di - ca -
 ca - re vi - vos vi et vos mor et mor os, di - ca - re vi -
 R: vi - vos os,

5 5 6# 5 3# 5# 6 5 # 5# 6#

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

6# # 6 3# 5 6 # 6 7 6# # 6



98 Solo Et in Spi-ri-tum San-ctum, Do-mi-num.

non e-rit fi-nis. vi-vi-fi-

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

e-rit fi-nis. Et in Spi-ri-tu Do-mi-num, Tutti et vi-vi-

e-rit fi-nis. Et in Spi-ri-tum

98 101

6 4 3# 6 5 5 6 5

103 106

can - vi-fi-can - tem: Fi - ue pro-

I , et vi-vi-fi-can - i Fi-li-

- can - tem et vi-vi-fi-can - em: qui ex

San-ctum, Do-mi-num, et vi-vi- ex Pa-tre Fi-li-

103

6 9 8 7 7 6 b6 6 4b 6

108 111

ce - dit - dit, pro-ce - dit. Qui cum Pa-tre et

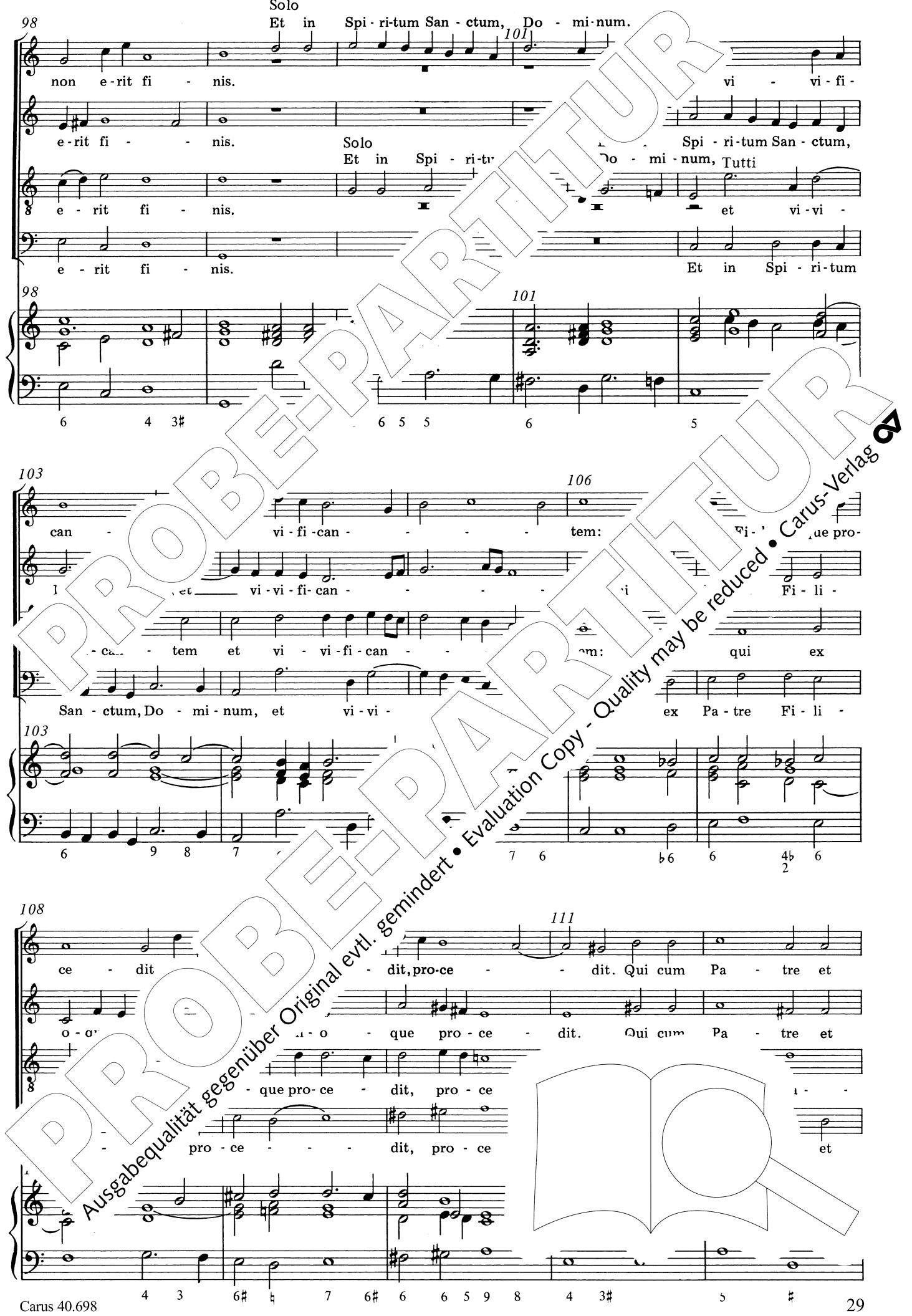
o - a' - o - que pro-ce - dit. Qui cum Pa-tre et

