

Benedikt Poengen  
Die Offiziumskompositionen von Alessandro Scarlatti

I. Band: Zur Biographie und zu den Offiziumskompositionen Alessandro Scarlattis

**DIE OFFIZIUMSKOMPOSITIONEN VON  
ALESSANDRO SCARLATTI**

**I. Band: Zur Biographie und zu den Offiziumskompositionen  
Alessandro Scarlatti**

Dissertation  
zur Erlangung der Würde des  
Doktors der Philosophie  
  
der Universität Hamburg

vorgelegt von

BENEDIKT JOHANNES POENSGEN

aus Düsseldorf

Hamburg 2004

1. Gutachterin: Frau Priv. Doz. Dr. Dorothea Schröder

2. Gutachter: Herr Professor Dr. Hans-Joachim Marx

Tag des Vollzugs der Promotion: 15. Dezember 2004

## Inhalt

Einleitung	VI
<b>I. Zur Biographie von Alessandro Scarlatti unter besonderer Berücksichtigung seiner Karriere als <i>maestro di cappella</i> in Rom und Neapel</b>	
1. Palermo und Rom, 1660-1683	1
2. Neapel, 1683-1703	11
3. Rom und Florenz, 1703-1709	24
4. Neapel und Rom, 1709-1725	43
<b>II. Quellenkritische Untersuchungen an den autographen Handschriften mit einer Analyse der Entwicklung der Notenschrift Alessandro Scarlattis</b>	
<u>1. Die datierten Autographe</u>	
1.1. <i>Salve Regina</i> [I], Februar 1703	60
1.2. <i>Nisi Dominus</i> [I], [1708]	68
1.3. <i>Exultate Deo</i> , [1708]	71
1.4. <i>Cantantibus organis</i> [I], 1720; <i>Laetatus sum</i> [II], 1721; <i>Lauda Jerusalem</i> , [1721]; <i>Nisi Dominus</i> [III], [vor 1716]	76
<u>2. Die undatierten Autographe</u>	
2.1. <i>Laudate pueri</i> [II]	98
2.2. <i>Dixit Dominus</i> [II]	103

### **III. Quellenkritische Untersuchungen an den Abschriften der Offiziums- kompositionen unter besonderer Berücksichtigung der Überlieferungs- geschichte der einzelnen Handschriften**

#### 1. Die datierten zeitgenössischen Abschriften

1.1. Domenico Scarlatti	112
1.2. Tommaso Altavilla	119
1.3. Kopist IX	124
1.4. Antonio Angelini und die Kopisten I, III und VIII	126
1.5. Kopist V und Kopist VI	133

#### 2. Die undatierten zeitgenössischen Abschriften

2.1. Kopist II	137
2.2. Kopist IV	138
2.3. Kopist VII	140
2.4. Kopist X	143
2.5. Kopist XI	143
2.6. Kopist XII	145
2.7. Kopist XIII	148
2.8. Antonio Angelini und Kopist XIV	150
2.9. Kopist XV	154
2.10. Kopist XVI	155

#### 3. Die Abschriften aus dem 2. und 3. Drittel des 18. Jahrhunderts

3.1. Kopist XIX	158
3.2. Kopist XXVII	160
3.3. Die Kopisten XXIV, XXV und XXVIII	162
3.4. Kopist XXXIV	168
3.5. Kopist XXXV	169

#### 4. Die Abschriften aus dem 19. Jahrhundert

4.1. Georg Raphael Kiesewetter	171
4.2. Julius Joseph Maier	173
4.3. Carl Proske	178
4.4. Fortunato Santini	178
4.5. Giuseppe Sigismondo	181
4.6. Kopisten XVIII und XXX	182

#### **IV. Stilistische Untersuchungen an ausgewählten konzertanten Offiziums- kompositionen unter besonderer Berücksichtigung der Caecilienvesper**

<u>1. Die konzertanten Psalmen mit Instrumentalbegleitung</u>	
1.1. <i>Laudate Dominum omnes gentes</i>	184
1.2. <i>Nisi Dominus</i> [II]	187
1.3. <i>Dixit Dominus</i> [IV]	190
1.4. Die konzertanten Psalmvertonungen der Caecilienvesper	193
1.5. Die <i>Miserere mei Deus</i> -Vertonungen	203
<u>2. Die Cantica-, Hymnus- und Te Deum-Vertonungen</u>	
2.1. <i>Vexilla regis</i> [I] und <i>Magnificat</i> [III]	205
2.2. Das <i>Magnificat</i> [I] der Caecilienvesper	209
2.3. <i>Jesu corona virginum</i>	212
2.4. <i>Te Deum</i>	215
2.5. <i>Stabat Mater</i> [I]	220
<u>3. Die konzertanten Offiziumsantiphonen</u>	
3.1. <i>Cantantibus organis</i> [I] und <i>Valerianus in cubiculo</i> [I]	224
3.2. <i>Salve Regina</i> [II], [III], [IV] und [V]	227
<b>V. Zusammenfassung</b>	236
Verzeichnis der Abbildungen	246
Verzeichnis der Notenbeispiele	249
Literaturverzeichnis	251

Alla nobile, Insigne Assemblea de Pastori d'Arcadia; in occasione d'haver dato luogo nella medesima a Terpandro Palermitano Compositore di Musica.

In Roma 28. aprile 1706

Sonetto

A voi, del Ciel d'Arcadia Astri canori,  
La Musa di Terpandro umil s'inchina;  
Mentre innalzar voleste a insigni onori  
Lei, d'ogni merto ignuda, e Pellegrina.

E già che il piede a' vostri verdi Allori,  
Riverente, e devota, ella avvicina;  
Spera ben di fugar suoi foschi errori,  
Al sol, che splende in voi d'alta dottrina.

Sciolgasi pur l'Invidia, e la mordace  
Lingua di Momo a lacerar suo vanto;  
Ch'ella gl'Angui non teme, e 'l dir fallace.

Poi che sciogliendo voi il dolce Canto  
Di perfetta Armonia, che alletta e piace,  
Date alla lira sua forza d'incanto.

[a lato:] Terpandro Palermitano, devotissimo servo e Compastore

Alessandro Scarlatti Maestro di Musica

I-Ra, ms. Arcadia 11, c. 139r. zitiert nach: Fabrizio Della Seta, La Musica in Arcadia al tempo di Corelli, in: *Nuovissimi Studi Corelliani* (=Atti del terzo congresso internazionale), hg. v. S. Durante und P. Petrobelli, Firenze 1982, S. 143.

## Einleitung

Die Opern, Oratorien und Kantaten Alessandro Scarlattis wurden in den vergangenen Jahrzehnten in der wissenschaftlichen Diskussion und in der Musikpraxis wiederholt untersucht und gewürdigt<sup>1</sup>. Seine liturgische Musik und hierbei im Besonderen die Vesperkompositionen sind dagegen bis heute fast unbeachtet geblieben, und dies, obwohl schon die unmittelbar auf Scarlatti folgende Komponistengeneration besonders dessen geistliche Musik schätzte<sup>2</sup>. So zitiert Ernst Ludwig Gerber in seinem *Historisch-biographischen Lexicon der Tonkünstler* bei einer Bewertung der Kirchenmusik Scarlattis den Komponisten J.A. Hasse mit den Worten: *Durante verdiene nicht den ersten Platz, dieser komme dem Alex. Scarlatti zu*<sup>3</sup>. Diese Bemerkung Hasses, des einzigen bedeutenden Schülers Scarlattis<sup>4</sup>, ist in zweifacher Hinsicht von Interesse. Zum einen wertet sie bewusst die Stellung der Kirchenmusik Scarlattis im Kontext seiner Zeitgenossen. Zum anderen ist das Urteil Hasses von besonderer Bedeutung, da Hasse der Zeitgenosse Scarlattis ist, mit dem sich nach Strohm *jede Interpretation des Stilwandels in Opern- und Kirchenmusik des frühen*

---

<sup>1</sup> Alessandro Scarlatti bleibt aber in Bezug auf Sekundärliteratur, Ausgaben und Aufführungen seiner Werke einer der unterrepräsentierten Komponisten seiner Zeit. So stellt Carole F. Vidali im Jahr 1993 in einem *Guide to Research* zu Alessandro und Domenico Scarlatti fest, dass es weiterhin keinen *thematic catalog or critical edition of all the works nor even a single collected edition of his over 600 authenticated cantatas* gibt. Vgl. Carole F. Vidali, *Alessandro and Domenico Scarlatti, A Guide to Research* (=Garland Composer Resource Manuals, Vol. 34), New York 1993, S. XVII. Im Folgenden werden nach einer ersten vollständigen Titelangabe allein der Name des Autors und das Jahr der Veröffentlichung genannt.

<sup>2</sup> Überliefert ist etwa in Burneys *Tagebuch einer musikalischen Reise* die hohe Meinung von J.A. Hasse, die dieser von der Kirchenmusik Scarlattis hatte. Hier heißt es, dass Scarlattis *Kirchenkompositionen, sowenig sie auch bekannt wären, unter seinen Arbeiten und vielleicht überhaupt das beste sei, was man in der Art hätte*. Vgl. Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, Reprint: Leipzig 1968, S. 329, Anm. 21.

<sup>3</sup> Vgl. Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*, 2 Bde., Leipzig 1790-1792, Sp. 365. Zur historisch-ästhetischen Stellung der Kirchenmusik neapolitanischer Meister der Bach-Händel-Generation vgl. den gleichnamigen Artikel von Hanns-Bertold Dietz, *Alte Musik im Schatten Alter Musik*. Zur historisch-ästhetischen Stellung der Kirchenmusik neapolitanischer Meister der Bach-Händel-Generation, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart* (=Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Stuttgart 1985), 2 Bde., hg. v. D. Berke und D. Hanemann, Kassel 1987, Bd. 1, S. 453-460.

<sup>4</sup> Hasse war Scarlattis Schüler bis zu dessen Tod (24.10.1725). Wann der Unterricht begann, ist jedoch nicht exakt zu belegen, da Hasses erste Jahre in Italien nur unzureichend dokumentiert sind. Eine Zusammenstellung über Hasses Jahre in Italien bietet Reinhard Strohm, *Hasse, Scarlatti, Rolli*, in: *Analecta Musicologica*, 15, 1975, S. 226, Anm. 8.



*Settecento auseinanderzusetzen hat*<sup>5</sup>. Die Aussage Hasses mag also auch einen Hinweis auf die Beantwortung der Frage geben, welche Bedeutung Scarlatti als Komponist von Offiziumskompositionen zukommt und welchen Einfluss er auf die nachkommende Generation von Komponisten hatte.

In diesen Zusammenhang gehört auch eine interessante Bemerkung von Strohm, der schon vor über zwanzig Jahren die Vermutung äußerte, dass Alessandro Scarlatti gerade dort *am stärksten in das Settecento hinein gewirkt hat, wo er für ein sozial am wenigsten eingegängtes Publikum komponierte, während er mit seinen konzentriertesten Leistungen einsam dasteht, weil sie zusammen mit der Schicht ihren Glanz verloren, deren Schönheitsbedürfnis sie gewidmet sind*<sup>6</sup>. In der Tat richtet sich nur ein kleiner Teil des Gesamtschaffens Scarlattis an ein öffentliches Publikum. Zu diesem gehören neben einigen für Neapel geschriebenen Opern mitsamt ihren *scene buffe* vor allem eben die zahlreichen Offiziumskompositionen, die über den Zeitraum fast eines halben Jahrhunderts entstanden sind. Doch auch diese wegweisende Anregung zu einem intensiven Studium besonders der geistlichen Musik Scarlattis wurde in der Musikforschung weder in der Folgezeit aufgenommen noch unter einem anderen Gesichtspunkt weiter verfolgt.

Es sind vor allem die oftmals komplizierte Quellenlage sowie die hiermit verbundenen Tatsache, dass nur wenige geistliche Werke des Komponisten ediert sind, die dazu geführt haben, dass bis heute die Offiziumskompositionen Scarlattis kaum untersucht worden sind. Zwar gibt der von Giancarlo Rostirolla im Jahr 1972 erstellte Katalog der Werke Scarlattis einen ersten Überblick über das Quellenmaterial<sup>7</sup>, viele Angaben müssen heute aber ergänzt und berichtigt werden. Ebenso erlaubt der Katalog Rostirollas kaum Rückschlüsse auf Datierungsfragen

---

<sup>5</sup> Reinhard Strohm, Alessandro Scarlatti und das Settecento, in: *Colloquium Alessandro Scarlatti Würzburg 1975*, hg. v. W. Osthoff und J. Ruile-Dronke, Tutzing 1979, S. 162. Dies entspricht einer Einschätzung Strohms, die dieser schon 1976 bei seinen Studien der italienischen Opernarien des frühen Settecento getroffen hatte. Vgl. Reinhard Strohm, *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720-1730)*, (=Analecta musicologica, 16), 2 Bde., 1976, S. 20. Burney und Florimo erwähnen die Hochachtung, die der Komponist Jomelli von der Kirchenmusik Scarlattis im stile concertato hatte. Vgl. hierzu Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, The Netherlands and United Provinces*, 2 Bde., London 1773 Vol. I, S. 347 und Francesco Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, 4 Bde., Napoli 1881-1883 (Reprint Bologna 1969 [Biblioteca musica Bononiensis, Sezione III, No. 9]). S. 164, Sp. 1.

<sup>6</sup> Strohm 1979, S. 163.

<sup>7</sup> Giancarlo Rostirolla, *Catalogo generale delle opere*, in: Roberto Pagano / Lino Bianchi, *Alessandro Scarlatti*, Torino 1972.

sowie eine hieraus resultierende Chronologie der Werke. Zudem ist die italienische Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts bis heute kaum erforscht, so dass sie mit Helmut Huckes Worten als *terra incognita* weiterhin zutreffend charakterisiert ist<sup>8</sup>. Hanns-Bertold Dietz trifft eine ähnliche Feststellung für die neapolitanische Kirchenmusik und bemerkt, dass mehr ältere neapolitanische Kirchenmusik zwischen 1800 und 1850 veröffentlicht worden ist als bis 1985 im 20. Jahrhundert<sup>9</sup>.

