

Claudio

MONTEVERDI

Gloria a 7

SV 258

Soli e Coro (SSATTBB)
2 Violini, Basso continuo

herausgegeben von / edited by
Jeffrey Kurtzman

Selva morale et spirituale
Urtext

Partitur/Full score



Carus 40.436

Inhalt

Vorwort	III
Faksimiles	X
Gloria in excelsis Deo Soli e Tutti (SSATTBB), Violini, <i>Trombe</i> , <i>Tromboni o Viole</i>	1
Et in terra pax Tutti, Violini, <i>Tromboni o Viole</i>	6
Laudamus te Soli (SSTT), Violini	7
Gratias agimus tibi Soli e Tutti (SSATTBB), Violini, <i>Trombe</i> , <i>Tromboni o Viole</i>	14
Domine Deus Soli (SS), Tutti, Violini, <i>Trombe</i>	16
Domine Fili Soli (SS), Tutti, Violini, <i>Trombe</i>	17
Qui tollis Soli (SSTTB), Violini	19
Qui sedes Soli (BB)	23
Quoniam Soli (SSTT), Tutti, Violini, <i>Trombe</i> , <i>Tromboni o Viole</i>	25
Cum Sancto Spiritu Soli e Tutti (SSATTBB), Violini, <i>Trombe</i> , <i>Tromboni o Viole</i>	29
Kritischer Bericht	34

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur, zugleich Continuo-Stimme (Carus 40.436),
Chorpartitur (Carus 40.436/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 40.436/19).

The following performance material is available for this work:
full score, also continuo-part (Carus 40.436),
choral score (Carus 40.436/05),
complete orchestral material (Carus 40.436/19).

Vorwort

Monteverdis *Gloria a 7*, das 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 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 armonia.²

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 ließ.³

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.

Monteverdis *Selva morale* schließt eine Gruppe von Kompositionen ein, die – obwohl nicht ohne einige Erklärungsschwierigkeiten – durch diese Beschreibungen mit der Dankmesse in Verbindung gebracht werden. In der originalen Reihenfolge umfassen diese Stücke: a) eine vierstimmige polyphone Messe in F; b) ein *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 Violen oder vier Posaunen, die gegebenenfalls auch weggelassen werden können) und c) drei *Credo*-Abschnitte im *Concertato*-Stil (*Crucifixus*, *Et resurrexit* und *Et iterum*), wobei diese drei als Ersatzstücke für die entsprechenden Abschnitte in der vierstimmigen polyphonen Messe gedruckt sind. So wie im *Gloria* steht auch im *Et iterum* eine Rubrik, die wahlweise Posaunen oder Violen erfordert. In allen erhaltenen Exemplaren der *Selva morale* fehlen jedoch die Stimmen für die Posaunen bzw. Violen. Deswegen ist es wahrscheinlich, daß sie niemals gedruckt wurden. [Die Messe in F und die drei *Credo*-Ersatzabschnitte sind in einer Einzelausgabe im Carus-Verlag veröffentlicht (CV 40.671).]

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 die wahlweise hinzukommenden 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 vom Fest Mariä Opferung 1631 beschrieben wurden. Wenn dem so war, wäre, analog zu den *Credo*-Abschnitten, das vierstimmige *Gloria* durch das *Gloria a 7* ersetzt worden.

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* schließt in C-Dur)⁵. 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 fünfsätzliche Struktur des Werkes integriert sind⁶. Die Frage der Diskontinuität von Stil und Tonalität braucht uns jedoch nicht allzu sehr zu stören. Monteverdis geistlicher *Concertato*-Stil beruht auf Diskontinuitäten, einschließlich des Nebeneinandersetzens von neuem und altem Stil in aufeinanderfolgenden Abschnitten⁷. 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 und dem *Concertato-Gloria* und den *Credo*-Abschnitten deutlich fehlen. Aber auch da 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 erscheint, 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 Venedig⁸. Selbst in

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.

⁵ 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.

⁶ 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.

⁷ Siehe Jerome Roche, „Monteverdi and the Prima Prattica,“ in: *The Monteverdi Companion* (London: Faber and Faber, 1968), S. 167–191; Jeffrey 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).

⁸ 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 andere Briefe, die auf unidentifizierte geistliche Kompositionen hindeuten. Auf der Basis der Bemerkung in Monteverdis Brief 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 sein müssen (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 ist, nicht ausgeschlossen werden.

den Tagen vor der Dankmesse vom 21. November wurden andere feierliche Messen in 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“ wurde⁹.

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 das *Concertato-Gloria a 7* und die *Credo*-Abschnitte als für die Feierlichkeiten des 21. November passende Teile eingesetzt haben¹⁰.

Wenn Zweifel hinsichtlich einer Beziehung zwischen einerseits der Messe in F und andererseits dem *Concertato-Gloria* und den *Credo*-Fragmenten stichhaltig sind, dann mußte Bartolomeo Magni, Monteverdis Verleger, die Quellen und Anweisungen des Komponisten völlig entstellt haben. Nach meiner Auffassung ist dies jedoch unklug, ohne zusätzliches Beweismaterial anzunehmen, daß dem Drucker so viele eklatante Irrtümer unterlaufen sind.

Die *trombe squarciate*, die im zeitgenössischen Bericht erwähnt wurden, hier als Fanfaren verwendet, sind, nach dem neuesten Stand der Musikforschung, Naturtrompeten in C, die in der Messe *zusätzlich* zu den Posaunen eingesetzt waren. Diese Trompeten könnten einige der Violinstimmen im *Gloria* verdoppelt und während der vermutlich fehlenden Teile des *Credo* im *Concertato*-Stil gespielt haben¹¹. [Die *Credo*-Abschnitte im *Concertato*-Stil wurden bisher allgemein als Fragmente eines vollständigen *Concertato-Credo* beschrieben, dessen übrige Abschnitte fehlen. Doch in jenen Augenzeugenberichten gibt es nichts, was die Annahme rechtfertigte, das am 21. November 1631 aufgeführte *Credo* sei durchweg im modernen *Concertato*-Stil gewesen. Es ist sogar möglich, daß das *Credo* niemals aus mehr als den drei *Concertato*-Abschnitten bestand, die in der *Selva morale* gedruckt sind. Zur vollständigen Diskussion dieses Problems vgl. das Vorwort zu meiner Ausgabe der Messe in F im Carus-Verlag.]

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 des 17. Jahrhunderts sind nicht ungewöhnlich¹³. Tatsächlich könnten Trompeten verwendet worden sein, um geistliche Kompositionen klanglich zu steigern, ohne daß irgendwelche Stimmen jemals niedergeschrieben worden sind. Naturtrompeten, in ihrem Tonvorrat im wesentlichen 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 und James Moores Annahmen kann man sich Monteverdis *Gloria a 7* und den *Credo*-Abschnitten aus einer neuen Perspektive nähern. [Die Frage nach dem Gebrauch von Trompeten in den *Credo*-Abschnitten wird im Vorwort meiner Ausgabe der Messe in F im Carus-Verlag angesprochen.]

Zunächst könnten die Trompeten ein einleitendes Instrumentalstück vor der Intonation des *Gloria* 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. Laut Moore wurden nur zwei Trompeter für deren Teilnahme an der Dankmesse vom 21. November bezahlt¹⁶. Es ist jedoch möglich, daß andere Trompeter, die die tieferen Harmonietöne improvisierten, teilgenommen haben, aber hierfür nicht zusätzlich zu ihrem sonstigen Lohn bezahlt wurden, oder daß die Harmonien vom Organisten gespielt wurden. Des weiteren könnte am Ende des *Gloria*, möglicherweise zwischen dem *Glorificamus te* und dem *Gratias agimus tibi* (nach der Fermate in T. 121) eine *Intrada* gespielt worden sein. Fantinis Trompetenschule, die Fanfarenmodelle und „Intraden“ sowie mehrere „Sonaten“ enthält, ist eine geeignete Quelle für solche Musik.

⁹ Moore, „Venezia favorita,“ S. 323.

¹⁰ 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.

¹¹ Moore, „Venezia favorita,“ S. 342–347.

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

¹⁴ Siehe Michael Praetorius, *Syntagma Musicum III* (Wolfenbüttel 1619), Faksimileausgabe 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 Vuastch [Watsch]. 1638.* Faksimileausgaben: Bollettino Bibliografico Musicale (Mailand 1934) und The Brass Press (Nashville 1972).

¹⁶ Moore, „Venezia favorita,“ S. 323–324 (Anm. 92–94) und 342–345.

Da eine der oben zitierten Beschreibungen der Dankmesse angibt, daß die *trombe* mit den Vokalstimmen verbunden waren, blieben die *trombe* offenbar nicht auf ihren üblichen Gebrauch in separaten „Intraden“ beschränkt. James Moore nimmt an, daß die Trompeten nach dem Modell von Fantinis *sesta chiamata* Fanfaren gespielt haben könnten. Diese Fanfaren hätten weitgehend die Violinstimmen in T. 146–148, 156–158 und 169–170 verdoppelt und wären nur dort von der Violine II abgewichen, wo deren Stimme sich in eine Lage begibt, die die C-Trompete nicht diatonisch spielen kann.¹⁷ Aber nicht nur diese Passagen konnten von Trompeten begleitet worden sein, sondern Trompeten konnten auch anderswo im *Gloria* Verwendung finden. Obwohl diese nur stellenweise die Violinstimmen exakt verdoppelt haben können, geben die Violinstimmen selbst einen Anhaltspunkt, wo und wie die Trompeten verwendet werden könnten.