- que pro-ce - dit, pro-ce

pro-ce - dit, pro-ce

et

4 3 6# b 7 6# 6 6 5 9 8 4 3# 5 #



Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur. et con - glo - tur: qui lo -
 Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur, et con - ca - - tur: qui lo -
 tre et Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur. et glo - ri - fi - ca - - tur: qui lo -
 Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur. et glo - ri - fi - ca - - tur: qui

113 116

5 6 # # 5 6 7 6

cu - tus ... o - cu - tus est per Pro - phe - tas.
 per Pro - phe - tas, per Pro - phe - tas.
 tus est per Pro - phe -
 lo - cu - tus est per Pro -
 Solo Et u - nam sa -
 Solo Et cta. o - li -
 et u - nam
 Solo Et u - nam

118

6 6 5 5 6 # # 6 6 4 3# 6 6 5

Tutti et
 cam et a - a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am.
 cam
 san - to - li - cam Ec - cle - si - am, Ec - cle - si - am. Con -
 et a - po - sto
 Tutti
 .n ca - tho - li - cam et a - po - sto

4 2 4 3# 6 6 4 6 4 3# #

129 132

Con - fi - te - or u - num ba - ptis - ma in re - nem pec - -
 fi - te - or u - num ba - ptis - ma, u - num b - in re - mis - si -
 .e - mis - si - o -

...in - si o - nem pec - ca - to -

129 132

6 6 7 6 4 3# 4 3# 6 6 7 6 6 4 3#

134 137

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

134

6 9 8 7 6# 4 # 3# 6 5 9 8 6#

139 Solo Et

Et vitam
Allegro
 nem mor - tu - o - rum.
 sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum.
 mor - tu - o - rum
 rum, re - sur - re - cti - o - nem mor

141

6 7 6 # 6 6 7 6 4 3#

144 vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - - 147 - men a - -

Solo A - - men, a - -

Solo A - - men,

Solo Et ven - tu - ri sae - cu - li. A -

144 147

6 5 4 6# 6 6 5 4

149 men 152

men, a - -

men,

men.

Tu

tam ven - tu - ri sae - cu -

149

4 2# 5 6 4

6 4 6# 6 4 2# 6

154 157

A - - men, a - -

men.

Et vi -

men,

et vi - tam

7 6# 6 4 3# 7 6 4 6#

2# 6 5 4 6

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

6 6 5 f 4 6 5 #
 2

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

7 6 4 6# 5 6 3# 4 6 # 6 7 6#

- - - - - men.
 - - - - - men, a - - - - - men.
 - - - - - cu - li. A - - - - -
 - - - - - men, a -

4 6 6 # 6 5 # 6 4 3# #
 2

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

Sanctus

Tutti

3

San - ctus, ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus Do -

San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus

5 4 7 6# 4 3 6 5 4

6 9 Ple - ni - sunt

ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, Sa - ba - oth. Ple - ni - sunt

1. us De - us, De - us Sa - ba - oth, De - us Sa - ba - oth.