Während sich die Musikwissenschaft in den letzten Jahrzehnten um das geistliche Werk römischer und neapolitanischer Komponisten wie Pompei Cannicciari<sup>10</sup>, Bonifazio Graziani<sup>11</sup>, Giuseppe Ottavio Pitoni<sup>12</sup>, Girolamo Chiti<sup>13</sup>, Leonardo Leo<sup>14</sup> und etwa Francesco Provenzale<sup>15</sup> gekümmert hat, ist eine ausgiebige Beschäftigung mit dem geistlichen Œuvre Alessandro Scarlatti bis heute größtenteils ausgeblieben. Zwar hat die Untersuchung zu den Messvertونungen Scarlatti von Schacht-Pape wertvolle Arbeit geleistet, dennoch bringt auch sie mehr eine summarische Aneinanderreihung des bis dato existierenden Wissensstandes,

---

<sup>8</sup> Helmut Hücke, Vivaldi und die vokale Kirchenmusik des Settecento, in: *Antonio Vivaldi, Teatro Musicale, Cultura e Società*, hg. v. L. Bianconi und G. Morelli, 2 Bde., Firenze, 1982, Bd. 1, S. 191-206, hier 191.

<sup>9</sup> Hanns-Bertold Dietz, Durante, Feo and Pergolesi: Concerning Misattributions among their Sacred Music, in: *Studi Pergolesiani*, 2, hg. v. F. Degrada, Firenze 1988, S. 128. In einem Aufsatz zu der geistlichen Musik in Neapel der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts stellt dagegen derselbe Autor Alessandro Scarlatti außerhalb seiner Betrachtung und begründet dies mit der Bemerkung, dass Scarlatti keine Beiträge zur Kirchenmusik im *stile moderno* vor 1700 geschaffen habe. Vgl. Hanns-Bertold Dietz, Sacred Music in Naples during the Second Half of the 17th Century, in: *La Musica a Napoli durante il Seicento*, (=Atti del Convegno Internazionale di Studi, Napoli 11-14 aprile 1985), Roma 1987, S. 521. Auch diese Einschätzung beruht auf falschen Datierungen der Kirchenmusik Scarlatti und ist heute nicht mehr haltbar. Einen Überblick über die geistliche Musik in Neapel vor Scarlatti gibt Dinko Fabris, Generi e Fonti della musica sacra a Napoli nel Seicento, in: *La Musica a Napoli durante il Seicento*, (=Atti del Convegno Internazionale di Studi, Napoli 11-14 aprile 1985), Roma 1987, S. 415-454.

<sup>10</sup> Laurentius Feininger, *Repertorium Liturgiae Polychoralis - Catalogus Thematicus et Bibliographicus Pompei Cannicciarii - operum sacrorum omnium*, Tridenti 1964.

<sup>11</sup> Susanne Shigihara, *Bonifazio Graziani (1604/05-1664), Biographie, Werkverzeichnis und Untersuchungen zu den Solomotetten*, Diss. phil. Bonn 1984.

<sup>12</sup> Siegfried Gmeinwieser, Giuseppe Ottavio Pitoni, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 32, 1975, S. 298-309.

<sup>13</sup> Siegfried Gmeinwieser, *Girolamo Chiti (1679-1759), Eine Untersuchung zur Kirchenmusik in S. Giovanni in Laterano* (=Kölner Beiträge zur Musikforschung, 47), Regensburg 1968.

<sup>14</sup> Ralf Krause, *Die Kirchenmusik von Leonardo Leo (1694-1744), Ein Beitrag zur Musikgeschichte Neapels im 18. Jahrhundert* (=Kölner Beiträge zur Musikforschung, 151), hg. v. K.W. Niemöller, Regensburg 1987.

<sup>15</sup> Dinko Fabris, La musica sacra di Francesco Provenzale, in: *Analecta Musicologica*, 30, 2 Bde., 1998, Bd. 1, S. 323-372.

ohne wirklich viel Neues zum Verständnis der Werke Scarlattis beizutragen. Leider hat die Autorin zudem einige wichtige Arbeiten vor allem italienischer Musikwissenschaftler nicht berücksichtigt, so dass auch diese Studie unter der weiter nicht geklärten Frage nach der Datierung und der daraus resultierenden Chronologie der einzelnen untersuchten Werke leidet<sup>16</sup>.

Wesentlich umfangreicher und ertragreicher zeigen sich zahlreiche Studien zu den musikalischen Aktivitäten der vielen kirchlichen Institutionen und Nationalkirchen Roms, die in den letzten Jahren veröffentlicht wurden. Die hier gewonnenen Erkenntnisse haben wesentlich zu einem größeren Verständnis der römischen Kirchenmusik und zu einem klareren Bewusstsein für die Bedeutung der Kirchenmusik im Sei- und Settecento beigetragen. So wies etwa Rostirolla in einer bedeutenden Publikation über die Kapellmeister und die in den Kirchen Roms aktiven Musiker auf die besondere Stellung der Kirchenmusik im musikalischen Leben der Stadt Rom hin<sup>17</sup>.

\*\*\*

In einem Beitrag zu dem bisher einzigen bedeutenden Kolloquium über den Komponisten Alessandro Scarlatti schreibt Witzemann zu Scarlattis Kirchenmusik, dass neben der geringen Klarheit in Bezug auf die Klassifizierung der einzelnen Gattungen ein wesentliches Problem einer jeden Untersuchung der geistlichen Musik

---

<sup>16</sup> Ute Schacht-Pape, *Das Messenschaffen von Alessandro Scarlatti*, (=Europäische Hochschulschriften, 36, Bd. 102), Frankfurt a. M. 1993. Unter der nicht rezipierten italienischen Literatur ist vor allem die bedeutende Studie Arnaldo Morellis zu den verschiedenen kirchenmusikalischen Ämtern, die Scarlatti in Rom übernommen hatte, hervorzuheben. Vgl. Arnaldo Morelli, Alessandro Scarlatti Maestro di Cappella in Roma ed alcuni suoi Oratori, in: *Note d'archivio per la storia musicale*, N. S., 2, 1984, S. 117-189. In der vorliegenden Arbeit sind aus diesem Grund im biographischen und quellenkritischen Abschnitt immer wieder Verweise auf die Mess-Vertonungen Scarlattis zu finden, dies vor allem dann, wenn es Neues zu den Handschriften, den Kopisten und der Chronologie der Werke zu berichten gibt. Hervorzuheben ist an dieser Stelle der Fund einer Messe im *stile osservato* von A. Scarlatti, die in keinem Werkkatalog des Komponisten bislang erscheint und somit auch Schacht-Pape verborgen geblieben ist. Vgl. die quellenkritischen Untersuchungen zu der Handschrift dieser Messe auf S. 40, Anm. 207

<sup>17</sup> Vgl. Giancarlo Rostirolla, Maestri di Cappella, organisti, cantanti e strumentisti attivi in Roma nella metà del Settecento, in: *Note d'Archivio*, N. S., 2, 1984, S. 195-269.

Scarlattis die Frage der nicht geklärten Chronologie der Werke selbst betrifft<sup>18</sup>. Die wenigen bisher erschienenen Arbeiten wie etwa die Dissertationen von Brandvik und Shaffer liefern zwar eine Menge Jahreszahlen, allerdings durchweg ohne Belege. Die Autoren haben sich offenbar lediglich auf die große Pionierarbeit von E. Dent gestützt<sup>19</sup>. So liegt der Wert dieser amerikanischen Dissertationen vor allem darin, dass hier einige Werke in voller Länge zum ersten Mal überhaupt transkribiert worden sind. Doch auch diese Übertragungen sind oft nur mit Vorbehalt zu betrachten, da sie von Handschriften übertragen wurden, denen heute ein älteres oder dem Autograph näher stehendes Manuskript vorgezogen werden muss. Zudem stützen sich einige Rückschlüsse der Autoren auf den Stil Scarlattis und dessen Entwicklung auf falsche Datierungen. Wie Witzemann schon im Jahr 1979 anmerkt, sind für eine weitere Beschäftigung mit dem geistlichen Werk Scarlattis zunächst Untersuchungen der Papiere, Wasserzeichen und Kopistenhände notwendig, um zu einigermaßen sicheren Ergebnissen zu gelangen. Bisher, so Witzemann weiter, *sind in manchen Fällen noch nicht einmal Autographe von Abschriften eindeutig zu unterscheiden*<sup>20</sup>.

An diesem Punkt setzt die nun vorliegende Arbeit über die Offiziumskompositionen Alessandro Scarlattis an. Die Dissertation ist in zwei Teile gegliedert: Während im ersten Teil die Vita Scarlattis sowie die Quellen- und Stilkritik der Offiziumskompositionen im Vordergrund stehen, bildet der zweite Teil der Arbeit mit einem Verzeichnis der Offiziumskompositionen Scarlattis die Grundlage für die weitere Beschäftigung mit dieser Gattung des Komponisten.

Die ausführliche Darstellung der Kopisten und der verwendeten Papiertypen und Wasserzeichen wird darüber hinaus auch späteren Untersuchungen von Handschriften Scarlattis wie der seiner Zeitgenossen nützlich sein. So werden sich viele der aufgeführten Kopistenhände und Papiertypen mit großer

---

<sup>18</sup> Wolfgang Witzemann, Zur Behandlung des Stile Osservato in Alessandro Scarlattis Kirchenmusik, in: *Colloquium Alessandro Scarlatti Würzburg 1975*, hg. v. W. Osthoff und J. Ruile-Dronke, Tutzing 1979, S. 133ff.

<sup>19</sup> Paul Allen Brandvik, *Selected Motets of Alessandro Scarlatti*, D.M.A. Dissertation, Illinois 1969 und Jeanne Ellison Shaffer, *The cantus firmus in Alessandro Scarlatti's motets*, Ph.D. Music, Nashville 1970.

<sup>20</sup> Witzemann 1979, S. 136: eine Feststellung, die durch Vidali 1993 gestützt wird. So bemerkt die Autorin ausdrücklich, dass zunächst die Schrift von Scarlatti und die seiner Kopisten noch besser studiert werden müsste, um entscheidende Fortschritte in der Scarlatti-Forschung machen zu können. Vgl. Vidali 1993, S. XXI.

Wahrscheinlichkeit auch in Handschriften mit Werken anderer Komponisten wiederfinden und sich somit die Ergebnisse in Bezug auf die Provenienz und die Datierung der Handschriften auf andere Handschriften übertragen lassen. Wünschenswert wäre in diesem Zusammenhang eine Institution, die die Ergebnisse der verschiedenen Untersuchungen zu den Kopisten und Papieren der Musikhandschriften des 17. und 18. Jahrhunderts sammelt, zusammenfasst und ihrerseits der Forschung zugänglich macht. Diesem bereits von Everett geforderten Projekt<sup>21</sup> fühlt sich auch die vorliegende Arbeit verpflichtet und hofft, hierzu einen Beitrag zu leisten.

Ein Kapitel zu der Biographie Scarlattis unter besonderer Berücksichtigung seines Lebenslaufes als *maestro di cappella* in Rom und Neapel erschien ratsam, da seine Vita bisher kaum aus dieser Perspektive untersucht wurde. Hier stellte sich die Frage nach den Gründen, die Scarlatti dazu motiviert haben könnten, immer wieder die von ihm wenig geliebten kirchenmusikalischen Ämter zu übernehmen. Darüber hinaus wird hier der Frage nachgegangen, welche Personen Scarlatti schon in seinen ersten Positionen kennen gelernt hat, die ihm somit helfen konnten, das breite Beziehungsgeflecht aufzubauen, das ihn zeitlebens stützte und ihn in seiner wechselvollen musikalischen Karriere beeinflusste.

Die Quellen- und Stilkritik steht im Mittelpunkt des ersten Teils der Arbeit, wobei neben einer Untersuchung der überlieferten Autographen den zeitgenössischen Abschriften der größte Raum vorbehalten wurde. Hierbei ist auch Domenico Scarlatti ein wesentlicher Abschnitt gewidmet, dem als Kopist eine bedeutende Rolle in der Überlieferung der geistlichen Werke seines Vaters zukommt.

Eine ausführliche stilkritische Untersuchung konnte nur für eine Auswahl der behandelten Kompositionen Scarlattis vorgenommen werden. Nachdem die Kompositionen im *stile osservato* bereits mehrmals Inhalt verschiedener Studien waren<sup>22</sup>, werden in der vorliegenden Arbeit die konzertanten Werke analysiert.

---

<sup>21</sup> Paul Everett, Italian Source Studies and Handel, in: *Handel Collections and their History*, hg. v. T. Best, Oxford 1993, S. 236f. Für die Vivaldi-Forschung hat Everett bereits wichtige Ergebnisse hervorbringen können, hierzu vgl. etwa Paul Paul Everett, Towards a Vivaldi Chronology, in: *Nuovi Studi Vivaldiani, Edizione e Cronologia critica delle opere*, hg. v. A. Fanna und G. Morelli / Fondazione Giorgio Cini, Istituto Italiano Antonio Vivaldi, 2 Bde., Firenze 1988, Bd. 2, S. 729-757.

<sup>22</sup> Vgl. Witzenmann 1979. In den erwähnten Arbeiten von Brandvik und Shaffer werden die kirchenmusikalischen Werke Scarlattis untersucht, die in Teilen zumindest auf thematischem Material eines *cantus firmus* beruhen. Auch wenn die Analysen zum größten Teil kurz gehalten sind und die Ergebnisse der Arbeit nicht in den historischen

Hierbei stehen die späten Kompositionen Scarlattis im Vordergrund. Dies ergibt sich schon aus dem Ergebnis der quellenkritischen und archivalischen Studien, die gezeigt haben, dass vor allem Werke aus Scarlattis zweiter römischer Zeit (den Jahren zwischen 1703 und 1708) sowie aus seinem letzten Lebensjahrzehnt überliefert sind. So ist zudem mit der Caecilienvesper Scarlattis aus dem Jahr 1720/1721 ein wahrhaft *spätes Glanzstück der römischen Kirchenmusik*<sup>23</sup> überliefert, mit dem Scarlatti auf viele seiner kompositorischen Erfahrungen zurückgegriffen hat. Die Lamentationen Scarlattis werden in dieser Arbeit nicht zum Inhalt einer stilkritischen Analyse gemacht, da sie bereits als Thema der Magisterarbeit des Verfassers ausführlich untersucht worden sind<sup>24</sup>. Die Ergebnisse der quellenkritischen Studien an der Bologneser Handschrift der Karfreitagsmusik sind jedoch in diese Dissertation eingeflossen, um einen vollständigen Überblick über die bei den Offiziumskompositionen anzutreffenden Kopisten und Papiertypen geben zu können.