Die Violinstimmen verdoppeln manchmal die beiden Sopranstimmen, aber gelegentlich verdoppeln sie auch eine Sopranstimme und eine der beiden Altstimmen. Außerdem liegt die Verdoppelung nicht notwendigerweise in der gleichen Oktave wie der Vokalpart. Die Takte 23–26 zeigen eine einfache unisono-Verdoppelung der beiden Sopranstimmen, aber in T. 26–29 verdoppeln beide Violinen den Sopran I: eine im unisono mit der Singstimme und die andere eine Oktave höher. Die Takte 34–52 zeigen eine unisono-Verdoppelung des Soprans I durch die Violine II zusammen mit einer Oktavverdoppelung des Soprans II durch die Violine I. In T. 148–150 verdoppelt die Violine II den Sopran I im unisono, die Violine I den Alt I in der Oktave.

Die Möglichkeiten der Oktavverdoppelung deuten darauf hin, daß die Trompeten in T. 146–150 nicht aussetzen müssen, wenn die Violine II c^2 unterschreitet. Die Trompete II könnte leicht eine andere Stimme verdoppeln, die in der Oktave zwischen c^2 und c^3 spielt, oder sie könnte andere Harmonietöne innerhalb dieser Oktave spielen (sowie die Violinen sich nicht notwendigerweise an eine strikte Verdoppelung der Vokalstimmen halten, auch nicht an den Stellen, wo sie in erster Linie zwei Vokalstimmen verdoppeln). Es wäre dann leicht, für die ganze Passage in T. 146–150 und die entsprechenden Passagen in T. 156–160 und 168–172 Trompetenstimmen zu schreiben (das cis^2 in T. 172 ist durch sog. „Treiben“ spielbar; auch ein e^2 könnte leicht diese schwierige Tonhöhe ersetzen).

Es gibt andere Stellen im *Gloria*, wo die Trompeten auch in Verbindung mit den Violinen verwendet werden können. Diese sind hauptsächlich die *tutti*-Passagen in T. 10–11, 20–21, 122–128, 265–272, 283–284 und 293–298 sowie die Takte 26–33 und 135–140. An den Stellen, wo eine der Violinen c^2 unterschreitet, hätte die entsprechende Stimme der C-Trompete in der Oktave zwischen c^2 und c^3 zu bleiben.

Dies sind nur Spekulationen, aber es gibt wenig direkte Beweise, die uns über diesen Sachverhalt orientieren. Daher müssen wir von theoretischen Quellen, zeitgenössischen Beschreibungen von Aufführungen und dem erhaltenen Repertoire geistlicher Musik mit Trompeten ausgehen.

Die beiden Violinstimmen im *Gloria* und im *Et resurrexit* sind in separaten Stimmbüchern der *Selva morale* gedruckt, und die beiden Instrumente spielen eine eindeutige *obligato*-Rolle. Weder nach dem, was über die Aufführungspraxis an San Marco bekannt ist, noch nach jenen obengenannten

Zeugnissen, die sich auf die Dankmesse beziehen, ist es klar, wieviele Violinen für die beiden *obligato*-Stimmen verwendet worden sind. Im allgemeinen scheinen die Violinstimmen von je einem einzigen Instrument gespielt worden zu sein, vor allem in dünnen *Concertato*-Texturen. Andererseits wurden acht zusätzliche *suonatori* zu den beiden Trompeten in der Dankmesse verpflichtet, obwohl die Instrumente nicht aufgezählt worden sind¹⁸. Es scheint so, daß Soloviolen dann verwendet wurden, wenn die Violinen alleine spielen oder in geringstimmigen (d.h. solistischen) Vokalt Texturen verwendet sind. Vielleicht wurden in den *tutti*-Passagen zwei Violinen in einer Stimme verwendet, um die Klangfülle zu unterstützen, besonders da, wo die Violinen von zwei Trompeten begleitet oder verdoppelt werden. Eine *tutti*-Rubrik erscheint in der Violine I in T. 146. In der Violine II in T. 146 und in beiden Violinen an den Parallelstellen in T. 156 und 168 wurden vom Herausgeber *tutti*-Rubriken eingesetzt. Die originale *tutti*-Rubrik in T. 146 kann auf dreierlei Weise interpretiert werden: a) als Druckfehler; b) als Hinweis für den Violinisten, daß an geeigneter Stelle der gesamte Chor singt, was eine lautere Tonstärke in der Stimme des Violinisten erfordert (vgl. die Ausführungen zu den solistischen und choralischen Teilen unten); c) als Hinweis, daß mehr als eine Violine diese Stimme spielen soll. Wir können nicht sicher sein, was während der Dankmesse wirklich getan wurde. Moderne Chorleiter sollten – wie der Chorleiter im 17. Jahrhundert bei einer späteren Aufführung des *Gloria* – aber diese Wahl auf folgender Basis treffen: nach 1) der Verfügbarkeit von Ausführenden, 2) der Größe und Klangfülle des Vokalensembles und 3) den akustischen Besonderheiten der Aufführungsstätte.

Im Unterschied zu den *obligato*-Violinen sind die Posaunen oder *viole da braccio* wahlweise. Monteverdi hat auch in anderen Kompositionen der *Selva morale* gleiche Rubriken für die wahlweisen Posaunen oder Violen vorgesehen und es scheint klar zu sein, daß die Posaunen bzw. Violen in erster Linie für die *colla parte*-Verdoppelung bestimmt waren.

Es ist ziemlich klar, wo die wahlweisen Posaunen bzw. Violen verwendet werden konnten. So wie mit den paarweisen Trompeten könnten Posaunen oder Violen in den *tutti*-Passagen (T. 10–11, 20–21, 26–33, 122–128, 265–272, 283–284 und 293–298) gespielt haben. Außerdem wären die tiefen Instrumente ideal für die Verdoppelung im *Et in terra pax* gewesen (T. 34–52). Andere Passagen, wo Verdoppelungen angebracht sein könnten, sind die Worte *propter magnam* in T. 128–129, 131 und 133–140 (nur die vier tiefsten Stimmen). In all diesen Passagen ist der Vokalsatz siebenstimmig und erfordert eine Auswahl von nur vier Stimmen für die Verdoppelung. Obwohl die höchste Tonhöhe der Sopranstimmen nicht die obere Grenze der Altposaune überschreitet, wie sie bei Praetorius angegeben ist, ist es wahrscheinlicher, daß die Instrumente auf die tieferen

¹⁷ Ebd., S. 346–348. Die *Sesta chiamata* steht in Fantinis Trompetenschule, S. 23.

¹⁸ Ebd., S. 344.

Stimmen konzentriert waren¹⁹. Dieses trifft besonders auf das *Et in terra pax* zu, wo Monteverdis tiefe Lage in allen Stimmen die Möglichkeit andeutet, alle verdoppelnden Instrumente in den vier tieferen Stimmen zu konzentrieren, um dabei den dunklen Vokalklang noch mehr zu verstärken.

Ausführende mit modernen Streich- oder Blasinstrumenten haben dort Violoncelli einzusetzen, wo die Vokalstimme unterschreitet, und eine Baßposaune dort, wo D im *Et in terra pax* gefordert ist.

Als *colla parte*-Instrumente dürften die Posaunen bzw. Violinen nicht in den virtuosen Passagen des *Gloria* gespielt haben, die wohl seinerzeit von Solostimmen gesungen wurden (vgl. die Ausführungen zu den Tutti- und Solopassagen unten). Dementsprechend dürften Posaunen bzw. Violinen auch in keiner der anderen geringstimmigen Passagen verwendet worden sein, die sehr wahrscheinlich auch von Solisten gesungen wurden.

Monteverdi schreibt in den Stimmbüchern zahlreiche *tutti*-Rubriken vor. Indes gibt es nur drei Stellen, an denen er ausdrücklich Solostimmen verlangt: im Baß I in T. 18, bei *Domine Domine Deus* (T. 141) und bei *Domine Domine Fili* (T. 150). In T. 18 erscheint die Rubrik nur in der Vokalstimme, in T. 141 und 150 steht sie nur in der Continuo-Stimme. Die Parallelstelle *Domine Domine Deus* (T. 162–167) sollte offensichtlich auch von Solostimmen gesungen werden, auch wenn die Rubrik an dieser Stelle insgesamt fehlt. Bei *Qui tollis peccata mundi* (T. 179) erscheint die Rubrik à 3 in allen drei Vokalstimmen. Dementsprechend befindet sich die Rubrik à 2 *Tenori* im Tenor I bei der Wiederholung des *Qui tollis* in T. 199, und die Rubrik à 2 *bassi* (A 2 *Bassi*) in beiden Baßstimmen bei *Qui sedes* (T. 220). Diese Rubriken verweisen auf die Gesamtzahl der am Satz beteiligten Stimmen, nicht auf die Zahl der Sänger in jeder Stimme, wie es in einer modernen Orchesterpartitur der Fall ist. In jeder dieser Passagen sollten auch Solostimmen verwendet werden. Außerdem ist es klar, daß die Eröffnungstakte in Analogie mit T. 18–19 von einer Solostimme gesungen werden sollen, so wie auch die virtuosen *passaggi* in T. 3–8, 12–19, 22–26, 55–61, 129–137 (und weiter bis 140), 273–282 und 285–289.