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

7 6 4 3 4 3# 6 9 8 7 6# 4 5 6

11 14

coe - li et ter - ra, coe - li et ter - ra

ni - sunt coe - li et ter - ra

- sunt coe - li et ter - ra

5 9 6 4 3# 6 4 5 6 4 3# 4 5 4# 6 4 3#

glo - ri - a, glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a. Solo Ho -

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

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

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

16 19

21 san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, 24 Tutti

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

Solo Tutti

21

26 29

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

Tutti Ho - san - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

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

29

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

Agnus Dei

Adagio

Canto Solo

3

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

Tutti

R: A - gnus, A - gnus

Coro

A - gnus De - i, A - gnus

A - gnus De - i, A - gnus

A - gnus De - i, A - gnus

5 6 2 7 6# 9 8 6 3
7 6 4 3

7 De - i, qui tol - lis ta mun - di: mi - se - re - re

Tutti

De - i, mi - se - re - re

Tutti

De - i, pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re

Tutti

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re

Tutti

qui tol - lis pec - ca - ta se - re - re

se - re - re

7 6 6 3# # 5 6 7 6 5 6# # 6 4

12 Solo qui tol - lis pec - ca - ta, pec-ca - ta mun - di:
 no - bis, se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re
 na no - bis, do - na no - bis, do - na no - bis, do - na no - bis, do - na

15
 Solo qui tol - lis, pec - ca - ta
 no - bis, mi - se - re - re, mi - se - re - re
 Solo qui tol - lis pec - di: 3. do - na no - bis, do - na
 Tutti
 mi - se - re - re
 3. do - na no - bis

8
 no - bis,
 Tutti
 mi - se - re - re
 3. do - na no - bis

no - bis,
 Tutti
 mi - se - re - re
 3. do - na no - bis

12 15

5 9 8 7 5 4# 6 7
 5 2 # 6 4

17
 re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.
 no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem.
 Solo m. do
 re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.
 no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem.
 no - bis, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis.
 re, do - na no - bis, do - na no - bis pa - cem.
 re - se - re - re no - bis.
 bis - na no - bis - cem.

3# 6 6 7 7 6 3# 6 3#
 4 4 3 5 5# 4 4 4



Anhang
Benedictus*

3

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

* vgl. Kritischer Bericht S

6 8

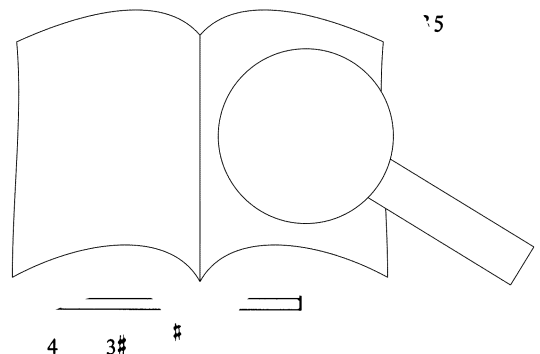
mi - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui
 be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus in no -
 - ni, be - ne - di - ctus, be li - ve - nit
 - mi - ni, be - ne - di - ct qui ve - nit in

Takt 11 :
Alternativer
Übergang zum
Hosanna des
Sanctus
(vgl. Kritisch
Bericht*)

11 13 Solo Φ
Ho -

- mi - ne Do - mi - ni.
 no - mi - ne Do - mi - ni.
 no - mi - ne Do -
 - mi - ne Do

Anschluß:
Takt 21
5



11

13

no - mi - ne, in no - mi - ne Do - mi - ni
 mi - ne Do - mi - ni Ho -
 in no - mi - ne, in no - mi - ne Do mi - ni Ho - san - na
 no - mi - ne - ni.