\*\*\*

Die vorliegende Arbeit ist im Anschluss an eine Magisterarbeit über die Lamentationen Scarlattis über einen Zeitraum von zehn Jahren entstanden. Zwar verzögerten auch Schwierigkeiten bei der Sichtung des umfangreichen Quellenmaterial immer wieder die Arbeit, wesentlich hinausgezögert wurde der Abschluss der vorliegenden Dissertation aber durch meine Berufstätigkeit, die ein längerfristiges intensives Arbeiten nur selten ermöglichte.

Umso bedeutender war für das Gelingen dieser Arbeit die breite Unterstützung, die ich von meiner Familie immer wieder für dieses große Promotionsprojekt erhalten habe. Hier gilt vor aller erst mein ganz besonderer Dank meiner lieben Frau, die mich durch die Jahre immer wieder gestützt und motiviert hat. Sie hat diese

---

Kontext des Komponisten gestellt werden, so ergibt sich aus der Studie doch ein gewisser Überblick über diesen Teil des Oeuvre von Scarlatti. Jedoch liegt auch hier der Schwerpunkt deutlich in der Transkription einiger kirchenmusikalischer Werke Scarlattis, die bis dahin nicht als moderne Editionen der Musikforschung und -praxis zur Verfügung standen. Vgl. das Vorwort von Shaffer 1970, S. 1-11.

<sup>23</sup> Hans Joachim Marx, Ein Vesper-Zyklus Alessandro Scarlattis für die ‚Chiesa S. Cecilia‘ in Rom, in: *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Kassel 1995, S. 203.

<sup>24</sup> Benedikt Poensgen, *Die monodischen Lamentationen Alessandro Scarlattis*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Univ. Hamburg 1994.

Arbeit von Anfang an begleitet und auch über manche schwere Stunde geholfen. Aber auch meinen Eltern möchte ich ganz herzlich danken. Sie standen mir stets mit Rat und Tat zur Seite und haben mit der Unterstützung meines Studiums nicht zuletzt die Basis für diese Arbeit gelegt.

In den ersten Jahren der Arbeit an dieser Dissertation konnte ich mit der Unterstützung von zwei Stipendien die vielen Handschriften mit geistlicher Musik Scarlattis sichten und für diese Arbeit auswerten. Ohne die mehrjährige Promotionsförderung der Friedrich Ebert Stiftung sowie eines Stipendiums des Deutschen Historischen Instituts in Rom wären sicherlich nicht die für diese Arbeit so wesentlichen grundlegenden Studien an den Handschriften sowie anderer zeitgenössischer Quellen möglich gewesen. Beiden Institutionen danke ich gleichermaßen für die vielen inhaltlichen Anregungen sowie für die gewährte finanzielle Unterstützung.

Die Anregung zu der vorliegenden Arbeit verdanke ich Herrn Professor Dr. Hans Joachim Marx, Hamburg, dem ich auch für die große Unterstützung dankbar bin, mit der er diese Arbeit über die vielen Jahre begleitet hat. Frau Priv. Doz. Dr. Dorothea Schröder, Cuxhaven, danke ich sehr, dass sie die vorliegende Promotion zu einem guten Ende geführt hat.

Das Gelingen der Arbeit verdanke ich aber auch dem intensiven Austausch sowie der lebhaften Anteilnahme vieler Freunde und befreundeter Musikwissenschaftler, die mich bei vielen Fragen unterstützten. Gleichermäßen bin ich allen Mitarbeitern der vielen Bibliotheken, Archiven und Forschungsinstitutionen dankbar, die meine Anfragen stets hilfsbereit und entgegenkommend beantworteten. Zuletzt gilt Frau Dr. Angela Kuhk, Göttingen, und Herrn Dieter Ludwig, Hamburg, mein ganz besonderer Dank für das Lesen der Korrekturen.

## **I. Zur Biographie von Alessandro Scarlatti unter besonderer Berücksichtigung seiner Karriere als *maestro di cappella* in Rom und Neapel**

### 1. Palermo und Rom, 1660-1683

Über die Herkunft der Familie Scarlatti ist nur wenig bekannt<sup>25</sup>. Die Eltern von Alessandro Scarlatti, Pietro Scarlata und Eleonora geb. d'Amato, stammten beide aus Künstlerfamilien und heirateten im Jahr 1658 in Palermo. Einer der Trauzeugen war Marc'Antonio Sportonio, der mit 14 Jahren als junger Kastrat Mitglied der Gesangsschule von Giacomo Carissimi am Collegio Germanico-ungarico von S. Apollinare in Rom wurde und später als bekannter Sänger Karriere machen sollte<sup>26</sup>. Schon ein Jahr nach der Hochzeit wurde den Scarlata eine Tochter geboren, der ein Jahr später am 2. Mai 1660 der erste Sohn, Pietro Alessandro Gaspare, folgte. Der Tradition entsprechend wurden dem Rufnamen Alessandro als weitere Taufnamen der Vorname des Vaters voran- und der Name des Schutzheiligen der Stadt Trapani nachgestellt. Sechs weitere Kinder – unter ihnen die ebenfalls als Musiker aktiven Söhne Francesco und Tommaso – folgten in den nächsten neun Jahren, während die erste Tochter noch im Jahr 1660 verstarb. Die Liste der Taufpaten von Alessandro und seinen Geschwistern zeugt von den engen freundschaftlichen Beziehungen, die diese Familie mit anerkannten Musikern und Künstlern aus Palermo pflegte<sup>27</sup>. So waren es vermutlich auch die Musiker Marc'Antonio Sportonio, Vincenzo Amato und Antonio Valenti, die die musikalische Begabung des ersten Sohnes der Familie Scarlata bemerkten und entsprechend förderten.

Im Jahr 1672 wurde Alessandro Scarlatti zusammen mit seinen beiden Schwestern Anna Maria und Melchiorra Brigida nach Rom zu Verwandten geschickt. Zwei Söhne, Francesco und Tommaso, gingen nach Neapel, während die Mutter zu-nächst mit den zwei weiteren Söhnen – der Vater war bald nach der Geburt des letzten Kindes gestorben – in Palermo zurückblieb und erst später

---

<sup>25</sup> Die bisherigen Forschungen sind in erster Linie dem italienischen Musikwissenschaftler Roberto Pagano zu verdanken, der die Ergebnisse seiner Studien in einer Biographie über Alessandro Scarlatti zusammengefasst hat. Vgl. Roberto Pagano, *Scarlatti Alessandro e Domenico: due vite in una*, Milano 1985.

<sup>26</sup> Pagano 1985, S. 18.

<sup>27</sup> Hier findet man etwa die Namen des Komponisten Vincenzo Amato und des Musikers Antonio Valenti; der erstere veröffentlichte 1656 zwei Sammlungen geistlicher Musik



Alessandro nach Rom folgte<sup>28</sup>. Möglicherweise sind die drei Geschwister auf der langen Reise nach Rom von Sportonio begleitet worden. Zumindest gab dieser in Palermo auch als Komponist anerkannte Musiker sicherlich Alessandro Scarlatti ein Empfehlungsschreiben mit<sup>29</sup>. Über die musikalische Ausbildung des jungen Alessandro in Rom gibt es keine nachprüfbaren Belege. Durch den Nachweis einer Verbindung zwischen der Familie Scarlatti und dem Carissimi-Schüler Sportonio erscheint der in der älteren Fachliteratur immer wieder aufgeführte Unterricht Scarlattis bei Carissimi selbst als glaubwürdig. Dieses Lehrer-Schüler-Verhältnis kann aber auch nur knapp zwei Jahre gewährt haben, da Carissimi schon im Januar 1674 verstarb.

Anfang des Jahres 1678 zog Alessandro Scarlatti in den Palazzo des bedeutenden Architekten *Sig. Cavalier Gio. Lorenzo Bernini* ein<sup>30</sup>. Hier wohnte neben einem *Cosimo Scarlati cam.re di Monsig.r an. 69* auch eine *Sig.ra Madalena ved. an. 68* mit ihrer neunzehnjährigen Nichte *Sig.ra Antonia Anzalone*, die der noch siebzehnjährige Alessandro Scarlatti am 12. April 1678 heiratete<sup>31</sup>. Etwas weniger als neun Monate später wurde ihr erstes, auf den Namen Pietro Scarlatti getauftes Kind geboren, das später ebenfalls wie sein Bruder Domenico als Komponist tätig war. Alessandro Scarlatti wird sich sogleich intensiv nach einer möglichen Anstellung als Musiker umgesehen haben, war er doch nicht nur für die Versorgung seiner Frau und seines Kindes verantwortlich; als *pater familias* hatte er zudem nach dem Tod seines Vaters auch für seine Mutter und seine beiden Schwestern die finanzielle Verantwortung übernehmen müssen.

---

im Druck und wurde später Kapellmeister an der Kathedrale von Palermo. Vgl. Pagano 1985, S. 20f.

<sup>28</sup> Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti I, Leben und Werk*, München 1972, S. 20.

<sup>29</sup> Pagano 1985, S. 16-19.

<sup>30</sup> In diesen Palazzo ließ Bernini auch ein *Teatro* einbauen, in dem u. a. im Karneval des Jahres 1678 eine anonyme Oper erklang, die nach den Untersuchungen von J. Lionnet vermutlich Alessandro Scarlatti zuzuschreiben ist und damit die erste Oper des Komponisten überhaupt darstellen würde. Lionnet findet zudem einige Parallelen zwischen der vermutlich von dem jungen Scarlatti stammenden Oper und dem *Oratorio a Cinque* (1678?) von Bernardo Pasquini, die auf ein Lehrer-Schüler-Verhältnis dieser beiden Komponisten schließen lassen. Vgl. Jean Lionnet, *Une partition inconnue d'Alessandro Scarlatti*, in: *Studi Musicali*, 15/2, 1986, S. 191. Zu den frühen Opern Scarlattis vgl. u. a. Lowell Lindgren, *Il dramma musicale a Roma durante la carriera di Alessandro Scarlatti (1660-1725)*, in: *Le Muse Galanti*, (=Biblioteca Internazionale di Cultura, 15), hg. v. B. Cagli, Roma 1985, S. 35-58.

<sup>31</sup> Pagano 1985, S. 24.

Eine dauerhafte Anstellung mit einem festen Gehalt konnte ein junger Musiker und Komponist in Rom nur an einer der *cappelle musicali* der zahlreichen Kirchen der Stadt erhalten, und so begann die musikalische und kompositorische Karriere von Alessandro Scarlatti auch als Kirchenmusiker. Obwohl die genauen Daten seiner frühen Tätigkeit als *maestro di cappella* von S. Giacomo degli Incurabili und S. Girolamo della Carità seit 1684 vorliegen<sup>32</sup>, werden diese beiden Ämter Scarlattis selbst in der Fachliteratur unerklärlicherweise kaum oder gar nicht erwähnt<sup>33</sup>. Noch im Jahr 1678, genau am 16. Dezember 1678, trat Scarlatti die vakante Stelle des Kapellmeisters an S. Giacomo degli Incurabili an<sup>34</sup>. Möglicherweise verhalf ihm der Tenor Carl'Antonio Ferri, der selbst von der Kirche S. Giacomo angestellt war, zu dieser Stelle, erscheint doch der Name Ferris unter den drei Trauzeugen der Vermählung Alessandro Scarlattis mit Antonia Anzalone<sup>35</sup>. Carl'Antonio Ferri war neben seiner Tätigkeit als Sänger auch als Kopist regelmäßig im Auftrag von Kardinal Pamphilj beschäftigt. So kommt er als Schreiber in mehreren Handschriften aus den letzten beiden Jahrzehnten des Seicento vor; zumeist aber als Kopist von Werken Scarlattis, wie der Oper *Il Pompeo*, die er im Jahr 1683 abschrieb. In den *Giustificazioni* der *casa Pamphilj* wird Ferri sogar als *Copista del S.r Scarlatti* geführt<sup>36</sup>.

Wie hoch das monatliche Gehalt Scarlattis war, lässt sich aus den überlieferten Dokumenten nicht erschließen. Der Kapellmeister erhielt jedoch zu besonderen Anlässen, bei denen der kleine achtköpfige Chor um weitere Sänger und vermutlich Instrumentalisten erweitert wurde, eine außerordentliche zusätzliche Zahlung. So wurde Alessandro Scarlatti von 1679 bis einschließlich 1682 anlässlich des Festes S. Giacomo apostolo, das am 24. und 25. Juli begangen wurde<sup>37</sup>, die relativ große

---

<sup>32</sup> Vgl. Morelli 1984.

<sup>33</sup> So vermisst man eine Erwähnung dieser beiden bedeutenden Ämter in der Karriere Scarlattis selbst in der Arbeit über das Messenschaffen A. Scarlattis von Frau Schacht-Pape. Vgl. Schacht-Pape 1993.

<sup>34</sup> Morelli 1984, S. 118.

<sup>35</sup> Pagano 1985, S. 25.

<sup>36</sup> Vgl. hierzu Hans Joachim Marx und Keiichiro Watanabe, Händels italienische Kopisten, in: *Göttinger Händel-Beiträge*, 3, 1989, S. 199. Die Notenschrift Ferris ist zum Teil der von Scarlatti sehr ähnlich, so dass anzunehmen ist, dass sich Ferri die für Scarlattis Schrift typischen Eigenheiten mit der Zeit aneignete. Die Ähnlichkeit der beiden Schriften hat in der Vergangenheit auch zu Verwechslungen geführt. So erachtet Ewerhart eine Abschrift Ferris der Kantate *Torna il core al suo diletto* von Georg Friedrich Händel in der Santini-Sammlung fälschlicherweise als eine Kopie von Alessandro Scarlatti und folgte hiermit auch der Anmerkung von Santini selbst, der Scarlatti als Kopist auf der Handschrift notierte. Vgl. Rudolf Ewerhart, Die Händel-Handschriften der Santini-Bibliothek in Münster, in: *Händel-Jahrbuch*, 6, 1960, S. 144.

<sup>37</sup> Morelli 1984, S. 119.

Summe von *scudi 40 moneta* übergeben, die unter den Musikern und dem *maestro di cappella* aufgeteilt wurde<sup>38</sup>.

Zwar ist in der Rechnung von 1679 nur von Sängern die Rede, doch werden auch Instrumentalisten engagiert und bezahlt worden sein, da 40 scudi – angesichts der Tatsache, dass ein Sänger von außerhalb je *servizio* zwischen 0:60 scudi und 1:50 scudi erhielt – kaum allein für Sänger ausgegeben worden sind<sup>39</sup>. Die von Alessandro Scarlatti geleitete Musik anlässlich der Feste S. Giacomo in den Jahren 1679-1682 war also finanziell gut ausgestattet, so dass sicherlich mehrhörige, instrumental unterstützte Musik erklingen ist.