Auch andere Duett- und Doppelduettätze (T. 63–121 und 237–264) sollten von Solostimmen gesungen werden. Das Fehlen von Rubriken, welche die Solostimmen angeben, ist bedauerlich; jedoch stehen Ausführungsrubriken nicht nur in diesem Stück, sondern auch in der *Selva morale* durchweg inkonsequent.

Der Chor bei der Dankmesse war etwas größer als der normale Chor von San Marco. Moore gibt an, daß 14 zusätzliche Sänger eingestellt worden waren²⁰. Die Größe des regulären Chors an San Marco variierte in der ersten Hälfte des Jahrhunderts und scheint in den ersten beiden Dekaden zwischen 20 und 25 zu schwanken, wuchs 1643 auf 35 an und fiel auf 29 im Jahre 1651²¹. Natürlich braucht nicht jeder dieser Sänger notwendigerweise an jeder einzelnen Aufführung teilgenommen zu haben. Wenn wir vier Sänger aus dem normalen Chor für jede der sieben Vokalstimmen des *Gloria* annehmen plus die 14 Sänger, geteilt durch zwei pro Stimme, würden ungefähr sechs Sänger pro Stimme den vokalen Anteil für die *tutti*-Stellen des *Gloria* ausmachen. Indes, die Stimmen waren nicht unbedingt gleichmäßig verteilt. Es gab an San Marco eine Tendenz, die tieferen Stimmen noch mehr zu

verstärken; daraus ergibt sich, daß möglicherweise ein zusätzlicher Sänger in jeder der Baß- und Tenorstimmen vorhanden war, vielleicht auch in den Altstimmen²².

Das übliche Continuo-Instrument in der Kirchenmusik war die Orgel, obwohl ein Chitarrone hinzugefügt oder bei geringstimmigen Texturen statt der Orgel verwendet werden konnte. Das Cembalo wurde in der Kirche nur selten verwendet und zwar bei außergewöhnlichen Gelegenheiten, z.B. wenn die Orgel in schlechtem Zustand war, während der Karwoche, wo die Orgel zu schweigen hatte, oder bei mehrchörigen festlichen Kompositionen. Deshalb ist das Cembalo im *Gloria a 7* wahrscheinlich unpassend und soll sicher nicht alternativ zur Orgel spielen.

Es war in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts 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. Im *Gloria a 7* scheinen die geringstimmigen Passagen, selbst wenn dort Violinen spielen, für eine Streicherverdoppelung des Continuo ungeeignet zu sein. Solch eine Verdoppelung würde dem Baß zu viel Gewicht verleihen und dazu führen, die figurierten Diskant- oder Tenorstimmen zu beeinträchtigen. Eine Verdoppelung des Continuo durch eine Posaune oder *viola da braccio* [Violoncello, wenn moderne Instrumente benutzt werden] wäre überall dort geeignet, wo der Dirigent beschließt, in den anderen Stimmen die entsprechenden verdoppelnden Instrumente einzusetzen. Ein Streicher-*basso continuo* sollte nicht mit einer Bläserverdoppelung verbunden werden und eine Posaune nicht mit Streichern.

Zur Realisation des *basso continuo* und zu den Verzierungen siehe unten die Bemerkungen zur Edition.

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, das *Gloria a 7* 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, August 1991
Übersetzung: Inge Forst

Jeffrey Kurtzman

¹⁹ Praetorius' Altposaune reicht bis e². Siehe Michael Praetorius, *Syntagma Musicum II. De Organographia* (Wolfenbüttel: Elias Holwein, 1619; Faksimileausgabe hg. v. Wilibald Gurlitt, Kassel: Bärenreiter, 1958), S. 20. Einen Beleg für die Verdoppelung tieferer Stimmen in Cavallis *Musiche sacre* (1665) gibt James Moore in: *Vespers at St. Mark's: Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta and Francesco Cavalli* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1981), S. 100–103.

²⁰ Moore, „Venezia favorita,“ S. 344.

²¹ Moore, *Vespers at St. Mark's*, S. 76–77, 80, 84, 89 und 92.

²² Ebd., S. 89.

Foreword (abridged)

Monteverdi's *Gloria a 7*, 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 A pamphlet published in 1631 contains a printed letter by the Venetian Marco Ginammi addressed to the Venetian resident in Naples with the following description of this thanksgiving mass:

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 armonia.²

A most solemn Mass was sung, and during the Gloria and Credo, Claudio Monteverdi, the *maestro di cappella*, and the glory of our age, had the singing joined by *trombe squarciate*, with exquisite and marvelous harmony.³

An official chronicle of the day's events includes the following statement:

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

A most solemn Mass was sung, with the *trombe* playing a few times (sometimes) in the *Gloria in excelsis* and the *Credo*.

Monteverdi's *Selva morale* contains a group of compositions that have been linked through these descriptions with the thanksgiving mass, though not without some difficulties of interpretation. These pieces comprise a four-part polyphonic mass in F followed by a *Gloria A 7 voci concertata con due violini & quattro viole da braccio over 4 Tromboni quali anco si ponno lasciare se occoresce l'acidente* (*Gloria* for seven voices, *concertata* with two violins and four violas or four trombones, which can be omitted if necessary) and three *Credo* segments in *concertato* style: *Crucifixus*, *Et resurrexit* and *Et iterum*, which are printed as substitutes for the corresponding segments of the four-part polyphonic mass. Like the *Gloria*, the *Et iterum* has a rubric calling for optional trombones or violas. However, all surviving copies of the *Selva morale* lack parts for the optional trombones/violas, and it seems clear that they were never printed. [The Mass in F together with the three *Credo* segments are published in a separate edition by Carus-Verlag, CV 40.671.]

The position in the print of the *Gloria* ahead of the *Credo* segments, the use of *concertato* style in both the *Gloria* and the *Credo* segments, and the similarity of instructions for optional trombones or violas all link these two pieces together, suggesting that they might be the *Gloria* and *Credo* described by witnesses of the 1631 Feast of the Presentation ceremonies. If so, the *Gloria a 7* would have substituted for the four-part *Gloria* of the Mass in F in a manner analogous to the *Credo* segments.

Some scholars have been bothered, however, by the discontinuity of style and tonality between the Mass in F and the *Gloria* and substitute *Credo* segments (the *Gloria* is in G major; the *Crucifixus* is in D minor; the *Et resurrexit* begins in G major and concludes in C major; the *Et iterum* begins and ends in C major).⁵ 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.⁶ However, the question of discontinuity in style and tonality need not bother us too much. Monteverdi's *concertato* sacred style is predicated on discontinuities, including the juxtaposition of modern and conservative styles in successive segments.⁷ Moreover, changes in tonality are quite common in his extended *concertato* sacred works. On the other hand, it is true that Monteverdi's other large-scale *concertato* compositions have elements of unity and continuity that are clearly missing between the Mass in F and the *concertato Gloria* and *Credo* segments. But here too, there are many other instances in 17th-century Italian music of "foreign" interpolations into existing compositions according to the requirements of the moment.

What is puzzling is the substitution of discontinuous music into such a highly integrated work as the Mass in F. Once again we need not seek a complicated solution to the question. Mass composition was not as rare an activity for Monteverdi as his three published masses would suggest. There are numerous indications in his letters of his responsibility for mass composition in Venice.⁸ Even in the days leading up to the November 21 thanksgiving mass, there were other solemn masses performed in the city in connection with the plague ceremonies. James Moore cites a solemn Mass to the Virgin performed in St. Mark's on October 25 and a High Mass of the Virgin "celebrated in all the churches of the city" on October 26.⁹

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 Quoted in Moore, "Venezia favorita," p. 324, note 94.

³ *Ibid.*, pp. 313 and 316, note 58.

⁴ *Ibid.*, p. 324, note 94.

⁵ 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.

⁶ 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.

⁷ See Jerome Roche, "Monteverdi and the Prima Pratica," in *The Monteverdi Companion* (London: Faber and Faber, 1968), pp. 167–191; Jeffrey G. Kurtzman, "Some Historical Perspectives on the Monteverdi Vespers," *Analecta Musicologica*, 29–86; and idem, *Essays on the Monteverdi Mass and Vespers of 1610* (Houston: Rice University Studies, 1978).

⁸ See letters of December 29, 1616, April 21, 1618, April 17, 1621, November 27, 1621, May 1, 1627, and February 2, 1634 in Domenico de' Paoli, *Claudio Monteverdi: Lettere, Dediche e Prefazioni* (Roma: Edizioni de Santis, 1973), pp. 90, 107, 188, 194, 241, 325 (misdated October 4 by de' Paoli); and Denis Stevens, *The Letters of Claudio Monteverdi* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), pp. 120, 138–139, 231, 241, 312, 414. There are also many other letters that hint at unidentified sacred compositions. On the basis of the remark in Monteverdi's February 2, 1634 letter that a new mass was expected of the *maestro di cappella* of St. Mark's every Christmas Eve, Stevens calculates that 29 masses by Monteverdi must have been lost (see Stevens, *The Letters*, p. 120). Such a large quantity of lost masses seems implausible, but it cannot be ruled out, considering the large quantity of Monteverdi's theatrical music that is also missing.

⁹ Moore, "Venezia favorita," p. 323.

