

# Vorwort

Der Psalm 110 *Confitebor tibi, Domine* war zur Amtszeit Monteverdis an San Marco in Venedig Bestandteil der Vesper an Sonntagen und an zahlreichen Heiligenfesten im Verlauf des Kirchenjahres. Als jeweils zweiter Psalm der üblichen Fünferreihe folgte er dem einleitenden *Dixit Dominus*; nach den Rubriken der Kathedrale war er in einer Concertato-Vertonung auszuführen. Daß Monteverdi diesen Psalmtext sechsfach – wenn eine weitere, unter Monteverdis Namen überlieferte und kürzlich edierte Komposition Echtheit beanspruchen darf, gar siebenfach – vertont hat, häufiger also als alle übrigen von ihm in Musik gebrachten Psalmen, mag in der Vielzahl von Gelegenheiten begründet sein, bei denen der Text in der Liturgie von San Marco fixiert war. Wenn der Komponist bei der Vielzahl von Vertonungen des nämlichen Textes über die jeweils wechselnde Besetzung hinaus stets neue Formmodelle entwickeln konnte, so spricht dies für eine reiche Phantasie voll zukunftsweisender Ideen. Aus dem angeführten Bestand hebt sich die hier edierte Komposition durch zwei wesentliche Eigenheiten heraus: ihr eigenwilliger Stil fällt ebenso aus dem üblichen Rahmen wie die vom Komponisten eingeräumte, zweifache Art der Ausführung. Den als „alla francese“ gekennzeichneten Stil, in Monteverdis Kirchenmusik einzigartig, teilt unsere Komposition mit zwei Madrigalen aus dem 1638 gedruckten achten Madrigalbuch, *Dolcissimo uscignolo* und *Chi vuol haver felice e lieto il core*. Nicht nur verwandte Merkmale stellen hier Verbindungen her: hier wie da reine Homophonie, Wechsel von Solo- und Tuttisatz, kurze, oft unregelmäßige Phrasenbildung, verbunden mit enger Kadenzierung, intrikate Linienführung und dissonanzreiche Harmonien. Es sind ganze Abschnitte, ja Satzgebilde, die aus den weltlichen Vorlagen in dem Psalm aufgegriffen werden. Aus diesen Gründen geriet unser Psalm schon früh in die Gefahr, als Parodie abgetan zu werden.

Daß mit solchen Stilelementen eine Psalmvertonung behandelt wird, ist nicht nur in Monteverdis Werk einmalig. Unsere Vertonung des *Confitebor tibi* darf als Zeugnis für den immer wieder zu beobachtenden, eigenwilligen Umgang mit dem liturgischen Text und dessen völlige Unterwerfung unter rein formale und musikalische Aspekte gelten.

Der Psalm gehört zu dem breit gefächerten Angebot an Werken für die Vesper, welches die Drucksammlung *Selva morale e spirituale* aus den Jahren 1640/41 bietet. Alle sechs Stimmbücher der *Selva*, die einen Part des Werkes abdrucken, weisen in ihren Inhaltsverzeichnissen („Tavola“) den gleichlautenden Hinweis auf: *Confitebor Terzo alla francese à 5 voci qual si può concertare se piacerà / con quattro viole da braccio lasciando la parte del Soprano alla voce sola*. Der Zusatz „Terzo“ gibt an, daß es sich um die dritte in diese Druckausgabe aufgenommene Vertonung des Psalms *Confitebor tibi* handelt; „alla francese“ ist als Hinweis auf den bereits erwähnten Kompositionsstil sowie dessen Ausführungsweise zu verstehen; „à 5“ bezeichnet die Stimmenzahl. Der Rest der Bemerkung besagt, daß anstelle der vier tieferen Singstimmen vier Armviolinen benutzt werden können, wodurch der Psalm zu einer Solonummer mit vier tiefer liegenden Violinen und Basso continuo wird.