Nachforschungen in den Rechnungsbüchern der Kirche haben weiterhin ergeben, dass in der Amtszeit Scarlattis monatlich verschiedene Musiker in zum Teil erheblichem Umfang Zahlungen erhalten haben<sup>40</sup>. Dies lässt darauf schließen, dass die Kirchenmusik in S. Giacomo an den gewöhnlichen Sonntagen finanziell

---

<sup>38</sup> So heißt es z. B. in der Rechnung vom 2. August 1679 (I-Ras, S. Giacomo, reg. 341): *Al Sig. Scarlatti Maestro di cappella della nostra chiesa scudi 40 moneta, ad effetto di soddisfarne i musici, che alli vesperi e messa hanno cantato in occasione della festa del Glorioso S. Giacomo del presente anno.*

<sup>39</sup> Dies wird auch im Vergleich mit den Ausgaben, die an S. Maria Maggiore für die Festmusik bezahlt worden sind, deutlich, an der ebenfalls stets Instrumentalisten mitgewirkt haben. So wurden während Alessandro Scarlattis Amtszeit an der Basilika im Jahr 1708 für die Festmusik anlässlich des Festes S. Mariae ad Nives lediglich 33:05 scudi und für die Messa di Spagna am Festtag des S. Idelfonso sowie der Weihnachtsmesse und -vesper zusammen lediglich 26:20 scudi ausgegeben. Vgl. hierzu die Rechnungen in I-Rlib, Vario 2, *Giustificazioni de Mandati* (1707-1708) No. 75, 4 und 65, abgebildet auf den Seiten 39 und 113.

<sup>40</sup> In I-Ras, S. Giacomo, Busta 330: *Ricente* [Ricevute] *de' Musici dal 1678 sino 1694*, werden die Musiker aufgeführt, die in diesen Jahren von der Kirche bezahlt worden sind. Nur wenige Musiker, die in dieser von Morelli wohl übersehenen *filza* [=Akte] notiert sind, waren zugleich Mitglied in der Accademia di S. Cecilia. Zu den hier zusammengeschlossenen Musikern vgl. den ausführlichen Artikel von Maria Grazia Pastura Ruggiero, *Fonti per la Storia del teatro romano nel Settecento conservate nell'Archivio di Stato di Roma*, in: *Il Teatro a Roma nel Settecento* (=Biblioteca Internazionale di Cultura, 21), 2 Bde., Roma 1989, 2. Bd., S. 505-587. Eine weitere umfangreiche Auflistung der in Rom aktiven Musiker findet sich im Anhang der Studie von Stefano La Via zu dem musikalischen Engagement von Kardinal Ottoboni von 1700-1740. In den *Profili biografici ed elenco ragionato dei musicisti (1700-1740)* werden sämtliche Musiker, die in diesem Zeitraum in den *Giustificazioni Ottobonis* erwähnt werden, aufgeführt. Vgl. Stefano La Via, *Il Cardinale Ottoboni e la Musica: Nuovi Documenti (1700-1740), nuove letture e ipotesi*, in: *Intorno a Locatelli* (=Studi in occasione del Tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli, 1695-1764), 2. Bde., Lucca 1995, Bd. 1, S. 319-526. Schließlich sei in diesem Zusammenhang auf die umfangreichen Untersuchungen zu den aktiven Instrumentalisten in Rom des Sei- und Settecento hingewiesen, die Rostirolla in den Jahren 1984 und 1994 veröffentlicht hat. Vgl. Giancarlo Rostirolla, *Maestri di Cappella, organisti, cantanti e strumentisti attivi in Roma nella metà Settecento*, in: *Note d'Archivio*, N. S., 2, 1984, S. 195-269 und

ebenfalls beachtlich ausgestattet war, so dass größere konzertante Musik aufgeführt werden konnte. Umso bedauerlicher ist die Tatsache, dass keine datierbaren Kompositionen Scarlattis aus dieser ersten Anstellung in Rom überliefert sind. Das Musikarchiv dieser heute in S. Giacomo in Augusta umbenannten, noch bestehenden Kirche ist verschollen. Dennoch kann man davon ausgehen, dass Alessandro Scarlatti als neuer *maestro di cappella* eigene Werke zur Weihnachtsmesse und -vesper des Jahres 1678 beigetragen hat. Mit diesen ersten Kompositionen wird Scarlatti seinen Ruf als außerordentlich begabter Komponist begründet haben. Anders ist der Auftrag an Scarlatti, für die Oratorien-Saison des Jahres 1679 der Arciconfraternità del Ss. Crocifisso ein *Oratorio* zu schreiben, nicht zu erklären. Dieses am 24. Februar 1679 aufgeführte *Oratorio* ist somit auch die erste heute bekannte öffentliche Aufführung einer Komposition Scarlattis<sup>41</sup>.

Ein maßgeblicher Anteil an der frühen überaus erfolgreichen Karriere von Alessandro Scarlatti ist zudem Königin Christine von Schweden zuzuschreiben. Diese hatte im Alter von 28 Jahren auf den schwedischen Thron verzichtet, war zum Katholizismus übergetreten und hatte sich im Jahr 1659 im Palazzo Riario in Trastevere niedergelassen<sup>42</sup>. In ihren anregenden Gesellschaften drängten sich Dichter, Gelehrte, Künstler und Geistliche von überall her. Die Leitung des größten öffentlichen Opernhauses in Rom, des Tor di Nona, hatte der Sekretär der musikliebenden und -fördernden Königin, Graf d'Alibert, inne. Somit hatte Christine von Schweden einen nicht unerheblichen Einfluss auf die Vergabe von Kompositionsaufträgen für die jeweilige Spielzeit dieses Opernhauses. Das Talent von Alessandro Scarlatti entdeckte Christine von Schweden schon im Jahr 1679, als der junge Komponist zunächst mit jenem bereits erwähnten *Oratorio* und dann mit seiner Oper *Gli equivoci nel sembiante* auffiel. Die Königin kämpfte zeitlebens

---

Giancarlo Rostirolla, La professione di strumentista a Roma nel Sei e Settecento, in: *Studi Musicali*, 23, 1994, S. 87-174.

<sup>41</sup> Zu den ersten Schritten Scarlattis im römischen Musikleben, den Werken seiner Zeitgenossen sowie den gesellschaftlichen und musikalischen Anlässen, denen er beigewohnt haben wird, vgl. Thomas Griffin, Alessandro Scarlatti e la serenata a Roma e a Napoli, in: *La Musica a Napoli durante il Seicento* (=Atti del Convegno Internazionale di Studi Napoli, 11-14 aprile 1985), hg. v. D. A. d'Alessandro und A. Ziino, Roma 1987, S. 351-368. Der Auftrag der *Arciconfraternità* mag auch durch einen Erfolg der vermutlich ersten Oper A. Scarlattis, die im Karneval 1678 aufgeführt wurde, begründet liegen. Vgl. hierzu Anm. 30.

<sup>42</sup> Zu den ersten Kompositionen Scarlattis, die in den zahlreichen privaten Palästen der Adligen und Kardinäle Roms erklangen, vgl. die ausführliche Studie von David

gegen die Engstirnigkeit des römischen Klerus, der immer wieder dem öffentlichen Theater mit provozierenden Bestimmungen Schwierigkeiten bereitete. So ließ die Königin Scarlatti schon bei seinem ersten großen Auftritt im Collegio Clementino, bei dem der Komponist die Oper selbst leiten wollte, ihre Unterstützung zuteil werden.

Da eine Schwester Scarlattis sich heimlich mit einem Kleriker vermählt hatte, war es Alessandro Scarlatti vom Kardinalvikar untersagt worden, öffentlich aufzutreten. Christine von Schweden setzte sich jedoch über diesen Erlass hinweg und ließ den Komponisten in ihrer eigenen Kutsche unbemerkt von den Posten des Klerus zum Collegio fahren, wo dieser mit seinem Werk einen großen Triumph feierte. Interessanterweise wird in den *Avvisi di Roma* der Komponist der Oper noch nicht namentlich erwähnt, sondern lediglich als *siciliano compositore* umschrieben<sup>43</sup>. Scarlatti musste sich in Rom nicht nur als zunächst unbekannter Komponist, sondern zudem auch als ein Musiker aus dem abschätzig beurteilten Sizilien durchsetzen. In diesem Zusammenhang ist es vielleicht nicht zufällig, dass Scarlattis erste Mäzenin, nämlich Christine von Schweden, ebenfalls außeritalienischer Herkunft war. Die Qualität der Musik Scarlattis muss jedoch auf Anhieb überzeugt haben, da die Oper noch im selben Jahr mehrere Male in Rom und anderen Städten Italiens gespielt wurde. Im Libretto seiner zweiten Oper *L'honestà negli amori* (1680) wird Scarlatti bereits als *maestro di cappella* der Königin Christine von Schweden genannt. In den folgenden drei Jahren schrieb Scarlatti weitere Opern, u.a. das *dramma per musica Lisimaco*, das im Palazzo Bernini aufgeführt wurde. Schon bald konnte Scarlatti auch die Gunst der bedeutenden kunst- und musikliebenden Kardinäle Roms wie etwa des Benedetto Pamphilj erlangen, der den Komponisten mit kleineren Auftragswerken förderte<sup>44</sup> und auch als Taufpate des Zweitgeborenen Scarlattis, Benedetto Bartolomeo, der Familie ein wertvolles Geschenk überreichte<sup>45</sup>.

Anfang November des Jahres 1682 eröffnete sich für Alessandro Scarlatti die Möglichkeit, das Amt des *maestro di cappella* an der Kirche S. Girolamo della Carità zu übernehmen, und so kündigte er seine Stellung als Kapellmeister an S.

---

Merrell Bridges, *The social setting of Musica da Camera in Rome: 1667-1700*, Ph.D., George Peabody College for Teachers, Vanderbilt Univ. 1976.

<sup>43</sup> Pagano 1985, S. 27.

<sup>44</sup> Scarlatti komponierte etwa die berühmte Kantate *Sarei troppo felice* auf den Text Pamphiljs.

<sup>45</sup> Hans Joachim Marx, Die Giustificazioni della Casa Pamphilj als musikgeschichtliche Quelle, in: *Studi Musicali*, 12/1, 1983, S. 127.

Giacomo noch im Dezember 1682<sup>46</sup>. Anfang des Jahres 1683, so heißt es in den Kirchenbüchern von S. Giacomo, sollte über das Anliegen des *Mastro di Cappella* nachgedacht werden<sup>47</sup> und am 19. Februar wurde Belardino de Santis als Nachfolger Scarlattis in das vakante Kapellmeisteramt eingesetzt<sup>48</sup>.

Die Position des Kapellmeisters an S. Girolamo hatte zuvor Antonio Foggia inne, der aber vermutlich auf dieses Amt verzichtete, da er als *maestro coadiutore* an der Basilika S. Maria Maggiore zu viele Aufgaben seines Vaters Francesco Foggia übernehmen musste. Dieser hatte dort das Amt des Kapellmeisters seit 1677 inne und war nun mit 64 Jahren nicht mehr in der Lage, den alltäglichen Verpflichtungen nachzukommen<sup>49</sup>.

S. Girolamo della Carità verfügte zwar über eine nur relativ bescheidene Kapelle von fünf Sängern<sup>50</sup>, doch eröffnete das dieser Kirche angegliederte Oratorio di S. Girolamo Scarlatti die Möglichkeit, für eben diese Gattung vermehrt Kompositionen zu schreiben und sich hiermit einem größeren Kreis von potentiellen geistlichen Förderern zu präsentieren, als es ihm in den Jahren seiner Tätigkeit an S. Giacomo möglich gewesen war<sup>51</sup>. Übrigens findet sich unter den fünf Sängern dieser Kirche der Tenor und Kopist Carl'Antonio Ferri, der möglicherweise wiederum Scarlatti bei der Übernahme dieses Postens behilflich war<sup>52</sup>. Scarlattis Tätigkeit umfasste wie bei S. Giacomo die musikalische Gestaltung der gewöhnlichen Gottesdienste, in denen Messen und Vespern gesungen wurden. Hinzu kam aber auch die Leitung von *musiche straordinarie*, die zu Weihnachten, in der Karwoche und zur festa di S. Filippo Neri (26. Mai) sowie zum Patronatsfest S. Girolamo (30. September) gefordert und durchgeführt wurden<sup>53</sup>. Die Rechnungen zu diesen außergewöhnlichen Festen sind überliefert und zeichnen Alessandro Scarlatti als

---

<sup>46</sup> Morelli 1984, S. 129.

<sup>47</sup> Vgl. I-Ras, Osp. S. Giacomo, *reg. 4*, gennaio 1683.

<sup>48</sup> Ebenda, 19.02.1683.

<sup>49</sup> Morelli 1984, S. 119. Eine umfangreiche Studie zu den Musikern an der Kirche Santa Maria Maggiore und ihrer sozialen und wirtschaftlichen Situation im 17. Jahrhundert bietet John Burke, *Musicians of S. Maria Maggiore Rome, 1600-1700 – A Social and Economic study*, in: *Note d'Archivio per la storia musicale*, Supplemento, N. S., 2, Venezia 1984. Zu Francesco Foggia vgl.: Carl Fassbender, *Francesco Foggia – Untersuchungen zu seinem Leben und zu seinem Motettenschaffen*, Univ. Diss., Bonn 1980.

<sup>50</sup> Morelli, 1984, S. 119.

<sup>51</sup> Zu S. Girolamo della Carità vgl. *Ricerche per la Storia Religiosa di Roma*, 6, hg. v. L. Fiorani, Roma 1985, S. 300-305.

<sup>52</sup> Vgl. I-Ras, S. Girolamo della Carità, *tomo 417*, 1683, - n. 109.

<sup>53</sup> Morelli 1984, S. 120.