Avant-propos (abrégé)

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 If doubts about a relationship between the Mass in F and the *concertato Gloria* and *Credo* fragments are valid, then Bartolomeo Magni, Monteverdi's publisher, must have completely mangled the composer's sources and instructions. I believe it is unwise to assume without additional evidence that the printer has made so many egregious errors transcending in scope the numerous errors of detail found throughout the *Selva morale*.

For a discussion of the use of trumpets (*trombe squarciate*), trombones or violas, and other aspects of instrumental and vocal performance practice in the *Gloria a 7*, see the detailed commentary in the German-language Introduction. For the Critical Report relating to performance issues also see the German text. A complete set of Critical Annotations may be obtained separately from Carus-Verlag [CV 40.436/98].

St. Louis, Mo./USA, August 1991

Jeffrey Kurtzman

Le *Gloria a 7* de Monteverdi, publié pour la première fois dans sa collection d'œuvres musicales *Selva morale et spirituale* de 1641, a longtemps été associé par les chercheurs à la messe d'action de grâces de la Fête de la Présentation de la Vierge du 21 novembre 1631, qui célébrait la fin de la terrible peste de Venise des années 1630–1631.¹ On trouve, dans un pamphlet publié en 1631, une lettre imprimée du Vénitien Marco Ginammi adressée au résident vénitien à Naples qui comporte la description suivante à propos de la messe d'action de grâces:

Quivi si cantó una solennissima Messa, facendo il Sig. Claudio Monteverde Maestro di Cappella, gloria del nostro secolo, alla Gloria et al Credo unire il canto con le trombe squarciate, con isquisita e maravigliosa armonia.²

Ce fut une messe chantée très solennelle, et durant le *Gloria* et le *Credo*, le maître de chapelle Claudio Monteverdi, gloire de notre temps, ajoute la trombe squarciate, avec une harmonie exquise et merveilleuse.³

Un récit officiel des événements du jour inclut le commentaire suivant:

Si cantó solennissima Messa sonandosi alcuna volta le trombe al Gloria in excelsis et al credo...⁴

Une messe chantée très solennelle avec les trombes intervenant quelques fois dans le *Gloria in excelsis* et le *Credo*.

La collection *Selva morale* de Monteverdi inclut un certain nombre de compositions qui ont été liées, comme en témoigne ces descriptions, à la messe d'action de grâces, mais avec quelques problèmes quant à l'interprétation. Ces compositions comprennent une messe polyphonique en Fa à quatre parties, suivies par 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, style concertato, avec deux violons et quatre altos ou quatre trombones, qui peuvent être omis si nécessaire) et trois sections du *Credo* dans le style concertato: *Crucifixus*, *Et resurrexit* et *Et Iterum*, qui sont là pour remplacer les sections correspondantes de la messe polyphonique à quatre parties. Comme le *Gloria*, le *Et Iterum* fait appel à quatre trombones ou altos optionnels. Cependant, toutes les copies de la collection *Selva morale* qui existent aujourd'hui ne comportent pas de parties pour les trombones/altos optionnels, et il semble clair qu'elles n'ont jamais été imprimées. [La *Messe en Fa* avec les trois sections du *Credo* sont publiées dans une autre édition de Carus-Verlag, CV 40.671.]

La position du *Gloria*, précédant les sections du *Credo*, l'utilisation du style concertato à la fois dans le *Gloria* et les sections du *Credo*, ainsi que la ressemblance des instructions pour les trombones ou les altos optionnels concourent toutes à relier ces deux compositions, suggérant qu'il s'agit peut-être du *Gloria* et du *Credo* décrits par ceux qui assistèrent aux

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 de'Paoli, p. 241; Stevens, p. 312.

¹ Nombre d'auteurs pensaient auparavant qu'il s'agissait de l'octave de la fête, le 28 novembre. Voir James H. Moore, «Venezia favorita da Maria», *JAMS* XXXVII, no. 2 (Summer 1984), pp. 313–326.

² In Moore, «Venezia favorita», p. 324, note 94.

³ *Ibid.*, pp. 313 et 316, note 58.

⁴ *Ibid.*, p. 324, note 94.

cérémonies de la Fête de la Présentation de 1631. Cela voudrait donc dire que le *Gloria a 7* aurait remplacé le *Gloria* à quatre parties de la *Messe en Fa* d'une manière similaire aux sections du *Credo*.

Certains chercheurs se sont inquiétés de la discontinuité de style et de tonalité entre la *Messe en Fa* et le *Gloria* et les sections de remplacement du *Credo* (le *Gloria* en Sol majeur; le *Crucifixus* en Ré mineur; le *Et resurrexit* commence en Sol majeur et se termine en Do majeur; le *Et iterum* commence et finit en Do majeur).⁵ 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.⁶ Cependant, nous n'avons pas besoin de nous soucier outre mesure du problème de la discontinuité de style et de tonalité. Le style sacré concertato de Monteverdi est fondé sur des discontinuités, y compris la juxtaposition de styles modernes et anciens dans des sections successives.⁷ De plus les changements de tonalité sont tout à fait communs dans ses grandes œuvres sacrées concertato. D'autre part, il est vrai que les autres grandes compositions concertato de Monteverdi comportent des éléments d'unité et de continuité qui, cela est clair, sont absents de la *Messe en Fa* et du concertato *Gloria* et des sections du *Credo*. Mais là encore, on trouve de nombreux autres exemples, dans la musique italienne du XVII^e siècle, d'interpolations «étrangères» dans les compositions qui obéissent aux exigences de l'époque.

Ce qui laisse intriguer est l'introduction, dans une œuvre aussi hautement travaillée et cohérente que la *Messe en Fa*, d'une discontinuité musicale par l'intermédiaire de sections de substitution. Encore une fois, il n'est pas besoin de chercher une réponse compliquée à cette question. Composer des messes n'était pas pour Monteverdi une activité aussi rare que ne pourrait le faire supposer le fait que seules trois d'entre elles furent publiées. Sa correspondance fournit nombre d'indications que l'écriture de messes entraînait dans ses attributions à Venise.⁸ Dans les jours mêmes qui précédèrent la messe d'action de grâce du 21 novembre, d'autres messes furent célébrées en relation avec les cérémonies fêtant la fin de l'épidémie de la peste. James Moore cite une messe solennelle de la Vierge exécutée à St Marc le 25 octobre, et une grand-messe de la Vierge «célébrée dans toutes les églises de la ville» le 26.⁹

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, remplaçant les sections du *Gloria a 7* concertato et du *Credo*, les pensant plus appropriées pour les fêtes du 21 novembre.¹⁰ Si les doutes émis sur la relation entre la *Messe en Fa* et du *Gloria* concertato et les sections du *Credo* sont valides, il faut donc en conclure que l'éditeur de Monteverdi, Bartolomeo Magni, a dû complètement mutiler les sources et les instructions du compositeur. A mon avis, on aurait tort de supposer sans preuve supplémentaire que l'imprimeur ait pu faire de si nombreuses et stupides erreurs qui dépasseraient, par leur variété, les multiples erreurs de détail que l'on trouve dans la *Selva morale*.

Pour une analyse de l'utilisation des trompettes (*trombe squarciate*), trombones ou altos, et autres aspects de l'interprétation instrumentale et vocale du *Gloria a 7*, voir le commentaire détaillé dans l'introduction en allemand. Pour le rapport critique, en ce qui concerne les problèmes d'exécution, voir aussi le texte en allemand. Il est possible d'obtenir un ensemble complet des indications critiques auprès de Carus-Verlag [CV 40.436/98].

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

Jeffrey Kurtzman

⁵ Voir en particulier, Denis Stevens, *Monteverdi: Sacred, Secular and Occasional Music* (Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1978), pp. 69–70; et idem, «Claudio Monteverdi: Selva morale e spirituale», in *Claudio Monteverdi e il suo tempo*, sous la direction de Raffaello Monterosso (Verona: Stamperia Valdonesa, 1969), pp. 423–426, 433–434.

⁶ On peut trouver une analyse de la messe in Gerhard Hust, «Untersuchungen zu Claudio Monteverdis Messkompositionen» (thèse de doctorat, Ruprecht-Karl-Universität Heidelberg, 1970) pp. 107–134.

⁷ Voir Jerome Roche, «Monteverdi and the Prima Pratica», in *The Monteverdi Companion* (London: Faber and Faber, 1968), pp. 167–191; Jeffrey G. Kurtzman, «Some Historical Perspectives on the Monteverdi Vespers», *Analecta Musicologica*, 29–86; et idem, *Essays on the Monteverdi Mass and Vespers of 1610* (Houston: Rice University Studies, 1978).

⁸ Voir les lettres suivantes: 29 décembre 1616, 21 avril 1618, 17 avril 1621, 27 novembre 1621, 1 mai 1627 et 2 février 1634 in Domenico de' Paoli, *Claudio Monteverdi: Lettere, Dediche e Prefazioni* (Roma: Edizioni de Santis, 1973), pp. 90, 107, 188, 194, 241, 325 (datée par erreur le 4 octobre par de' Paoli); et Denis Stevens, *The Letters of Claudio Monteverdi* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), pp. 120, 138–139, 231, 241, 312, 414. Il existe aussi bien d'autres lettres qui suggèrent des compositions sacrées non-identifiées. Si on se fonde sur la remarque dans la lettre du 2 février 1634 de Monteverdi, à savoir qu'on espérait une nouvelle messe de la part du maestro di cappella de St Marc toutes les veilles de Noël, Stevens a calculé que 29 messes de Monteverdi ont dû être égarées (voir Stevens, *The Letters*, p. 120). Il semble peu plausible qu'on ait perdu un si grand nombre de messes, mais on ne peut pas écarter cette possibilité, si on prend en compte les nombreuses compositions de musique de théâtre de Monteverdi qui manquent également.