11

13

16

18

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

16

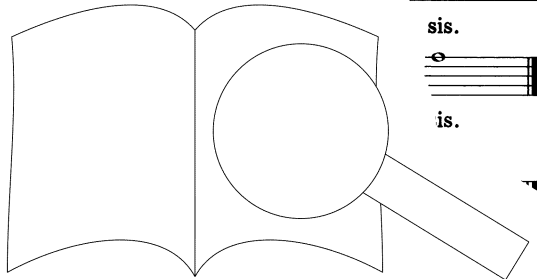
18

21

23

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

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



Kritischer Bericht

1. Die Quellen

Die Messe von Domenico Scarlatti ist im Archiv der *Basilica Liberiana*, Rom, in 9 Stimmheften überliefert. Eine Partitur hat sich nicht erhalten. Die Stimmen sind wie folgt bezeichnet: *Canto, Alto, Tenore, Basso*, jeweils mit dem Zusatz *P(rimo) Ch(oro)*;

Canto, Alto, Tenore, Basso, jeweils mit dem Zusatz *Rip(ien)o; Organo*.

Es handelt sich um Kopien, an deren Herstellung verschiedene Schreiber beteiligt waren. Der Zusatz in der Organo-Stimmhefte stammt von späterer Hand.

Die Stimmhefte des *Primo Choro* tragen folgende Beschriftung: *Messa a 4 con Rip(ien)o*; in den *Ripieno-Stimmheften* *Messa a 4* angegeben. Die Orgel-Stimme ist mit *Organo* überschrieben.

2. Zur Edition

2.1. Allgemeines:

Die Stimmhefte von *Primo Choro* und *Ripieno* werden als gleichwertige Quellen behandelt. In der Organo-Stimme sind die Textunterlegungen und die Orgeltext: sie sind in den Einzelanmerkungen festgehalten.

2.2. Notation:

Die originale Notation durch die heute gebräuchlicheren ersetzt. Die Notenwerte sind dieselben wie in der ursprünglichen Schreibweise wurde dem heute üblichen gleich, die Bezifferung ist jedoch in ihrer ursprünglichen Form wiedergegeben. Alle Abweichungen sind in den Einzelanmerkungen aufgeführt.

2.3. Satzangaben:

In den Stimmheften sind die folgenden Satzangaben eingetragen:

Gloria T.1 *Adagio c* Et in terra pax

T.99 *Allegro c* Cum Sancto Spiritu

Credo T.45 *Adagio c* Et incarnatus est

T.143 *Allegro c* Et vitam venturi saeculi

Agnus Dei T.1. *Adagio c* Agnus Dei

Kein Stimmheft enthält alle diese Satzangaben. Die Angabe für die Orgelstimme fehlt z.B. im *Gloria die Allegro*-Angabe für *Cum sancto spiritu*.

Wie üblich sind mit diesen Angaben die Abweichungen von der Grundzeitmaßnahme *Adagio* bezeichnet, die vom Grundzeitmaß *Allegro* hergeleitet sind. Die Orgelstimme ist im *tempo giusto* des *Adagio*.

2.4. Text und Textunterlegung:

Der lateinische Text der Orgelstimme ist mit der Orgeltextunterlegung gebracht. Die Orgeltextunterlegung ist in den Stellen, wo die Textunterlegung für *Primo Choro* und *Ripieno* abweichend ist, durch die Orgeltextunterlegung der Vorzug gegeben.

Die Orgeltextunterlegung ist im Sinne der Deklamationsweise der Einzelstimme unterlegt. Die Orgeltextunterlegung ist in den Stellen, wo die Orgeltextunterlegung für *Primo Choro* und *Ripieno* abweichend ist, durch die Orgeltextunterlegung der Vorzug gegeben.

Die Orgeltextunterlegung ist in den Stellen, wo die Orgeltextunterlegung für *Primo Choro* und *Ripieno* abweichend ist, durch die Orgeltextunterlegung der Vorzug gegeben.