*Maestro di cappella* für die Musik zum Weihnachtsfest 1682 sowie der Karwoche und der beiden Feste im Mai und September des Jahres 1683 verantwortlich<sup>54</sup>. Sie machen auch deutlich, dass zur Weihnachtsmesse und -vesper lediglich zwei Violinisten und ein weiterer Sänger hinzugezogen wurden. Es wurde also keine mehrhörige Musik aufgeführt, wie es bei den Festen im Mai und September üblich war, zu denen jeweils ein zweiter Organist und mehrere Sänger anderer Kirchen für ihr Mitwirken bezahlt wurden. Die Rechnung vom 25. Oktober 1683 zum Fest des S. Girolamo erwähnt sogar ausdrücklich *un soprano aggiunto al secondo coro*<sup>55</sup>. Wie viele Kompositionen von Scarlatti zu diesen Gelegenheiten erklangen, ist nicht zu klären. Außer einer Abschrift des Oratoriums *La Vergine addolorata*<sup>56</sup> aus der Mitte des 18. Jahrhunderts ist keine weitere Handschrift einer Komposition Scarlattis im *fondo musicale* der *Arciconfraternità* überliefert<sup>57</sup>. Der Orden wurde während der französischen Besatzung im Jahr 1798 aufgelöst und die *padri* wurden gezwungen, in die Räume der *Chiesa Nuova* umzuziehen<sup>58</sup>. Da mit der Ausnahme einer Handschrift eines Oratoriums des Komponisten Pietro Crispi<sup>59</sup> (von 1775-1797 *maestro di cappella* an S. Girolamo) keine weitere Komposition der Kapellmeister an S. Girolamo bis einschließlich des 18. Jahrhunderts im Musikarchiv dieser Bruderschaft überliefert ist, kann man davon ausgehen, dass die *padri* die wertvollsten Handschriften mitgenommen und den restlichen Bestand an Manuskripten, darunter sicherlich auch Werke Alessandro Scarlattis, in offenen Regalen ihrem Schicksal überlassen haben<sup>60</sup>.

<sup>54</sup> I-Ras, S. Girolamo della Carità, *tomo 417*, 1683, - n. 109, n. 116 und n. 147. Zum Fest S. Girolamo wird der Kapellmeister nicht namentlich erwähnt, an einer Mitwirkung Scarlattis ist aber dennoch nicht zu zweifeln.

<sup>55</sup> I-Ras, S. Girolamo della Carità, *tomo 417*, 1683, - n. 147.

<sup>56</sup> I-Ras, S. Girolamo della Carità, ms. mus.151. Diese Handschrift wird in dem von Rostirolla zusammengestellten Katalog der Werke Alessandro Scarlattis nicht erwähnt. Vgl. Giancarlo Rostirolla, *Catalogo generale delle opere di Alessandro Scarlatti*, in: Roberto Pagano - Lino Bianchi, Alessandro Scarlatti, Torino 1972.

<sup>57</sup> Vgl. den von Simi-Bonini veröffentlichten Katalog des Archivs: *Il Fondo Musicale dell'Arciconfraternità di S. Girolamo della Carità* (=Cataloghi di Fonti Musicali Italiani, 13), Roma 1992. So sind auch keine Werke Scarlattis in dem von Rainer Heyink zusammengestellten Katalog der römischen konzertanten Vesper-Vertonungen aus dem 17. Jahrhundert enthalten. Vgl. Rainer Heyink, *I Vespri concertati nella Roma del Seicento*, Roma 1999.

<sup>58</sup> Ebenda, S. 34.

<sup>59</sup> I-Ras, S. Girolamo della Carità, ms. mus. 39-40.

<sup>60</sup> Lediglich von einer Komposition, die aus der Zeit seiner Anstellung an S. Girolamo stammt, haben wir Kenntnis. Hierbei handelt es sich um eine heute verschollene doppelhörige (a 8) Antiphon auf den Text *Ecce Sacerdos Magnus* [im vorliegenden Katalog Nr. 59], datiert 1683, die sich im Besitz des römischen Komponisten Pompeo

Bei der Durchsicht der von Scarlatti engagierten Instrumentalisten in den *liste* der Jahre 1682 und 1683 fallen zwei Musiker auf, die Scarlatti im folgenden Jahr nach Neapel begleiten sollten. Zum einen ist es Pietro Ugolino, der beim Weihnachtsfest 1682 sowie beim Fest des S. Girolamo im Jahr 1683 die *arcileuto* bzw. *tiorba* spielte. Zum anderen wird der Violinist *Gio. Carlo*<sup>61</sup> erwähnt, der mit Gian Carlo Cailò (Rom, ?1659 - Neapel, 1722) identisch sein dürfte. Hier handelt es sich um einen bedeutenden Violinisten, der später als Lehrer u. a. am Conservatorio di S. Maria di Loreto und am Conservatorio della Pietà dei Turchini wesentlichen Anteil am Aufbau einer eigenständigen neapolitanischen Geigenschule hatte<sup>62</sup>. Außerdem sind auch so bekannte Sänger wie der *soprano* Giuseppe Fedè und der *basso* Francesco Verdoni von Scarlatti für das Patronatsfest im Jahr 1683 engagiert worden, was die Bemühungen der Kirche um eine außergewöhnliche und repräsentative Kirchenmusik gerade für diesen Anlass unterstreicht<sup>63</sup>. Darüber hinaus zeugen weitere, in den Studien über die Kirchenmusik an S. Girolamo bisher nicht zitierte Belege von einer regen musikalischen Tätigkeit auch an den gewöhnlichen

---

Cannicciari befand, jedoch schon 1747 in einer Auflistung des Nachlasses dieses Kollegen und Nachfolgers von Scarlatti als *maestro di cappella* an S. Maria Maggiore unter den *Robbe mancanti nell'Archivio di Cannicciari* erwähnt wird. Vgl. den in I-Rlib, handschriftlich überlieferten *Inventario / Delle carte di Musica, e Libri stampati, che si conservano nell'Archivio della Sacrosanta / Basilica di Santa Maria Maggiore di / Roma fatto per Ordine dell' Illmo e Rmo / Monsig.re Ludovico Maggi Piccini Prefetto / della Musica nell'Anno. 1803*. Auf fol. 107 dieses Katalog findet sich das *Inventario di tutte le Carte di / Musiche, che lasciò il Quo m.[?] / Pompeo Cannicciari in Santa / Maria Maggiore, Maestro di / Cappella della Sudetta S. Sta. / Basilica, fatta dei Santi Prefer- / suo Successore, ad'istanza dell' Illmo. e Rmo. Monsig. Saverio / Giustiniani Can.co Prefetto della / Musica, l'Anno. 1747*. Der volle Wortlaut dieses Kataloges wird von Laurentius Feininger, *Repertorium Liturgiae Polychoralis – Catalogus Thematicus et Bibliographicus Pompei Cannicciarii – operum sacrorum omnium*, Tridenti 1964, S. 189-202 wiedergegeben. Aus dem Nachlass Cannicciaris stammt auch die heute noch im Archiv der Kirche S. Maria Maggiore aufbewahrte Psalmvertonung *Nisi quia Dominus, a 4* von Domenico Scarlatti.

<sup>61</sup> Morelli 1984, S. 141, schreibt, als er die Rechnung wiedergibt, fälschlicherweise *Sig.r Giovan violino*. In I-Ras, S. Girolamo della Carità, *tomo 417*, 1683, - n. 147 heißt es aber *Sig.r Gio. Carlo violino*. Dieser Musiker wird von Scarlattis Nachfolger im Kapellmeisteramt im Jahr 1684 nicht wieder engagiert, stattdessen finden sich an seiner Stelle unter den Instrumentalisten in der Rechnung anlässlich des Festes S. Girolamo unter anderem Arcangelo Corelli und Matteo Fornari.

<sup>62</sup> Zu Cailò vgl. die Angaben von Ulisse Prota-Giurleo, *Breve storia del Teatro di Corte e della musica a Napoli nei secoli XVII-XVIII*, in: *Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, Napoli 1952, S. 70 sowie die unveröffentlichte Magisterarbeit von Guido Olivieri, *L'attività violinistica a Napoli fra XVII e XVIII secolo*, tesi di laurea, Univ. di Napoli 1993.

<sup>63</sup> I-Ras, S. Girolamo della Carità, *tomo 417*, 1683, - n. 147.



Sonntagen<sup>64</sup>. Während der *organista*, und das war in diesem Fall der *maestro di cappella*, also Scarlatti, monatlich 3 scudi erhielt, wurden dazu weitere 10 scudi monatlich allgemein für die Kirchenmusik ausgegeben<sup>65</sup>. Im Aufgabenbereich des Kapellmeisters lag es üblicherweise, Sänger und Instrumentalisten für diese Musik zu engagieren und zu bezahlen. Diese Dienste des Kapellmeisters konnten sich im Laufe eines Jahres zu einer Anzahl von etwa sechzig *servizi* anhäufen, wie aus einem Brief des Kapellmeisters von S. Girolamo Francesco Garbi aus dem Jahr 1687 hervorgeht<sup>66</sup>.

Unvergleichlich mehr konnte Scarlatti mit der Komposition und Leitung der Oratorien verdienen, die an S. Girolamo an allen Feiertagsabenden in den Monaten zwischen Allerheiligen und Ostern aufgeführt wurden. Nur etwa einen Monat nach Dienstantritt, am 18. Dezember 1682, erhielt Scarlatti bereits 65 scudi *per la musica fatta e da farsi nel nostro oratorio dal primo novembre a Pasqua di Resurrezione*<sup>67</sup>. Weitere 65 scudi folgten zum Schluss der Fastenzeit im April 1683<sup>68</sup>.

Leider sind auch keine Oratorien Scarlattis überliefert, die nachweisbar für das *oratorio* von S. Girolamo della Carità entstanden sind oder dort aufgeführt wurden. In den Rechnungsbüchern der Kirche sind keine Titel der bis zu 42 pro Saison aufgeführten Oratorien angegeben<sup>69</sup> und auch die überlieferten Libretti von Oratorien Scarlattis geben meist über Ort und Datum der Aufführung keine Auskunft<sup>70</sup>. Alessandro Scarlatti hielt sich nach der Leitung der Musik zum Patronatsfest S. Girolamo am 30. September 1683 vermutlich noch etwa zwei Monate in Rom

---

<sup>64</sup> Morelli 1984 und Simi-Bonini 1992.

<sup>65</sup> Vgl. I-Ras, S. Girolamo, *Giustificazioni diverse (1682-1684)*, *Tomo 417*, Nr. 8, 38, 75, 86, 96, 99, 104, 117, 121, 125, 133, 140, 151, 152.

<sup>66</sup> Hier klagt der Nachfolger Scarlattis darüber, dass ihm als Kapellmeister nur dasselbe Gehalt zustehe wie den Musikern (inzwischen vier scudi). Dies wäre umso unverständlicher, da er als Kapellmeister und Organist verpflichtet sei, an bis zu sechzig Gottesdiensten teilzunehmen (*à sessanta servizi di vantaggio per la Chiesa*), an denen die Musiker, im Gegensatz zu seiner Stellung auch als Organist, zumeist nicht anwesend sein mussten, wurde der Gesang doch von den *preti* des Ordens bestritten: *che il Vespro e la Messa si canta semplicemente da i Preti senza l'intervento dei Musici*. Vgl. hierzu I-Ras, S. Girolamo della Carità, *Giustificazioni dei mandati*, vol. 418, c. 499.

<sup>67</sup> I-Ras, S. Girolamo della Carità, *tomo 1042*, c. 5v, 18.12.1682.

<sup>68</sup> I-Ras, S. Girolamo della Carità, *tomo 1042*, c. 156, 5.4.1683.

<sup>69</sup> Vgl. hierzu Simi-Bonini 1992, S. 29 und 61-97 mit einem Katalog der Aufführungen von Oratorien in S. Girolamo della Carità.

<sup>70</sup> Zu dem Problem der Datierung sowie der Frage des Aufführungsortes von Oratorien im Seicento siehe auch Arnaldo Morelli, *Il Tempio Armonico, Musica nell'Oratorio dei Filippini in Roma (1575-1705)*, (=Analecta Musicologica, 27), 1991, S. 61-73.

auf<sup>71</sup>, bevor er im Dezember desselben Jahres nach Neapel reiste und sein Amt als *maestro di cappella* an Giuseppe Scalmani, der auch die Musik zum Weihnachtsfest des Jahres 1683 leitete, übergab<sup>72</sup>.

## 2. Neapel, 1683-1703

Durch den Erfolg von Scarlattis erster Oper *Gli equivoci nel sembiante* wurde auch Domenico Marzio Carafa, der einflussreiche Duca di Maddaloni aus Neapel, auf den jungen Komponisten aufmerksam. Im Mai des Jahres 1679 hielt sich der Herzog mit seiner Frau in Rom auf und besuchte eine *recita*, bei der Teile der Oper Scarlattis im Palast des mit ihm befreundeten spanischen Botschafters am Vatikan, des Marchese del Carpio, vorgetragen wurden<sup>73</sup>. Kaum ein Jahr später, am 2. März 1680, ließ der Duca di Maddaloni in seinem geräumigen Palast in Neapel die vollständige Oper Scarlattis aufführen, die, so ist zu vermuten, auch vom Komponisten selbst geleitet wurde<sup>74</sup>. Im Januar des Jahres 1683 wurde der Marchese del Carpio Nachfolger des abberufenen Marchese de Los Velez und damit Vizekönig in Neapel. Noch im selben Jahr tauschte er die Leitung des großen privaten Opernhauses Neapels S. Bartolomeo aus und einer der drei *impresari*, der römische Bühnenarchitekt Filippo Schor, reiste im Herbst nach Rom, um für sein Theater und die Stadt berühmte Komponisten, Sänger und Instrumentalisten zu gewinnen. Alessandro Scarlatti stand hierbei im Mittelpunkt des Interesses, ihm wurden am 25. September 1683 500 scudi als Gehalt für eine Opernsaison angeboten. Weiter konnte Scarlatti fünf Instrumentalisten (sie

---

<sup>71</sup> So wird A. Scarlatti noch in einer Liste der in der *Congregazione di S. Cecilia* zusammengeschlossenen Musiker vom 13. November 1683, als *maestro di cappella di S. Girolamo della Carità* geführt. Vgl. Roberto Pagano – Lino Bianchi, *Alessandro Scarlatti*, Torino 1972, S. 68.

<sup>72</sup> Für die Oratorien der Saison 1683/84 wurde vom Kapitel wieder der Vorgänger Scarlattis, Antonio Foggia gewonnen, wie folgende Rechnung vom 3. Januar 1684 zeigt: I-Ras, S. Girolamo della Carità, *tomo 1042*, 3. 1. 1684, n. 1: [...] *A Antonio Foggia in assenza del Sig. Alessandro Scarlatti nostro maestro di cappella et organista scudi 65 in conto della musica fatta e da farsi nel nostro oratorio da primo novembre [1683] fino a Pasqua prossima avvenire del corrente anno*. Der Orden versuchte wohl auf diese Weise, die Qualität der Aufführungen unter der Leitung Scarlattis zu erhalten, sind doch Scalmani und dessen Nachfolger im Jahr 1684, Giovan Francesco Garbi, sicherlich nicht in der Lage gewesen, das Niveau der vorigen Jahre zu halten. Erstaunlich ist weiter an dieser Formulierung, dass Alessandro Scarlatti immer noch als Kapellmeister tituliert wird, obwohl er zu diesem Zeitpunkt schon in Neapel weilte und Giuseppe Scalmani in der Rechnung zum Weihnachtsfest ebenso mit *maestro di cappella* bezeichnet wird.