⁹ Moore, «Venezia favorita», p. 323.

¹⁰ La lettre du 1 mai 1627 de Monteverdi mentionne qu'il disposait de musique pour les *Vêpres* et la *Messe* si le Duc de Mantua en voulait. Bien que les compositions en question ne soient pas davantage identifiées, il est possible que la *Messe* fût l'une de ces œuvres déjà composées que Monteverdi avait en tête. Voir de' Paoli, p. 241; Stevens, p. 312.

Gloria a 7

Claudio Monteverdi
1567–1643

Violino Primo

Violino Secondo

Canto Primo

Canto Secondo

Alto

Tenore Primo

Tenore Secondo

Basso Primo

Basso Secondo

Basso Continuo

Solo
Glo -

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

Solo
Glo -

Solo
Glo -

Solo
Glo -

6#

6#

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

Aufführungsdauer/Duration: ca. 8 min.

© 1991 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.436

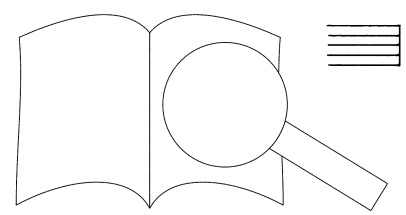
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten./Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

edition by
Jeffrey Kurtzman

ri - a,
ri - a,

Tutti
Glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel
Glo - ri - a, glo - ri - a in
Glo - ri - a, glo - ri
Glo - ri - a. sis De - - o. *Solo*
Glo - - - - - o. in ex - cel - sis De - - o.
o - ri - a in ex - cel - sis De - - o.

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



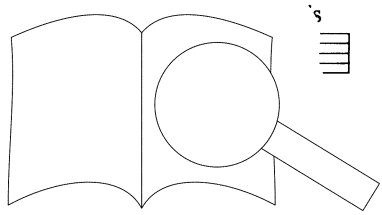
Musical score for measures 13-15. It features vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics include "ri - a," and "Glo - ri - a,". The word "Solo" is written above several musical phrases. The piano part consists of chords and a bass line.

Piano accompaniment for measures 13-15. The right hand plays chords, and the left hand plays a simple bass line. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for measures 16-18. It features vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics include "ri - a," and "Glo - ri - a, glo - ri - a,". The word "Solo" is written above several musical phrases. The piano part consists of chords and a bass line.

Piano accompaniment for measures 16-18. The right hand plays chords, and the left hand plays a simple bass line. The key signature has one sharp (F#).

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



Tutti

Tutti

Tutti Glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis De - - o. *Solo* Glo -

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

Tutti Glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis De - - o. *Solo* Glo - - ri - a, glo - ri - a

Tutti Glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis De - - o. *Solo* Glo -

Tutti Glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis De - - o. *Solo*

De - - o. *Tutti* Glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis De - - o. *Solo* Glo -

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

19 *Tutti*

- ri - a, *g¹*

Glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,

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

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

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

- ri - a, glo -

- ri - a,

PROBENPARTIUR

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

Tutti

Tutti

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

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

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

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

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

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

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

26 *Tutti*

in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, in ex - cel - sis,

in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, in ex - cel - sis,

in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, in ex - cel - sis,

in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, in ex - cel - sis,

in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, in ex - cel - sis,

in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, in ex - cel - sis,

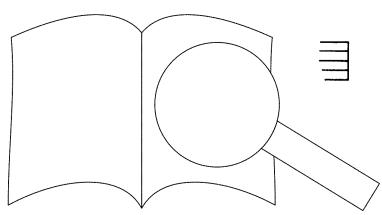
in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, in ex - cel - sis,

in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, in ex - cel - sis,

in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, in ex - cel - sis,

in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, in ex - cel - sis,

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



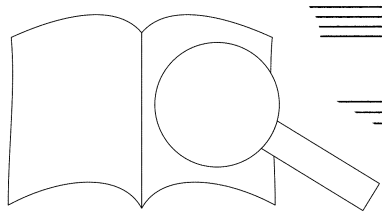
Solo
Lau - da - - mus, lau - da - - mus
Solo
Lau - da - - mus, lau - da - - mus

te,
te,
Solo
lau - da -
lau - da -

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

Solo
 mus, lau - da-mus, lau-da-mus te,
Solo
 mus, lau - da-mus, lau-da-mus te,

Solo Lau - da - mus, lau-da - mus te, be - ne - di -
 Lau - da - mus, lau-da - mus te, be - ne - di -



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

68

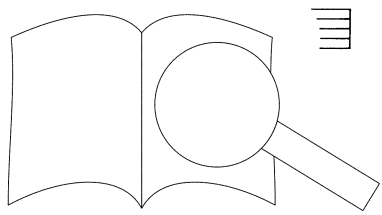
ci-mus, be-ne-di - ci - mus te,
 ci-mus, be-ne-di - ci - mus te,

68

71

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

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



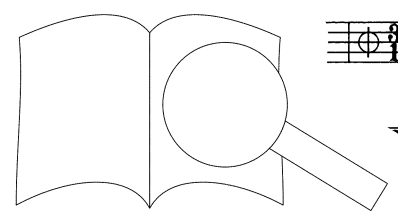
Musical score for measures 75-76. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "ad - o - ra - mus, ad - o - ra - mus, ad - o - ra - mus - te,". The word "Solo" is written above the vocal line.

Piano accompaniment for measures 75-76, showing chords and melodic lines in both hands.

Musical score for measures 78-80. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: ".nus, ad - o - ra - mus, ad - o - ra - mus - o - ra - mus, ad - o - ra - mus, ad - o - ra - mus -". The word "Solo" is written above the vocal line.

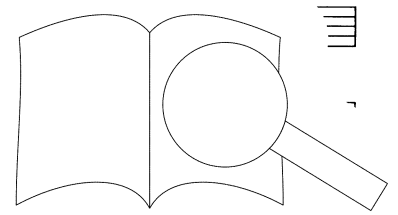
Piano accompaniment for measures 78-80, showing chords and melodic lines in both hands.

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



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

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



Musical notation for the first system, including vocal lines and piano accompaniment.

Solo

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

Solo

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

Musical notation for the second system, including vocal lines and piano accompaniment.

Musical notation for the third system, including piano accompaniment.

Musical notation for the fourth system, including vocal lines and piano accompaniment.

te, glo - ri - fi - ca - a - mus te, be - ne - di - ci - mus

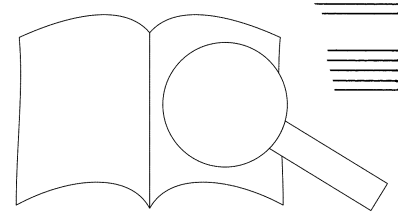
te, glo - ri - fi - au - da - mus te, be - ne - di - ci - mus

Solo

Solo Lau - da - mus te,

Lau - da - mus te,

Musical notation for the fifth system, including vocal lines and piano accompaniment.

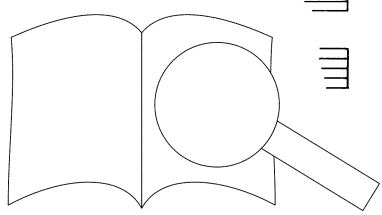


PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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

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

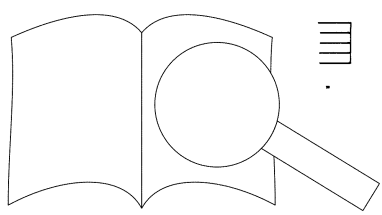
PROBEPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

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

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



le - stis, De - us Pa - ter o - mni - pot-ens. Solo Do mi -

le - stis, De - us Pa - ter o - mni - pot-ens. Solo Do

le - stis, De - us Pa - ter o - mni - pot-ens.

le - stis, De - us Pa - ter o - mni - pot-ens.

le - stis, De - us Pa - ter o - mni - pot-ens.

le - stis, De - us Pa - ter o - mni - pot-ens.

le - stis, De - us Pa - ter o - mni - pot-ens.