Die Orgeltextunterlegung ist in den Stellen, wo die Orgeltextunterlegung für *Primo Choro* und *Ripieno* abweichend ist, durch die Orgeltextunterlegung der Vorzug gegeben.

Die Orgeltextunterlegung ist in den Stellen, wo die Orgeltextunterlegung für *Primo Choro* und *Ripieno* abweichend ist, durch die Orgeltextunterlegung der Vorzug gegeben.

Die Orgeltextunterlegung ist in den Stellen, wo die Orgeltextunterlegung für *Primo Choro* und *Ripieno* abweichend ist, durch die Orgeltextunterlegung der Vorzug gegeben.

Die Orgeltextunterlegung ist in den Stellen, wo die Orgeltextunterlegung für *Primo Choro* und *Ripieno* abweichend ist, durch die Orgeltextunterlegung der Vorzug gegeben.

In der Orgelstimme des *Kyrie* wurde in T.28-29 und T.39-40 die Deklamation des Solosoprans den übrigen Stimmen angeglichen. Die Ergänzungen des Herausgebers sind kursiv gesetzt.

2.5. Solound Ripieno

Die Aufteilung in *Solound Ripieno* ist in den Stimmheften nicht durch die Orgeltextunterlegung, sondern resultiert aus dem Vergleich der Orgeltextunterlegung von *Primo Choro* und *Ripieno*. Die Ergänzungen sind kursiv gesetzt. In der Organo-Stimmhefte ist die Orgeltextunterlegung nur im *Gloria* konsequent. Die Orgeltextunterlegung ist in der Orgelstimme weggelassen, was im Orgeltextwechsel aus der Partitur ersichtlich ist.

Die liturgische Praxis wurde vom Verlag das *Benedictus* in diese Ausgabe aufgenommen (von *Gloria* nach *A* transponiert und mit einem alternativen Übergang zum „Hosanna“ der folgenden Messe versehen). An Stelle des *Benedictus* kann aber auch die Motette *Cibavit nos* von Domenico Scarlatti (CV 40.475/70) aufgeführt werden (vgl. das Vorwort).

3. Einzelanmerkungen

Abkürzungen:

A = Alto
Bc = Basso continuo
P = Primo Coro
R = Ripieno
S = Soprano
T = Tenore

Takt.

Note
Kyrie
73.1
75.1
77.1

Stimmhefte:

Gloria
T.1-100
T.101-143
T.144-172
T.173-191
T.192-220
T.221-250
T.251-280
T.281-310
T.311-340
T.341-370
T.371-400
T.401-430
T.431-460
T.461-490
T.491-520
T.521-550
T.551-580
T.581-610
T.611-640
T.641-670
T.671-700
T.701-730
T.731-760
T.761-790
T.791-820
T.821-850
T.851-880
T.881-910
T.911-940
T.941-970
T.971-1000

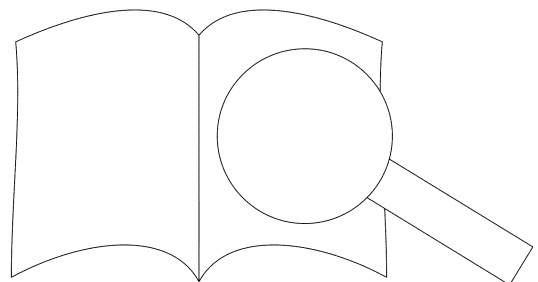
Bc bezziffert mit 6
Bc bezziffert 56
T c1 in P und R
Bc bezziffert mit 6
A e1 in R
3/1 auf 3/2 reduziert
Bc bezziffert mit 6
T dis1 in R

Sanctus

T.2-3 Bc bezziffert mit 6
T.26-1 A a1 in R
Bc bezziffert mit 6

Agnus Dei

T.17-2



Zu den Partituren Chc