<sup>73</sup> Prota 1952, S. 33.

erhielten zusammen 660 scudi), eine Sängerin (250 scudi) sowie einen Kopisten (120 scudi) seiner Wahl anwerben und mit nach Neapel nehmen<sup>75</sup>. Dazu wurden zwei der berühmtesten Sänger Roms, Sig. Paolo Pompeo Besci, *detto Paoluccio, parte di soprano*, mit 700 scudi und Sig. Giuseppe Costantino, *detto Brunswich, contralto, parte di contralto*, mit 600 scudi für wahrhaftige Traumgagen engagiert<sup>76</sup>. Anscheinend bedurfte es keiner langen Überzeugungsarbeit von Schor, denn schon am 21. Dezember 1683 wurde von dieser *compagnia* im königlichen Palast Neapels die neue Oper *Psiche, ovvero Amore innamorato* unter der Leitung von Alessandro Scarlatti aufgeführt. Scarlattis Oper *Il Pompeo*, die schon im Januar des Jahres 1683 in Rom im Teatro Colonna aufgeführt worden war<sup>77</sup>, folgte kurze Zeit später am 20. Januar 1684 in der Sala grande des Real Palazzo. Einer der Sänger dieser Aufführung war Gian Francesco Grossi, der unter dem Namen *Siface* Berühmtheit erlangte und eigens für diese Oper aus Modena angereist kam<sup>78</sup>. Nur knapp einen Monat später, am 12. Februar 1684, starb der Komponist Pietro Andrea Ziani, der alte *maestro di cappella* des königlichen Hofes von Neapel. Der Vizekönig ließ sich mit der Nominierung eines Nachfolgers Zeit, stand doch dieses Amt dem bereits fast sechzig Jahre alten Vizekapellmeister Francesco Provenzale<sup>79</sup> zu, gegen dessen Übernahme die Partei Scarlattis, allen voran der Duca di Maddaloni und die Sänger aus der Kompagnie Scarlattis, angingen.

---

<sup>74</sup> Prota 1952, S. 35.

<sup>75</sup> Möglicherweise begleitete Carl'Antonio Ferri als Kopist seinen Freund Alessandro Scarlatti nach Neapel, zumindest ist sein Name in den *Giustificazioni* Pamphiljs ab dem Jahr 1683 nicht mehr anzutreffen. Weitere römische Kopien in seinen Handschriften sind erst wieder aus den Jahren 1697-1699 anzufinden. Vgl. Marx/Watanabe 1989, S. 223, Anm. 26. Der Name von Carl'Antonio Ferri findet sich ebenfalls nicht in einer Auflistung der Accademia di S. Cecilia aus dem Jahr 1708, in der unter den Mitgliedern auch explizit die römischen Kopisten mit Namen aufgeführt werden. Vgl. Ruggiero 1989, S. 571.

<sup>76</sup> Prota 1952, S. 37 und Pagano/Bianchi 1972, S. 68.

<sup>77</sup> Zu der Bedeutung der Familie Colonna für die Oper in Rom in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vgl. Elena Tamburini, Da alcuni inventari di casa Colonna: i teatri, in: *Il Teatro a Roma nel Settecento* (=Biblioteca Internazionale di Cultura, 21), 2 Bde., Roma 1989, Bd. 2, S. 617-680 sowie Elena Tamburini, *Due Teatri per il Principe, Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*, Roma 1997.

<sup>78</sup> Prota 1952, S. 38.

<sup>79</sup> Dem Musikwissenschaftler Dinko Fabris gelang neuerdings der Fund der Geburtsurkunde von Provenzale, die das Geburtsjahr des Komponisten um drei Jahre auf das Jahr 1624 zurückverlegt. Vgl. Dinko Fabris, La musica sacra di Francesco Provenzale, in: *Analecta Musicologica*, 30, 2 Bde., 1999, Bd. 1, S. 323-372, (hier S. 324). Zu Provenzale vgl. weiterhin Ulisse Prota-Giurleo, Francesco Provenzale, in: *Archivi*, Serie II, 25, 1958, S. 53-79.

Fünf Tage nach dem Tod Zianis, am 17. Februar, entschied ein Erlass des *Vicerè*, dass Alessandro Scarlatti das Amt des *Maestro della R. Cappella* übernehmen würde, und zwar mit denselben Pflichten und demselben monatlichen Gehalt von 35 ducati, das schon Pietro Andrea Ziani bezogen hatte<sup>80</sup>. Auch die Schwester Scarlattis, Melchiorra Brigida, soll in diesem Zusammenhang mit ihren amourösen Beziehungen zu zwei Hofbeamten auf die Entscheidung des Vizekönigs Einfluss genommen haben. Der Skandal wurde publik und Melchiorra Brigida in ein Kloster verwiesen. Scarlatti konnte dagegen seine Stellung bei Hofe behalten<sup>81</sup>.

Die Fastenzeit des Jahres 1684 fiel in diese Übergangsperiode, und angesichts der Tatsache, dass so berühmte Sänger wie Siface, Paoluccio und Brunwich in Neapel anwesend waren, bestimmte der Vizekönig, dass diese Musiker die *funzioni della Settimana Santa* zusammen mit den *Musici ordinari* gestalten sollten, und zwar unter der *preparazione* und *direzione* Scarlattis<sup>82</sup>. So ist es gut möglich, dass Scarlatti zu diesem Anlass auch eigene Musik schrieb. Da die sechs monodischen Lamentationen auf Grund der quellenkritischen Untersuchungen vermutlich in Neapel entstanden sind<sup>83</sup> und auch der stilistische Befund eine deutliche Verwandtschaft der Vertonungen Scarlattis mit den zwischen 1680 und 1700 komponierten Lamentationen des Neapolitaners Gaetano Veneziano zeigt<sup>84</sup>, liegt die Vermutung nahe, dass diese Werke Scarlattis für diesen Anlass entstanden sind. Die Tatsache jedoch, dass Scarlatti diese Aufgabe und somit de facto auch das Kapellmeisteramt übertragen wurde, provozierte Provenziale dazu, sein Amt als *maestro Onorario* aufzugeben. Mit ihm gingen sechs Sänger der cappella Reale in eine Art Streik und blieben ihrem Dienst fern<sup>85</sup>.

Diese Entwicklungen zeigen, wie wenig die neapolitanischen Musiker und Komponisten bereit waren, einen fremden, aus Rom zugereisten *siciliano* als neuen Kapellmeister zu akzeptieren und auf welche Abneigung Scarlatti in den etablierten

---

<sup>80</sup> Prota 1958, S. 66 sowie Salvatore Di Giacomo, *Il Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo e quello di S.M. di Loreto*, Palermo 1928, S. 221 und 237.

<sup>81</sup> Pagano 1985, S. 50-53.

<sup>82</sup> Prota 1952, S. 39.

<sup>83</sup> Vgl. die quellenkritischen Untersuchungen an der Abschrift der monodischen Lamentationen (I-Baf, Ms. 443) in der vorliegenden Arbeit, S. 162ff.

<sup>84</sup> Vgl. die stilkritischen Untersuchungen an den monodischen Lamentationen Scarlattis in der unveröffentlichten Magisterarbeit von Benedikt Poensgen, *Die monodischen Lamentationen Alessandro Scarlattis*, Univ. Hamburg 1994, S. 9-27. Zu den Lamentationen von Veneziano vgl. Hans Joachim Marx, Monodische Lamentationen des Seicento, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 28/1, 1971, S. 19-22.

<sup>85</sup> Prota 1958, S. 67.

Musikerkreisen Neapels gestoßen sein wird. Der Vizekönig ließ jedoch mit einer Antwort nicht lange warten, übertrug das Amt des *maestro Onorario* dem ersten Organisten Tommaso Pagano, entließ am 15. März alle sechs Sänger und besetzte deren Ämter mit den Sängern der *compagnia* Scarlattis. Zeitgleich wurden auch zwei Violinisten eingestellt, zum einen der Bruder von Scarlatti, Francesco Scarlatti, sowie der Römer Gian Carlo Cailò, der sicherlich zu den fünf Instrumentalisten zählte, die Alessandro Scarlatti aus Rom nach Neapel mitgebracht hatte<sup>86</sup>.

Im April reiste Scarlatti nochmals zu seiner Familie, die bislang nicht nach Neapel gekommen war, um bei der Taufe seiner Tochter Christina in der römischen Kirche S. Andrea delle Fratte zugegen zu sein. Eine der zahlreichen Paten war Königin Christine von Schweden, aus deren Diensten sich Scarlatti, wollte er das Amt in Neapel übernehmen, noch offiziell befreien musste<sup>87</sup>. Ende Juni kehrte Scarlatti zunächst mit seiner Schwester Anna Maria nach Neapel zurück, bevor er anschließend seine Familie, die zu diesem Zeitpunkt bereits drei Kinder umfasste, nachkommen ließ. Alessandro Scarlatti hatte es schwer, in Neapel Fuß zu fassen. Alle Musiker des königlichen Palastes unterstanden der Zuständigkeit des *Cappellano Maggiore*, Don Geronimo della Marra, der Appelle gegen die *incipiente corruzione della musica sacra* sowie gegen *quel miscuglio di stile ecclesiastico e teatrale che cominciava a deplorarsi nella Real Cappella* erließ<sup>88</sup>. So wehrte er sich immer wieder gegen die Bestrebung der Musiker, sich auch anderen Verdienstmöglichkeiten außerhalb der Hofkapelle zuwenden zu dürfen<sup>89</sup>. Zudem fand er sich nur schwerlich mit der Tatsache ab, dass Scarlatti und nicht der Neapolitaner Provenzale Nachfolger des verstorbenen Ziani geworden war. Nur wenige Tage vor dessen Tod hatte er nämlich bereits einen Brief an den Vizekönig geschrieben, in dem er ihn erinnerte, dass er bei der Ernennung des neuen *maestro di cappella* sich doch leiten lassen solle *dai sensi della più rigorosa giustizia, innalzando a quel posto chi veramente ne fosse degno e meritevole, per aver data*

---

<sup>86</sup> Cailò sollte später wesentlichen Anteil am Aufbau einer neapolitanischen Geigenschule haben, siehe hierzu Prota 1952, S. 70. Von diesem Komponisten ist nur ein Werk, eine *Sonata a tre violini e organo*, in der Staatsbibliothek zu Berlin überliefert. Die Komposition wurde im Jahr 1996 von der *Cappella della Pietà de'Turchini* unter der Leitung von Antonio Florio für das Label „Opus 111“ eingespielt. Vgl. OPS 30-152, 1996.

<sup>87</sup> Prota 1952, S. 41.

<sup>88</sup> Prota 1952, S. 32.

<sup>89</sup> Ebenda.

*lunga prova di fedeltà, puntualità e valore*<sup>90</sup>. Der Vizekönig jedoch ließ sich nicht von seinem *Cappellano Maggiore* in seiner Entscheidung beeinflussen und bewirkte mit der Ernennung Scarlattis zum Hofkapellmeister nicht nur einen Generationswechsel, sondern setzte auch in der Gestaltung der Aufgabenbereiche des Kapellmeisters neue Richtlinien. So musste Scarlatti neben der musikalischen Leitung des Opernhauses S. Bartolomeo, für das er entweder selbst neue Werke schrieb oder Arien zu Opern komponierte, die aus Venedig importiert wurden, oftmals weitere Serenaden und Kantaten schreiben, die in den privaten Gemächern der neapolitanischen Aristokratie vor geladenen Gästen gespielt wurden. Die musikalische Leitung der Gottesdienste in der königlichen Kapelle übernahmen dagegen zunehmend andere Mitglieder der Kapelle.

Am 15. November 1687 starb der Marchese del Carpio, der als Vizekönig von Neapel vier Jahre zuvor Scarlatti zu seiner Stellung verholfen hatte. Bis zu der Ernennung des neuen Vizekönigs kam für die Übergangszeit der *Connestabile* Don Onofrio Lorenzo Colonna nach Neapel. Kurz nach dem Tod des Marchese del Carpio scheint es einen weiteren Versuch von Seiten der Gegner Scarlattis – vermutlich unter der Leitung des *Cappellano Maggiore* – gegeben zu haben, Scarlattis Position am Hof entscheidend zu schwächen. So trat Alessandro Scarlatti am 22. Januar 1688 von seiner Stellung als Kapellmeister zurück und wurde noch am selben Tag durch den ersten Organisten Tommaso Pagano ersetzt. Francesco Provenzale übernahm zwei Tage später, am 24. Januar, das Amt des *Maestro di Camera del Vicerè*<sup>91</sup>. Leider gibt es keine Dokumente, die die Motive Scarlattis für diesen Entschluss erläutern könnten<sup>92</sup>. Am 27. Januar traf der neue Vizekönig, D. Francesco Benavides y Avila, Conte di Santo Stefano in Neapel ein und ließ etwas mehr als einen Monat später einen Erlass verkünden, in dem Alessandro Scarlatti wieder in seine alte Stellung gehoben wurde<sup>93</sup>. So hatte sich Scarlatti noch einmal gegen seine Kontra-henten durchsetzen können. Diese Vorgänge machen aber deutlich, unter welchen Bedingungen Scarlatti in Neapel arbeiten musste.

---

<sup>90</sup> Prota 1952, S. 39.

<sup>91</sup> Prota 1958, S. 68f.

<sup>92</sup> Ausschlaggebend für Scarlatti, Neapel zunächst den Rücken zu kehren, mag aber auch die Hoffnung gewesen sein, in Rom eine feste Stellung zu erreichen; war doch zum einen Kardinal Pamphilj an einer Wiederaufnahme der Oper *Rosmene* interessiert und zum anderen gerade auch dem Connestabile Colonna die Erlaubnis gewährt worden, in seinen privaten Gemächern Opern aufführen zu lassen.

<sup>93</sup> Prota 1952, S. 47f.