149 Solo

ne, Do - mi - ne Do - mi - ne, Do - mi - ne Fi - li,

- mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne

Do - mi - ne, Do - mi - ne Fi - li,

Do - mi - ne, Do - mi - ne Fi - li,

Do - mi - ne, Do - mi - ne

Do - mi - ne, Do

Tutti

Tutti

Tutti

Tutti

Tutti

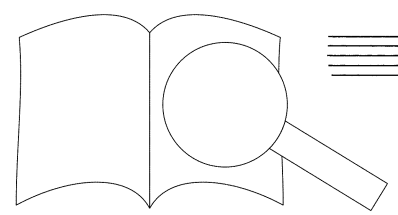
Tutti

Tutti

Do - mi - ne, Do - mi - ne Fi - li, Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je -
 Fi - li, Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je -
 Do - mi - ne, Do - mi - ne Fi - li, Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je -
 Do - mi - ne, Do - mi - ne Fi - li, Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je -
 Fi - li, Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni -
 Do - mi - ne, Do - mi - ne Fi - li, Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge
 Fi - li, Do - mi - ne Fi - li u - ni n.

su Chri - ste. - mi - ne, Do - mi - ne
 su Chri - Do - mi - ne, Do - mi - ne
 su Chri - ste.
 - ste.
 - ste.
 Chri - ste. *Solo*

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



Tutti

Tutti

Tutti

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

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

Tutti

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

Tutti

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

Tutti

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

Tutti

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

Tutti

Do - mi - ne, Do - mi - ne De -

Tutti

molto

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

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

Do - mi - ne De - us, A

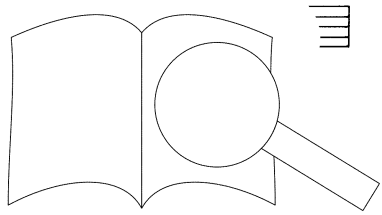
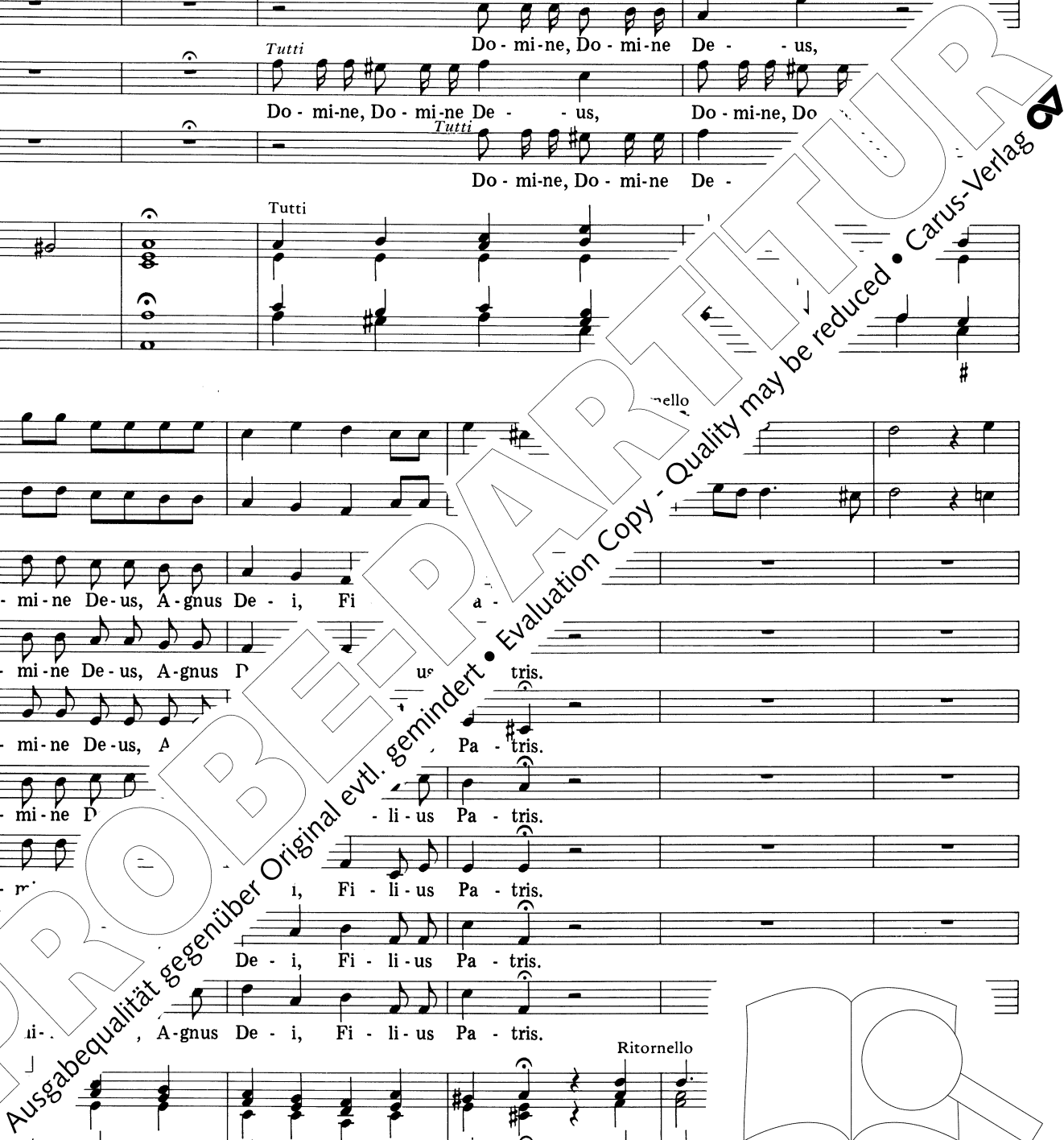
Do - mi - ne P

Do - mi - ne De - i, Fi - li - us Pa - tris.

De - i, Fi - li - us Pa - tris.

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

Ritornello



Musical notation for the first system, including vocal and piano parts.

Musical notation for the second system, including vocal parts with lyrics: *Solo* Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca -

Piano accompaniment for the first system, measures 175-180.

Musical notation for the third system, including vocal parts with lyrics: tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca -

Musical notation for the fourth system, including piano accompaniment and a large graphic of an open book.

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

tol - lis pec - ca - ta mun - - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re,
 - - ta, pec - ca - ta mun - - di, mi - se - re - re,

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

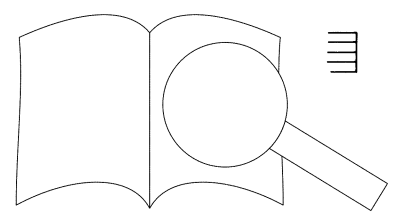
185

190

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

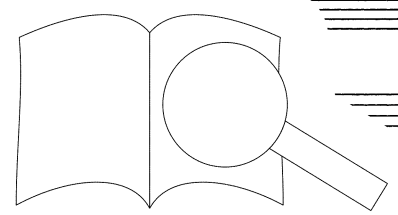
Ritornello

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



Solo
Solo Qui
Qui

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



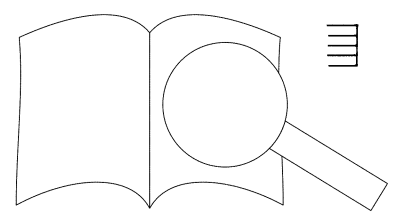
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

mun - di, pec - ca - ta mun - di, su - sci - pe,
 tol - lis pec - ca - ta mun - di, su - sci - pe, su - s

su - sci - p
 a - ti - o - nem no - stram.
 de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

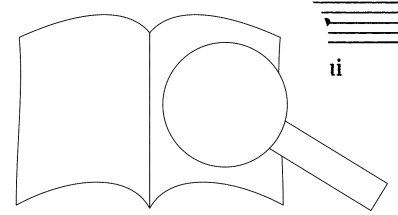
Ritornello

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



Solo

se des, qui de - xte - ram ti



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

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

225

230

Tutti

Tutti

Tutti

Tutti

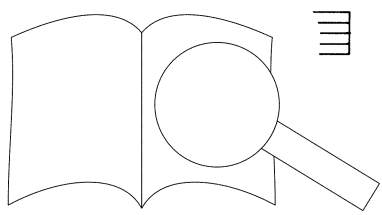
Tutti

Tutti

Tutti

Tutti

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



Empty musical staves for the first system.

Vocal line with lyrics: *Solo* tu so - lus, - so - lus, tu so - lus, - tu, tu so - lus San - ctus, tu so - lus, so -
tu so - lus, - tu, tu so - lus San - ctus, tu so - lus, so -

Empty musical staves for the second system.

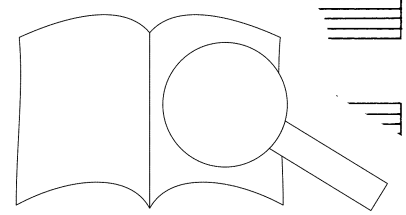
Piano accompaniment for measures 237-240.

Vocal line for measures 241-244.

Vocal line with lyrics: lus, tu so - lus San - ctus,
lus, tu so - lus San -

Empty musical staves for the third system.

Piano accompaniment for measures 241-244.



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

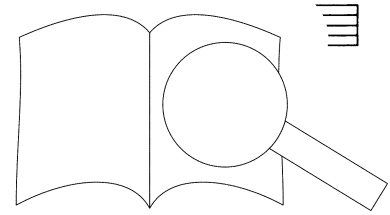
Musical score for voices and piano, measures 245-248. The vocal parts have lyrics: "tu so - lus, so - lus, tu so - lus, tu, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus, so -" and "tu so - lus, tu, tu so - lus Do - mi - nus, tu". The piano accompaniment is in the lower staves.

Piano accompaniment for measures 245-248.

Musical score for voices and piano, measures 249-252. The vocal parts have lyrics: "lus, tu so" and "lus,". The piano accompaniment is in the lower staves.

Piano accompaniment for measures 249-252.

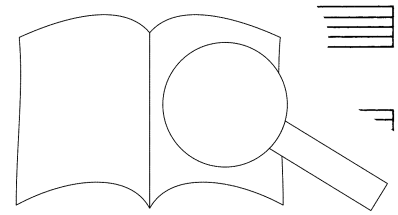
PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Solo
 tu so - lus_ San - ctus, tu so - lus, tu,
 tu so - lus_ San - ctus, tu so - lus, tu,
Solo tu so - lus, tu so - lus, tu
 tu so - lus, tu so - lus, tu

tu
 an - ctus,
 mus,
 m'.
 tu so - lus Do - mi - nus,
 tu so - lus Do - mi - nus,

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



Tutti

tu so - lus Al - tis - si - mus, tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - ste.

tu so - lus Al - tis - si - mus, tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - ste.

tu so - lus Al - tis - si - mus, tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - ste.