Da die wohl in erster Linie für den Gebrauch in San Marco bestimmten Vesperkompositionen der *Selva morale* auch in

anderen Kirchen Venedigs und auch außerhalb der Stadt gesungen wurden, wo nicht enge Vorschriften die Ausführungsweise beeinträchtigen, ist es durchaus legitim, bei rein vokaler Ausführung unserer Komposition an eine separate Aufstellung der Solostimme, zusammen etwa mit einer Theorbe, zu denken. In diesem Falle könnte der Ripieno-Chor, mit einem eigenen Basso continuo an anderer Stelle plaziert, zu einem zweichörigen Eindruck beitragen.

Werden die tiefer gelegenen Vokalstimmen durch Instrumente ersetzt, wobei sowohl ein Quartett von Gamben herangezogen werden kann als auch vier Instrumente der neueren Streicherfamilie, so bietet sich eher eine kompakte Aufstellung der Mitwirkenden an. Übrigens sprechen die originalen Schlüssel wie auch der Ambitus der einzelnen Stimmen für die Verwendung von einem Diskantinstrument (S 2), aber zwei in Alt-Tenorlage (A T).

Eine an zahlreichen Stellen ungewöhnliche Stimmführung ergibt Härten des Satzes, wie sie sonst bei Monteverdi kaum einmal zu finden sind. Quint- und Oktavparallelen (17, 71, 81) kennen wir auch aus anderen kirchenmusikalischen Werken, doch gehen die hier vermutlich im „stile francese“ begründeten Freiheiten weiter als sonst üblich. Daher sind im folgenden Revisionsbericht auch vermutliche Druckfehler angeführt.

22,3–4	S 2	
68	S 1	Note 7–9
74	S 1	; vielleicht besser  auszuführen
75	S 1	erste Note <i>b</i>
109	A	Note <i>f</i> trotz # im Bc.
114	S 1	vom Herausgeber
119,3–4	S 1	
127,3–128,2	S 1	Spi - ri - tu - i
137	Bc.	
140	A	erste Note <i>d</i> , vgl. Takt 12
145	S 1	wie 74

Taktstriche finden sich in der Vorlage nur vereinzelt; Gliederungsstriche, etwa zur Abgrenzung von Solo- und Tuttiabschnitten, stehen kaum einmal übereinstimmend (Ausnahme: nach 146). Außer den in unsere Partitur übernommenen Fermaten hat die Vorlage solche in einzelnen Stimmen an folgenden Stellen: 55 Bc.; 62 S 1; 91 S 2, T, Bc.; 113 B. Die Pausensetzung ist nicht immer korrekt; so notiert B von 35–42 sieben Takte Pause, S 2, A, T, B von 130–137 jeweils neun Takte Pause.

Folgende Takte des Basso continuo stehen im Tenor-Schlüssel: 75,4–82; 86–88; 91; 97–101; 130–133. Auffällig ist die Notierung des „Gloria Patri“ (114–129) des S 1 im Diskant-Schlüssel, während der gesamte restliche Part dieser Stimme im Violinschlüssel gedruckt ist.

## Preface

During the years in which Monteverdi was employed at San Marco in Venice, Psalm 110 *Confitebor tibi, Domine* was sung as part of the vespers on Sundays and on many feast days honoring saints in the liturgical year. The second in what was customarily a series of five psalms, it followed the introductory *Dixit Dominus* and was, following the rubrics of the cathedral, to be performed in a concertato setting. Monteverdi set this psalm to music six times, and possibly even seven, if another recently published piece which has come down to us under Monteverdi's name can lay claim to authenticity. The fact that he set this particular psalm to music more than any other psalm text may be due to the many opportunities which called for this text in the liturgy of San Marco. Yet in spite of the considerable number of settings of the same text, the composer kept developing new formal models which lent them a variety compounding that of the different medium of each piece. This betokens the richness of the composer's imagination and the wealth of his innovative ideas.