Aus diesem ereignisvollen Jahr 1688 ist als einzige datierte Offiziumskomposition Scarlattis aus seiner Zeit als Kapellmeister in Neapel eine konzertante Vertonung des Psalms *Laetatus sum* [IV] überliefert<sup>94</sup>. Neben dieser Komposition stammen vermutlich nur wenige weitere kirchenmusikalische Werke Scarlattis aus der ersten neapolitanischen Zeit zwischen 1683 und 1702<sup>95</sup>. Zu diesen gehören etwa die fünf Psalmvertonungen<sup>96</sup> und das *Magnificat* [II] der ehemaligen Sammelhandschrift Terzianis, die auf Grund des ermittelten Wasserzeichens sowie der Überlieferungsgeschichte der Handschrift vermutlich um 1690 in Neapel entstanden sind<sup>97</sup>. Scarlatti ließ sich in seinen Pflichten als Kapellmeister immer mehr von Provenzale und Pagano vertreten, und auch der Umfang der erhaltenen, von ihm in diesen Jahren komponierten 40 Opern, 9 Oratorien, 7 Serenaden und über 60 Kantaten zeigt, dass er wohl wenig Zeit und Muße gehabt hat, über dieses Pensum hinaus auch kirchenmusikalische Werke für den Gebrauch der *Cappella Reale* zu schreiben<sup>98</sup>. Belegt wird dies auch durch einen Bericht des *Cappellano Maggiore* aus

---

<sup>94</sup> Hierbei handelt es sich um eine Vertonung des 121. Psalms, *Laetatus sum* [IV], die für einen fünfstimmigen Chor (SSATB), zwei Violinen und Basso continuo gesetzt ist. Leider ist die Handschrift, die im Jahr 1914 in einem Katalog der Biblioteca dei Gerolamini/Neapel aufgeführt wird, heute verschollen. Guido Pannain erwähnt diese Komposition unter den Werken, die er in dem neapolitanischen Archiv während seiner Arbeiten an der Kirchenmusik Scarlattis um 1960 eingesehen hat. Vermutlich ist diese Handschrift im Nachlass Pannains oder im Archiv unter anderen nicht sortierten Handschriften verschollen. Vgl. Guido Pannain, *Lineamenti di Storia della Musica*, 8. ed., Milano 1962, S. 178.

<sup>95</sup> Hierzu gehören in erster Linie die Motetten, die 1702 als *Mottetti sacri* bei M.L. Muzio und zumindest zum Teil im Jahr 1708 in den Druck der *Concerti Sacri* bei Roger, Amsterdam übernommen worden sind. Zu der Frage, ob es sich bei diesen beiden Drucken, um eine identische Sammlung von Kompositionen gehandelt hat, vgl. die quellenkritischen Anmerkungen zu den Abschriften der Antiphon *Salve Regina* [II], im dritten Kapitel, S. 148ff. Des Weiteren wurde vermutlich auch der Hymnus *Vexilla regis* [I] in Neapel komponiert. Vgl. die quellenkritischen Untersuchungen an der zeitgenössischen Abschrift dieses Werkes auf S. 145ff.

<sup>96</sup> Hierbei handelt es sich um die Psalmvertonungen *Beatus vir*, *Confitebor* [I], *Dixit Dominus* [II], *Dixit Dominus* [III] und *Laudate pueri* [III].

<sup>97</sup> Vgl. die quellenkritischen Untersuchungen an dem überlieferten Autograph des Psalms *Dixit Dominus* [II], im zweiten Kapitel, S. 103ff.

<sup>98</sup> Eine Auswertung der vielen neapolitanischen *avvisi* und *giornali* aus dem 17. Jahrhundert in Bezug auf eine Erwähnung der Kirchenmusik steht noch aus. Auf die Existenz dieser durchaus mit den bekannten römischen Tagebüchern vergleichbaren wichtigen Zeitdokumente hat D'Alessandro hingewiesen. Vgl. Domenico Antonio D'Alessandro, *La Musica a Napoli nel Secolo XVII attraverso gli Avvisi e i giornali*, in: *Musica e Cultura a Napoli dal XV al XIX Secolo*, hg. v. L. Bianconi, Firenze 1983, S. 145-164. Einige Zitate aus den *Giornali*, die besonders aufwendig gestaltete Kirchenmusik erwähnen und mit Scarlatti in Zusammenhang gebracht werden könnten, zitiert bereits Nicolini in seinem Beitrag „Alessandro Scarlatti a Napoli“ – vgl. Fausto

dem Jahr 1691, in dem dieser sich über Scarlattis häufige Abwesenheit vom Dienst und sein hiermit schlechtes Beispiel für die Musiker der Kapelle beklagt, die ebenfalls, der alten Tradition der Kapelle sich widersetzend, immer wieder in anderen Kirchen spielten, um ihr Gehalt aufzubessern<sup>99</sup>. Auch in diesem Dokument verweist der *Cappellano Maggiore* ausdrücklich darauf, dass es nur Provenzale zu verdanken sei, dass die *solenni funzioni* der Weihnachtsfeier ohne größere Probleme musikalisch gestaltet werden konnten<sup>100</sup>. Aus dem Jahr 1688 stammt auch der erste Kontakt zwischen Scarlatti und dem Prinzen Ferdinando de' Medici, der den *celebre Compositore e Maestro di Musica*<sup>101</sup> bat, eine Oper für das Opernhaus in Pratolino zu schreiben<sup>102</sup>.

Am 1. März 1689 trat Alessandro Scarlatti die Stelle eines Kompositionslehrers am Conservatorio di Santa Maria di Loreto an. Schon zwei Monate später allerdings stellte er einen Antrag, seine Lehrtätigkeiten für einen Monat unterbrechen zu dürfen, *acciocché potesse andare in Roma per alcuni suoi affari*<sup>103</sup>. Nachdem über zwei Monate vergangen waren und die Leitung des Conservatorio sich vergewissert hatte, dass eine Rückkehr des Komponisten alsbald nicht zu erwarten war, wurde ihm gekündigt und stattdessen ein anderer Musiker gesucht, *che possa attendere ed accodire con quella pontualità che ricerca l'officio et l'obligatione*<sup>104</sup>. Scarlatti wurde wohl trotz seiner Erfolge als Komponist von der Leitung des Conservatorio nicht als Lehrer geschätzt, anders ist eine Kündigung knapp vier Monate nach Übernahme des Amtes kaum zu interpretieren. Die eigenmächtig verlängerte Abwesenheit Scarlattis mag zwar der Anlass zur Beendigung der Zusammenarbeit mit Scarlatti gewesen sein. Die Gründe für diesen Entschluss dürften darüber hinaus in der Ablehnung Scarlattis als Lehrender an dieser konservativen neapolitanischen Institution

---

Nicolini, Alessandro Scarlatti a Napoli, in: *Celebrazione del Terzo Centenario della Nascita di Alessandro Scarlatti*, Napoli 1960, S. 19-50.

<sup>99</sup> Prota 1958, S. 69f., besonders Dokument XIV.

<sup>100</sup> Noch im Jahr 1689 wurde ein Druck der *Mottetti a due Voci diverse di Francesco Provenzale, Maestro di Cappella di questa Fedeliss. Città* veröffentlicht, was die Aktivität und Popularität von Provenzale, trotz seines fortgeschrittenen Alters, gerade im Bereich der Kirchenmusik belegt.

<sup>101</sup> So die Formulierung von Ferdinando de' Medici in seinem ersten indirekt an Scarlatti geschickten Brief vom 19. Oktober 1688. Vgl. Mario Fabbri, *Alessandro Scarlatti e il Principe Ferdinando de' Medici*, Firenze 1961, S. 35.

<sup>102</sup> Fabbri 1961, S. 35-39. Vermutlich handelte es sich hierbei um die Oper *La serva favorita*.

<sup>103</sup> Di Giacomo 1928, S. 202f.

<sup>104</sup> Di Giacomo 1928, S. 204.



liegen, deren Leitung immer noch der Person und vermutlich auch dem Kompositionsstil dieses *siciliano* mit viel Skepsis begegneten<sup>105</sup>.

Scarlatti intensiviert in diesen Jahren seine Beziehungen zu den aristokratischen Mäzenen Roms und sucht weiter den Kontakt mit Kardinal Pamphilj, aber auch mit Kardinal Ottoboni, der als Sohn einer venezianischen Patrizierfamilie am 7. November 1689 die Kardinalswürde erhalten hatte. Bereits im Jahr 1690 komponierte Scarlatti die Oper *Gli Equivoci in amore ovvero La Rosaura* anlässlich einer Doppelhochzeit in der Familie Ottobonis<sup>106</sup>. Später wurde dann Scarlatti auch in die *Famiglia* des Kardinals, der über fünfzig Jahre als Mäzen die Kunst und Musik in Rom unterstützte<sup>107</sup>, mit einem eigenen Gehalt aufgenommen<sup>108</sup>. Trotz der verstärkten Aktivitäten in Rom schrieb Scarlatti im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts viele Opern für Neapel und übernahm im Jahre 1693 sogar die künstlerische Leitung des öffentlichen Opernhauses S. Bartolomeo<sup>109</sup>. Darüber hinaus adaptierte Scarlatti zahlreiche importierte Opern für das neapolitanische Publikum, so dass fast die Hälfte aller in diesen Jahren in Neapel aufgeführten Opern die Handschrift dieses Komponisten trägt<sup>110</sup>. Aus einer Notiz im Libretto zu der Oper *Penelope* geht hervor, dass dieses Werk die 70. Oper sei, die *Scarlatti in sedici anni in Roma, in Napoli e in diversi Teatri d'Italia* komponiert hat. Zudem wird hier auch das Können und die Meisterschaft Scarlattis gelobt, in kürzester Zeit neue Opern zu

---

<sup>105</sup> Den Angaben des Marchese di Villarosa 1840 zufolge hat Alessandro Scarlatti auch an dem *Conservatorio dei Poveri di Gesu Cristo* gelehrt. Vgl. Carlantonio di Villarosa, *Memorie dei compositori di musica di Napoli*, Napoli 1840. Erst Fétis, *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique*, 8 Bde., Bruxelles 1837-1844, dann Francesco Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, 4 Bde., Napoli 1881-1883 und Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musik und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, 10 Bde., Leipzig 1900-1904, greifen zwar diese angebliche Lehrtätigkeit Scarlattis auf, eine Überprüfung an den erhaltenen Akten hat aber gezeigt, dass Scarlatti zu keinem Zeitpunkt von diesem Conservatorio angestellt worden ist. Vgl. Hanns-Bertold Dietz, Zur Frage der musikalischen Leitung des Conservatorio di Santa Maria di Loreto in Neapel im 18. Jahrhundert, in: *Die Musikforschung*, 25, 1972, S. 428. Zu den *conservatori napolitani del Seicento*, vgl. auch Raffale Pozzi, Vita musicale e committenza nei conservatori napolitani del Seicento. Il S. Onofrio e i Poveri di Gesu Cristo, in: *Atti del Congresso della Società Internazionale di Musicologia*, 3, hg. v. A. Pompilio, D. Restani, L. Bianconi und F.A. Gallo, Torino 1990, S. 915-924.

<sup>106</sup> Pagano 1972, S. 117.

<sup>107</sup> Zu den Aktivitäten Kardinal Ottobonis nach dem Tod von A. Corelli, vgl. La Via 1995.

<sup>108</sup> Hans Joachim Marx, Die Musik am Hofe Kardinal Ottobonis unter Arcangelo Corelli, in: *Analecta Musicologica*, 5, 1968, S. 117.

<sup>109</sup> Prota 1952, S. 53.

komponieren, sowie Werke anderer Meister mit Einlagearien zu versehen und für den Geschmack des Publikums Neapels einzurichten<sup>111</sup>. Dennoch gab es immer wieder Unregelmäßigkeiten in der Auszahlung des Gehalts von Scarlatti als *maestro di cappella*. Im Februar 1699 war er sogar auf Grund seiner prekären finanziellen Lage gezwungen, eine förmliche Bittschrift einzureichen, um eine Zahlung der aufgelaufenen Rückstände zu erwirken<sup>112</sup>.

Auch die politische Lage verschärfte sich in Neapel, schließlich löste der Tod Karls II. von Spanien am 1. November 1700 den spanischen Erbfolgekrieg aus, in dessen Verlauf die französischen Bourbonen und die österreichischen Habsburger erbittert um die spanische Krone und ihre Besitzungen, darunter Neapel, rangen<sup>113</sup>. Alessandro Scarlatti versuchte in dieser unsicheren Zeit, zunächst seinen erst fünfzehnjährigen Sohn Domenico, dessen musikalisches Talent deutlich sichtbar wurde, finanziell abzusichern. Vermutlich konnte Scarlatti seine vielfältigen Beziehungen zum Hof nutzen und erreichte, dass Domenico am 13. September 1701 zum Organisten und Komponisten<sup>114</sup> der königlichen Kapelle ernannt wurde<sup>115</sup>. Sicherlich wollte Alessandro Scarlatti mit diesem Schritt Domenico auch die Möglichkeit verschaffen, eines Tages selbst in der Hierarchie der *Cappella Reale* aufzusteigen, wenn nicht sogar sein eigener Nachfolger zu werden. Doch schon bald wurde beiden Scarlatti bewusst, dass Neapel der Familie keine sichere Zukunft bieten konnte. Unruhen und Mordkomplotte waren in Neapel alltäglich gegenwärtig. Fast am selben Tag, an dem Domenico Scarlatti auf seinen Posten berufen wurde,

---

<sup>110</sup> Reinhard Strohm, Alessandro Scarlatti und das Settecento, in: *Colloquium Alessandro Scarlatti Würzburg 1975*, hg. v. W. Osthoff und J. Ruile-Dronke, Tutzing 1979, S. 156.

<sup>111</sup> Das vollständige Zitat findet sich in Prota 1952, S. 54.

<sup>112</sup> Edward Dent, *Alessandro Scarlatti: His Life and Works*, new impression with preface and additional notes by Frank Walker, London 1960, S. 69.

<sup>113</sup> Zum Spanischen Erbfolgekrieg und seinen Einfluss auf das kompositorische Schaffen von G.F. Händel und A. Caldara, vgl. Bernd Baselt, Der Spanische Erbfolgekrieg, Italien und Händel, in: *Analecta Musicologica*, 30, 2 Bde., 1999, 1. Bd, S. 253-270 und Ursula Kirkendale, The War of the Spanish Succession Reflected in Works of Antonio Caldara, in: *Acta Musicologica*, 36, 1964, S. 221-233.