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

Tutti

Cum San - cto Spi - ri

Cum San - cto

Cum San -

Cum ri - tu, in glo - ri -

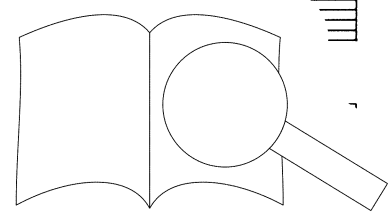
ri - tu, in

Solo

Tutti

PROBEPARTITUR

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



Tutti

Tutti

Tutti

Solo

Tutti

Tutti

Tutti

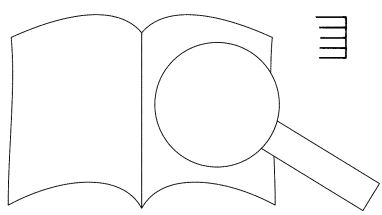
Tutti

Tutti

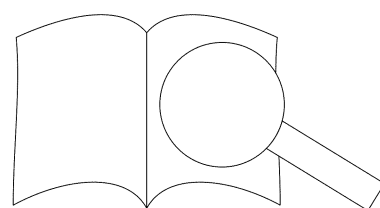
Tutti

Tutti

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



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



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/Repubblica Di Venetia/DEDICATA/ALLA SACRA CESAREA MAESTA DELL' IMPERATRICE/ELEONORA/GONZAGA/Con Licenza de Superiori & Privilegio./SOPRANO [Zeichen des Druckers] Primo/IN VENETIA MDC XXXX/Approso 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/Repubblica Di Venetia/DEDICATA/ALLA SACRA CESAREA MAESTA/DELLA IMPERATRICE/ELEONORA/GONZAGA/Con Licenza de Superiori, & Privilegio./SOPRANO [Zeichen des Druckers] Primo/IN VENETIA MDC XXXXI/Approso 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 Titels von 1641 zusammen mit der rückseitigen Widmung. Ein Blatt war eindeutig ursprünglich vorhanden, wurde aber später herausgerissen. In den beiden Violinstimmen *Tenore Secondo* sind die einleitenden Titel- und Widmungsangaben des Titels von 1641 verkürzt, indem bereits in der Zeile 2 der zweite Teil des Titels folgt und die Widmung entfällt. Dadurch wird der Titel von 1641 in den drei Stimmbüchern behalten. Die drei Exemplare der *Selva morale et spirituale* von Albert I^{er}, B-Br, Mdina/Mdina, Gesellschaft der Musikfreunde Wien (W-Ru) enthalten alle nur die

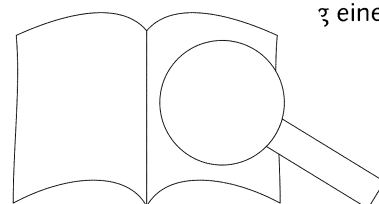
Das *Gloria* läßt sich als eine nachlässige oder eilige Arbeit erraten, vielleicht auch ein Nachdruck des Komponisten. Die Akzidentien, die Falschungen und Inkonsistenzen, die in den Akzidentien und Rubriken. Für die Fehler bei den Noten relativ eine oder wenige Noten auf einer Seite, es jedoch Probleme mit langen Auslassungen in den Stimmen *Basso Continuo*, *Tenore Secondo* und *Violino Secondo*. Entweder hatte der Komponist ein Manuskript zur Hand, das eilig und nachlässig zum Druck gebracht worden war, oder die Arbeit in seiner Druckwerkstatt wurde gegen Ende des Stücks besonders hastig und nachlässig.

Zur Ausgabe

Die vorliegende Ausgabe hält sich streng an die originale Notierung. Die originalen Notenwerte werden beibehalten, auch bei dem im Dreiertakt stehenden *Glorificamus te* (T. 81–119), wo die häufigsten Notenwerte aus Breven und Semibreven bestehen. Die Dreiertaktnotierung und ihr Verhältnis zum umgebenden Zweiertakt werden in den Aufführungsanmerkungen unten jeweils an den betreffenden Stellen erläutert. Die Takteinteilung wurde bei der Übertragung nach modernen Prinzipien vorgenommen, da Monteverdis rhythmischer Stil im *Gloria* keine Probleme in bezug auf eine moderne Takteinteilung aufwirft. Anders als in zahlreichen gedruckten Ausgaben des 17. Jahrhunderts enthält die *basso continuo* hier im Original überhaupt keine Pausenzeichen, die in der vorliegenden Ausgabe nach den Erfordernissen der Takteinteilung durch Pausenzeichen ersetzt.

Die originalen Taktbezeichnungen sind beibehalten, die originalen Schlüssel sind im Original notiert: *Canto Primo* und *Canto Secondo* im C₃-Schlüssel, *Violino Primo* im C₃-Schlüssel, *Violino Secondo* im F₄-Schlüssel, *Basso Continuo* im F₄-Schlüssel und *Basso Continuo* im F₄-Schlüssel. Die *Alto Primo* und *Alto Secondo* sind im G₂-Schlüssel übertragen, *Alto Primo* und *Violino Secondo* im G₂-Schlüssel übertragen, *Alto Primo* und *Tenore Secondo* im oktavierten G₂-Schlüssel, *Basso Primo* und *Secondo* sowie *Basso Continuo* im F₄-Schlüssel.

In der vorliegenden Ausgabe gelten die Akzidentien normalerweise nur für die Noten, vor denen sie stehen. Die Notierungspraxis für Akzidentien, die Tonwiederholungen betreffen, ist im *Gloria* jedoch inkonsequent. In einigen Fällen wird ein Akzidentien für die repetierte Note wiederholt; in anderen Fällen ist ein Akzidentien, das sich auf die erste von zwei oder mehreren repetierten Noten bezieht, auch für die anderen gültig. Eine ähnliche Inkonsequenz findet sich bei Doppelschlagfiguren, bei denen ein *fi* oder *ci* wiederholt wird. Manchmal haben die Noten in beiden Fällen ein Kreuz, während an anderen Stellen nur die erste Note so erhöht ist. Außerdem hat der Drucker häufig Akzidentien ausgelassen, vor allem in den Violinen und in der Figuration des *Continuo*. In der vorliegenden Ausgabe gelten Akzidentien, moderner Praxis folgend, für den ganzen betreffenden Takt. Vom Herausgeber hinzugefügte Akzidentien sind durch Kleindruck gekennzeichnet; wenn es sich a) um Ergänzungen oder Verbesserungen handelt, b) um Warnungen vor Fehlern in den Originaldrucken oder c) um Warnungen vor Fehlern in der vorliegenden Ausgabe.



¹ James Moore, „Venezia fa“

Ligaturen im Originaldruck sind in der Neuausgabe durch geschlossene Klammern (\sqcap) gekennzeichnet. Bindebögen in der vorliegenden Ausgabe stammen aus dem Originaldruck. Monteverdis Bindebögen in den beiden Tenorstimmen in T. 245 dienen als Vorlage für vergleichbare vom Herausgeber hinzugefügte Bindebögen in T. 237–260. Auf weitere vom Herausgeber hinzugefügte Bindebögen wurde verzichtet.

Die originale *basso continuo*-Stimme, durchweg einstimmig und meistens übereinstimmend mit der jeweils tiefsten Stimme, wurde in normaler, die Aussetzung in kleinerer Schriftgröße gedruckt. Die Aussetzung des *basso continuo* erfolgte entsprechend den Anweisungen des frühen 17. Jahrhunderts (Viadana, Cavalieri, Peri, Bianciardi) und nach erhaltenen Beispielen von Orgelpartituren.

Monteverdis *basso continuo* ist nicht beziffert, mit Ausnahme von Kreuzen, die sich gewöhnlich auf die Terz, gelegentlich auf die Quinte oder Sexte über dem Baß beziehen, und gelegentlichen B-Vorzeichen, die angeben, daß die Terz über dem Baß aufgelöst ist (fa im Hexachordsystem). Die Akzidentien stehen immer über der Baßnote, nicht unter ihr. Vom Herausgeber hinzugefügte Kreuze und B sind durch Kleindruck gekennzeichnet und stehen unter der jeweiligen Note. Da die vom Herausgeber hinzugefügten Akzidentien durch Kleindruck gekennzeichnet sind, wurden sie in den Einzelanmerkungen nicht berücksichtigt.

Monteverdi erwartet die Dreiklänge für gewöhnlich in Grundstellung, aber es gibt zahlreiche Stellen, wo der passende Akkord, so wie es aus den Vokalstimmen klar hervorgeht, ein Sextakkord ist. Eine vom Herausgeber stammende F oder G in Kleindruck wurde nur dort hinzugefügt, wo es erforderlich ist, die Note, auf die sich ein Kreuz-Vorzeichen bezieht, herauszustellen. Es gibt aber auch Fälle, wo der *basso continuo*-Spieler die echte Wahl zwischen der Grund- und der Sextakkord hat. In diesen zweideutigen Fällen hat der Herausgeber in Übereinstimmung mit den Implikationen des Textes die Wahl getroffen, oder entsprechend der Harmonik die reizvollste harmonische Färbung gewählt. Dem *basso continuo*-Spieler ist es freigestellt, die andere Wahl zu treffen. Außer dem Dreiklang nicht passend sein, ist die Aussetzung von Vorhalten in der *basso continuo* viel effektiver ist, die vorgehaltene Note zu verdoppeln. In solchen Fällen ist die Verdoppelung nicht notwendigerweise schlechtes Spiel. Die Harmonik spielt eine wichtige Rolle, vielmehr die Wahl der Stimme mit, so daß der Spieler weiß, was er weiß.