The work edited here stands out from its aforementioned counterparts through two fundamental traits: its original style and the composer's own specification that the work can be performed in two ways. Both of these aspects are unexpected in a work of this kind. The style of the piece is designated as "alla francese", which is unique in Monteverdi's church music but can be found in two of the composer's madrigals published in the eighth book of madrigals of 1638, *Dolcissimo uscignolo* and *Chi vuol haver felice e lieto il core*. These pieces share a number of characteristics, such as pure homophony, the alternation of solo and tutti sections, short, often irregular phrase structures ending with terse cadential formulae, intricate voice-leading and frequently dissonant harmonies. But there is more yet: entire segments and even whole sections were borrowed from the secular sources and used in the psalm. This is why our psalm soon risked being considered as a parody.

This particular stylistic treatment of a psalm setting is unique not only in Monteverdi's oeuvre. Our setting of the *Confitebor tibi* can be seen as an example of the imaginative treatment of the liturgical text and its total subjection to purely formal and musical aspects, a phenomenon repeatedly observable at this time.

The psalm is found in the widely varied selection of works for the vespers contained in the print *Selva morale et spirituale* of 1640/41. All six partbooks of the *Selva*, which each reproduce one part of the work, carry the following identical designation in their table of contents ("Tavola"): *Confitebor Terzo alla francese à 5 voci qual si puo concertare se piacerà / con quattro viole da braccio lasciando la parte del Soprano alla voce sola*. The word "Terzo" refers to the fact that this is the third setting of the psalm *Confitebor tibi* in this printed collection; "alla francese" indicates the compositional style mentioned above as well as its performance practice; and "à 5" denotes the amount of parts. The rest of the observation states that four viole da braccio can be used instead of four voices for the lower parts, which thus transforms the psalm into a work for soprano solo accompanied by four violas and basso continuo.

Although the vesper pieces of the *Selva morale* were initially intended for use in San Marco, they were also sung in other churches both within Venice and outside the city, where there were no rigid prescriptions limiting the performance practice. It is thus perfectly legitimate to envision a purely vocal performance of the work in which the solo voice is positioned with, say, a theorbo separately from the ripieno chorus, which would be assigned its own basso continuo. This would create the impression of a double chorus.

If the lower vocal parts are replaced by instruments, whereby one can use either a quartet of gambas or four exponents of the more modern string family, a closer arrangement of the performers is recommendable. Moreover, the original clefs, as well as the range of the single parts, suggest the use of one instrument in the descant range (S 2), and two in the alto or tenor range (A T).

The often rather unusual voice-leading results in a certain harshness which is otherwise rarely encountered in Monteverdi's music. Other sacred works of his contain parallel fifths and octaves (as in 17, 71, 81), but the liberties he permitted himself here – most likely owing to the "stile francese" – go further than the customary amount. We thus list presumed printing errors as well in the following critical notes.

22,3–4	S 2	
68	S 1	notes 7–9
74	S 1	; perhaps to be performed more correctly as
75	S 1	first note <i>b</i>
109	A	note <i>f</i> in spite of # in Bc.
114	S 1	by the editor
119,3–4	S 1	
127,3–128,2	S 1	 et <span style="float: right;">Spi - ri - tu - i</span>
137	Bc.	
140	A	first note <i>d</i> ; see bar 12
145	S 1	as 74

Bar lines are found only occasionally in the source; articulation strokes used, for example, to delimit solo and tutti sections, are hardly ever placed in a corresponding fashion (one exception: after 146). In addition to the fermatas included in our score, the source itself features fermatas in different parts at the following places: 55 Bc.; 62 S 1; 91 S 2, T, Bc.; 113 B. The use of rests is not always correct; thus B notates 7 bars of rest between 35 and 42, while S 2, A, T, B have nine bars of rest respectively from 130–137.

The following bars of the basso continuo are in the tenor clef: 75,4–82; 86–88; 91; 97–101; 130–133. At the "Gloria Patri" (114–129), S 1 is notated in the descant clef, which is curious considering that the rest of this part is always in the treble clef.

Wassenach, Spring 1998

Rudolf Ewerhart