In dem Modell von Orgelpartituren, durch die Aussetzung des *basso continuo* und Verdoppelung der Vokalstimmen, ist es für den Organisten noch bequemer zu spielen. In den einstimmigen Passagen wurde die Aussetzung so weit wie möglich in das Register der Vokalstimmen gesetzt, um durch mit der Orgel den Vokalklang zu unterstützen. Von Monteverdi für jene Passage gewählt wurde. Die Aussetzung des *basso continuo* wurde so einfach wie

möglich gehalten, so wie es in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Praxis gewesen zu sein scheint. Lodovico Viadana, wie auch andere, gibt an, daß sich die Stimmführungsregeln nicht so streng auf den *basso continuo* wie auf die Vokalstimmen beziehen: „Nonno. 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 Tatsächlich macht Monteverdis eigene Stimmführung in den geringstimmigen Passagen es oft schwierig, Parallelen und Parallelbewegung in allen Stimmen im *basso continuo* zu vermeiden. In den *tutti*-Passagen spiegeln Parallelen in der *basso continuo* Stimmkreuzungen in den Vokalstimmen wider, die im *basso continuo* nicht zu unter-

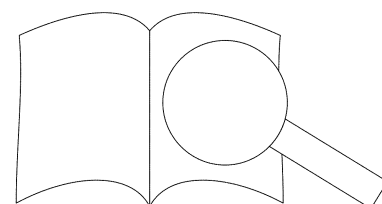
Verzierungen wurden in der Aussetzung vermieden, außer bei kadenzierenden Trillern) in den instrumentalen *trilli* (T. 199 und 213–219. Solche Trilli nach unten enden,



konnten auch in der *basso continuo* geführt werden (die *groppi* sind in der *basso continuo* von der Violine II gespielt. In der *basso continuo* sind auch die Kadenzien in Partitur T. 4, 88, 131, 139, 150, 161, 175, 274, 280, 289 und 297 verzeichnet. Diese waren normalerweise eher als der *Continuo*-Instrumente. Der Stil beträchtlicher Teile des *Gloria* hat eine solche Charakter nicht-virtuoser Passagen. In den Verzierungen in den Vokalstimmen sind Verzierungen in den Kadenzien erwartet, die in Duett- und Doppelduettensätzen, sofern Solostimmen vorkommen, vorkommen. Die meisten der oben aufgezählten Stellen sind *tutti*-Passagen, wo statt der Verzierung in der Violine eine einzelne Singstimme in dem Part, der den Leitton enthält, ein *trillo* oder *groppo* singen könnte. Eine nützliche Referenz für Verzierungen und Verzierungspraxis, die auch für das 17. Jahrhundert gültig ist, ist Howard Browns *Embellishing 16th-Century Music* (Oxford: Oxford University Press, 1976).

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 im allgemeinen sehr klar oder sie liegt wegen der syllabischen, deklamatorischen musikalischen Satzweise auf der Hand.

² Siehe Viadanas Aufführungsregeln, *siastici, A una, a Due, a Tre, & a Appresso Giacomo Vincenti*. 1. Mompellio, Lodovico Viadana: *Il* (1966), S. 127–130.



Aufführungsanmerkungen

Verwiesen wird in der Reihenfolge Takt, Stimme und gegebenenfalls Note im Takt.

- 10, 20, 26, 34, 122, 146, 156, 168, 235, 265, 283 VI, VII: *Tutti*-Rubriken signalisieren den Violinisten, daß der volle Chor singt. Die Rubriken bedeuten nicht unbedingt eine Mehrfachbesetzung der einzelnen Violinstimmen. (Vgl. die Diskussion dieses Problems in der Einleitung)
- 20 AI, TII, Bc, 4. Viertel:
28 Bc, 2. Note: *fi*s auch möglich.
mit *b* beziffert [Auflösungszeichen], Warnungsakzidens.
- 63 CI, CII: Die Dissonanzen hier und in der Parallelstelle in TI, TII, Takt 66, sind charakteristisch für Monteverdis Stimmführung im *Gloria*.
- 64 VI, Bc, 4. Viertel: Querstände, die sich aus einer Stimmführung in Gegenbewegung ergeben, kommen im *Gloria* öfter vor.
- 78 VII, letzte Note: Die Differenz zur Parallelstelle in Takt 54 beachten.
- 81–119 VI, VII, CI, CII, TI, TII, Bc: Φ ist eine proportionale Mensur, die einen vollen Φ -Takt einem halben \mathbb{C} -Takt gleich setzt. Das Zeichen ist streng genommen ein Diminutionszeichen, wodurch 3 diminuierte Semibreves (=3 Minima) in der Mensur Φ einer Minima (halber Takt) in der Mensur \mathbb{C} äquivalent werden.
- 179–180 CI, CII, BI: Rubriken *a 3* beziehen sich auf die Gesamtzahl der Stimmen, nicht auf die Zahl der Sänger pro Stimme.
- 183 Bc, 3. Note:
184 BI, 5. Note: möglich auch C-Dur-Sextakkord.
f nicht erhöht; *f* ist auch möglich, wahrscheinlich aber ist *fi*s, analog zu TI, Takt 201.
- 199 TI, TII: Rubriken *a 2 Tenori* beziehen sich auf die Zahl der Stimmen, nicht auf die Zahl der Sänger pro Stimme. Zu beachten ist der Einsatz der Tenöre im gleichen Moment erfolgt wie der Schluß der Parallelstellen in Takt 219–220 warten die Tenöre auf ihren Einsatz bis zum Ende der Parallelstellen. Der Einsatz der Tenöre könnte ebenfalls in diesem Maße einhalten werden, wenn die Tenöre nicht in der Continuo-Harmonik enthalten sind.
möglich, wenn die Continuo-Harmonik in C-Dur ist.
- 201 Bc, 3. Note:
211 Bc, 2. Note: möglich, wenn die Continuo-Harmonik in C-Dur ist.
- 220 BI, BII: Rubriken *a 2* beziehen sich auf die Zahl der Stimmen, nicht auf die Zahl der Sänger pro Stimme.
- 270 Bc, 1. Note: Rubriken *a 2* [Sänger] als Warnung vor dem Einsatz der Tenöre.
- 283 VI, AI, TII, P: Siehe Parallelstelle in Takt 219.
- 292 VII: Die Continuo-Harmonik könnte ebenso gut bei *a*¹ in C-Dur sein; in diesem Fall sollte CII in C-Dur registriert und die Continuo-Harmonik in einen C-Dur-Dreiklang geändert werden.

Vorschläge des Herausgebers für die Verwendung verdoppelnder Instrumente:

- 10–11, 20–21, 26–33, 122–128, 283–284 Die Violinstimmen können jeweils zusätzlich von einer Trompete (T. 26–33: eine Trompete in der Oberoktav) gespielt werden. Die Stimmen des Alts, der beiden Tenöre und Bässe, im letzteren Fall allerdings nur bei deren unisono-Verlauf, können durch vier Posaunen oder Violen (bei modernen Instrumenten: drei Violen und ein Violoncello) verdoppelt werden.
- 34–52 Die vier tiefsten Gesangsstimmen können zusätzlich von vier Posaunen (für das tiefe *D* wird eine Baßposaune benötigt) oder Violen (bei modernen Instrumenten: zwei Violen und zwei Violoncelli) verdoppelt werden.
- 128–129, 131, 133–134, 135–140 Beim Text *propter magnam* können die Stimmen des Alts, der beiden Tenöre und Bässe, im letzteren Fall allerdings nur bei deren unisono-Verlauf, durch vier Posaunen oder Violen (bei modernen Instrumenten: drei Violen und ein Violoncello) verdoppelt werden.
- 135–140, 146–150, 156–160, 168–172 Die Violinstimmen können jeweils zusätzlich von einer Trompete (T. 26–33: eine Trompete in der Oberoktav) gespielt werden. Die Stimmen des Alts, der beiden Tenöre und Bässe, im letzteren Fall allerdings nur bei deren unisono-Verlauf, können durch vier Posaunen oder Violen (bei modernen Instrumenten: drei Violen und ein Violoncello) verdoppelt werden.
- 265–272 Die Violinstimmen können jeweils zusätzlich von einer Trompete (T. 26–33: eine Trompete in der Oberoktav) gespielt werden. Die Stimmen des Alts, der beiden Tenöre und Bässe, im letzteren Fall allerdings nur bei deren unisono-Verlauf, können durch vier Posaunen oder Violen (bei modernen Instrumenten: drei Violen und ein Violoncello) verdoppelt werden.
- 293–298 Die Violinstimmen können jeweils zusätzlich von einer Trompete (T. 26–33: eine Trompete in der Oberoktav) gespielt werden. Die Stimmen des Alts, der beiden Tenöre und Bässe, im letzteren Fall allerdings nur bei deren unisono-Verlauf, können durch vier Posaunen oder Violen (bei modernen Instrumenten: drei Violen und ein Violoncello) verdoppelt werden.