<sup>114</sup> Die erste heute überlieferte Komposition von Domenico Scarlatti ist die Motette *Antra valles, Divo plaudent Montes colles / a 5 voci con vv. / per S. Gio: Battista / del Sig. Dom.co Scarlatti* aus dem Jahr 1701. Dieses bislang unbekanntes Werk D. Scarlattis wurde im Rahmen der Untersuchungen für die vorliegende Arbeit in der Biblioteca Lucchesi-Palli in Neapel entdeckt. Vermutlich stammt die Handschrift, die aus 9 Stimmlättern besteht (die Stimme der zweiten Violine ist verschollen), aus dem Archiv der Padri Filippini (I-Nf), da sie sich unter den Manuskripten des Nachlasses des ehemaligen Bibliothekars Di Giacomo, der bekanntlich auch das Archiv der Philippiner-Kongregation leitete, befindet.

<sup>115</sup> Kirkpatrick 1972, S. 25.

unternahm etwa eine Gruppe von Adligen den Versuch, den Vizekönig zu ermorden, als er sich zu einem nächtlichen Treffen mit einer Sängerin der Oper begab<sup>116</sup>.

Zunächst konnten sich die Bourbonen durchsetzen und Philipp V. besuchte als neuer Bourbonen-König die Stadt im Frühjahr 1702. Der Streit zwischen den beiden rivalisierenden Königshäusern ging quer durch alle Gesellschaftsschichten. Auch die Musiker der königlichen Kapelle waren politisch in zwei Lager gespalten. In dieser Zeit liegt vermutlich auch der Entschluss Scarlattis, Neapel zu verlassen und nach Möglichkeit eine feste Anstellung am Hofe von Ferdinando de' Medici in Florenz zu erlangen, der seit dem ersten Brief an Scarlatti im Jahr 1688 den Kontakt mit ihm nicht abbrechen ließ und mit Sicherheit auch die Aufführungen einiger Oratorien und Opern Scarlattis in Florenz und Siena in den Jahren zwischen 1688 und 1702 aufmerksam verfolgt hatte<sup>117</sup>. In Rom wurden dagegen unter dem Pontifikat Innozenz XII. (1691-1700) die Aufführungen öffentlicher Opern strikt untersagt, zudem verschiedene *Teatri*, darunter das Teatro Capranica, geschlossen – das ehemalige Opernhaus der Christine von Schweden, das Tor di Nona, wurde auch auf Grund notwendiger Umbaumaßnahmen abgerissen.

Am 2. Januar 1702 stellte Scarlatti für sich und seinen Sohn Domenico das Gesuch, die Stadt Neapel und seinen Dienst für zehn Monate verlassen zu dürfen. Er beabsichtigte, zusammen mit seinem Sohn nach Florenz zu reisen und seine Beziehung zu dem Medici-Fürsten zu festigen, wenn nicht sogar dort zu einer dauerhaften Stelle zu gelangen<sup>118</sup>. In Pratolino stand zudem eine Aufführung seiner neuen Oper *Flavio Cuniberto* bevor, die er hoffte persönlich leiten zu können. Die beantragte Beurlaubung wurde Scarlatti jedoch erst am 14. Juni gewährt, nachdem er mit einer Oper und zwei Serenaden seinen Beitrag zum ersten Staatsbesuch des neuen spanischen Königs Philipp V. in Neapel geleistet hatte<sup>119</sup>. Zudem wurde ihm

---

<sup>116</sup> Ebenda.

<sup>117</sup> Hierbei handelt es sich um Aufführungen der Opern *L'Honestà negli amori*, Siena 1690; *L'Aldimiro*, Siena 1691; *La Rosaura*, Florenz 1692; *Il Pirro*, Siena 1695 und Florenz 1696; *Il Flavio Cuniberto*, Florenz 1697; *Anacreonte*, Pratolino 1698; *Il Prigioniero*, Florenz 1699; *La Caduta dei Decemviri*, Florenz 1701, sowie der Oratorien *La Conversione di S. Maria Maddalena*, Florenz 1693; *Ismaele*, Florenz 1695 und 1697 und *La Giuditta*, Florenz 1700. Vgl. Fabbri 1961, S. 40ff.

<sup>118</sup> Vgl. hierzu auch Ralf Krause, Das musikalische Panorama am neapolitanischen Hofe, in: *Analecta Musicologica*, 30, 2 Bde., 1999, 1. Bd., S. 271-295. Zu den Kapellstatuten der Hofkapelle Neapels, vgl. ders., Documenti per la Storia della Real Cappella di Napoli nella prima metà del Settecento, in: *Studi per Dolfo Omodeo* (=Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici, 11, 1989/1990), Napoli 1993, S. 235-257.

<sup>119</sup> Dent 1960, S. 71.

lediglich eine Dienstbefreiung von vier Monaten ausgestellt<sup>120</sup>. Der Musikwissenschaftler Fabbri nimmt an, dass Alessandro neben Domenico vermutlich auch seine beiden weiteren musikalisch ambitionierten Kinder, Pietro und Flaminia, mit auf die Reise nach Florenz nahm, um sie dem Prinzen vorzustellen<sup>121</sup>. Heute sind die genauen Umstände der Reise der Familie Scarlatti durch die Veröffentlichung von fünfzehn Briefen (zwischen dem in Neapel residierenden florentinischen Granducale Salomoni und dem musikalischen Berater von Ferdinando de' Medici, Luca Casimiro, in Florenz) aus den Jahren 1700-1704 bekannt<sup>122</sup>. Demnach reiste Scarlatti, nachdem er zunächst alleine unmittelbar nach dem 14. Juni 1702 von Neapel nach Florenz gefahren war, im Juli wieder nach Neapel, um einen großen Teil seiner Familie (in den Briefen ist vor allem von der Tochter Flaminia die Rede) nachzuholen<sup>123</sup>. Grund hierfür ist vermutlich die Hoffnung Scarlattis, auf Dauer am Hofe der Medici bleiben zu können, ein Wunsch, der vermutlich durch Äußerungen des Erbprinzen, aber auch durch den Auftrag geschürt wurde, anlässlich der Geburtstagsfeierlichkeiten des Prinzen Ferdinando am 9. August eine Festmotette zu komponieren. Von den besonderen Gesangskünsten Flaminia Scarlattis (*che cantava divinamente*) wurde Casimiro schon im Juni des Jahres 1700 berichtet, und auch ein Jahr später scheint ein mögliches Engagement Flaminias am Hofe der Medici Gegenstand des Briefwechsels der beiden Persönlichkeiten gewesen zu sein<sup>124</sup>. Alessandro Scarlatti konnte also zumindest für seine Tochter durchaus darauf hoffen, eine feste Stelle in Florenz erreichen zu können.

Ob ihre Stimme dem Erbprinzen nicht gefiel oder aber die Gesangssolisten des Hofes eine Verpflichtung der Tochter Scarlattis verhindern konnten, ist nicht bekannt. Auf jeden Fall gehörte Flaminia nicht zu den Solisten der Geburtstagsmotette Scarlattis, von der Francesco Pistocchi in einem Brief an seinen

---

<sup>120</sup> Pagano 1985, S. 150.

<sup>121</sup> So schreibt Scarlatti nach Abschluss seiner Reise von Rom an den Prinzen: [sono] *giunto in Roma con la parte di mia famiglia, che viene meco con buono stato di salute*. Vgl. Fabbri 1961, S. 44.

<sup>122</sup> Diese Briefe ergänzen den Briefwechsel Scarlattis mit Ferdinando de' Medici und geben darüber hinaus auch Auskunft über das gesellschaftliche, politische und künstlerische Leben in Neapel. Vgl. William Holmes, *Lettere inedite su Alessandro Scarlatti*, in: *La Musica a Napoli durante il Seicento* (=Atti del Convegno Internazionale di Studi Napoli, 11-14 aprile 1985), hg. v. D. A. d'Alessandro und A. Ziino, Roma 1987, S. 369-378.

<sup>123</sup> Holmes 1987, S. 371.

<sup>124</sup> Holmes 1987, S. 370.

Freund Giacomo Antonio Perti berichtet. Hier beklagt sich der über Bologna nach Florenz gekommene Sänger der Alt-Partie, dass er für seine Dienste im Gegensatz zu Scarlatti und dem Sopran-Solisten Matteuccio<sup>125</sup> keine entsprechende Bezahlung erhalten habe. Den Angaben Pistocchis zufolge handelte es sich bei der Geburtstagsmotette um eine fünfsätzliche Komposition für Solo-Sopran und Alt, vier Chorstimmen (vermutlich SATB) sowie zwei Violinen und Basso continuo<sup>126</sup>. Pistocchi bemerkt weiter, dass die Komposition, wohl wegen des eigenwilligen Stiles Scarlattis (*una maniera curiosa che mai de' miei giorni mi sono sognato tal cosa*), nicht allgemein Gefallen fand (*il Mottetto generalmente non fu piaciuto*)<sup>127</sup>. Ferdinando de' Medici zeigte sich jedoch sehr angetan und beauftragte Alessandro Scarlatti, eine weitere Motette für den unmittelbar folgenden Geburtstag seines Vaters, des Gran Duca Cosimo III., am 14. August zu komponieren. Auch diese zweite Motette wurde in der Kirche SS. Annunziata unter der Leitung Scarlattis und unter Mitwirkung der Hofmusiker sowie der *più eccelenti musici della città* aufgeführt<sup>128</sup>. Unter den Dokumenten der Kirche findet sich eine *memoria*, in der auf diese großen Feierlichkeiten anlässlich des Geburtstages des Großherzogs eingegangen wird. Hier wird auch die Musik Scarlattis ausdrücklich erwähnt: [...] *tutto fu eseguito, con sommo gusto di chi udi sì bella musica, ornata di molti e varii strumenti; applaudendo ciascuno alla virtù sì del compositore, come de' cantori e sonatori*<sup>129</sup>. Die Musik zu diesen beiden Motetten ist leider verschollen, zumal das Aufführungsmaterial gewöhnlich nicht beim Aufführungsort verblieb<sup>130</sup>.

<sup>125</sup> Der Geburtsname dieses Sopranisten lautet Matteo Sassani.

<sup>126</sup> So schreibt Pistocchi, dass es sich um eine Motette [...] *a due, o a 4, o a solo, perchè comonciava [sic] Matteuccio, con violini, una cert'aria che diventava poi, con certi pezzi di pieno, a 4, poscia diceva pur io un Recitativo ed aria a solo, poi un duetto tra Matteo ed io, poscia tornava solo Matteo ed in ultimo si tornava a tutti* gehandelt hat. Vgl. Fabbri 1961, S. 45, Francesco Vatielli, *Lettere di musicisti brevemente illustrate*, Auszug aus *Cronaca Musicale*, Nr. 8-12, 1916 / Nr. 1-4, 1917, S. 11ff. und Pagano 1972, S. 167f.

<sup>127</sup> Vatielli 1917, S. 13.

<sup>128</sup> Ebenda, S. 12.

<sup>129</sup> I-Fas, *Congregazioni religiose soppresse: n. 119*: SS. Annunziata, Vol. 56. (=Ricordanze dal 1694 al 1721), a c. 305. Vgl. auch Fabbri 1961, S. 46f. und Kirkpatrick 1972, S. 27.

<sup>130</sup> Ferdinando de' Medici legte offensichtlich großen Wert darauf, dass die in Auftrag gegebenen Opern sowie die für den Hof komponierten Werke in toto in seinen Besitz übergingen. Da das Musikarchiv des Prinzen vermutlich verloren gegangen ist, sind neben den *drammi per musica* auch die beiden Geburtstags-Motetten Scarlattis nicht überliefert. Vermutlich befanden sich unter den Handschriften der Sammlung Gian Gastone de' Medicis, die dieser bei seinem Hamburg-Aufenthalt im Jahre 1705 Georg Friedrich Händel gezeigt haben soll, auch Manuskripte mit Musik Alessandro Scarlattis.

Die überlieferte Reaktion des beteiligten Sängers Pistocchi zeigt jedoch, auf welche Distanz und Ablehnung Scarlatti als fremder Komponist bei den Musikern auch in Florenz gestoßen ist<sup>131</sup>. Die Basis für das, durch einen umfangreichen Briefwechsel belegten freundschaftlichen Verhältnis Scarlattis zu Ferdinando de' Medici, das nicht zuletzt auch zu zahlreichen weiteren Kompositionsaufträgen von Opern führte, scheint durch die Begegnung dieser beiden Persönlichkeiten und die gelungenen Aufführungen der geistlichen Kompositionen im August gelegt worden zu sein. Zudem konnte Scarlatti mit seiner Oper *Flavio Cuniberto* in Pratolino im September 1702 glänzen. Im Anschluss an die Premiere blieb Scarlatti mit einem großen Teil seiner Familie sowie der Bediensteten fast sechs Wochen in Florenz, wo es wohl mit seinen Gastgebern zu einigen Irritationen bezüglich seiner Stellung und einer etwaigen Anstellung am Hofe der Medici gekommen ist. Anders ist die Bitte von Casimiro an Salomoni in Neapel nicht zu verstehen, dass er Scarlatti die Möglichkeit einer Anstellung in Florenz in Zukunft nicht einmal andeuten möge. Eine Anweisung, auf die Salomoni seinerseits mit dem vielsagenden Hinweis antwortet, dass er Scarlatti niemals einen Hinweis in diese Richtung gegeben habe<sup>132</sup>.

Scarlatti reiste erst Anfang November mit seinen Kindern von Florenz weiter nach Rom. Kurz vor Weihnachten des Jahres 1702 fuhr seine Familie weiter nach Neapel, Alessandro hingegen bereitete wohl den Umzug von Neapel nach Rom vor. Erst kurz nach dem Jahreswechsel, am 2. Januar 1703, reiste er nach Neapel, um schon zwei Wochen später – auch angesichts der weiter ungewissen politischen Lage sowie des drohenden Zusammenbruchs der öffentlichen Ordnung in Neapel – mit seiner Familie und dem gesamten Hausrat wieder nach Rom zurückzukehren<sup>133</sup>, von

---

Über den Inhalt dieser Sammlung konnte der Biograph Händels, John Mainwaring, jedoch keine Angaben machen. Vgl. Hans Joachim Marx, Italienische Einflüsse in Händels früher Instrumentaler Ensemblesmusik, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart* (=Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Stuttgart 1985), 2 Bde., hg. v. D. Berke und D. Hanemann, Kassel, Bd. 1, 1987, S. 219.

<sup>131</sup> Scarlattis Kompositionen scheinen jedoch nicht ohne Wirkung am florentinischen Hof geblieben zu sein, wurde doch im folgenden Jahr anlässlich des Geburtstags Ferdinandos eine Motette von Alessandro Melani aufgeführt, in die der Violinist Martino Bitti eine Soloarie für den Sopranist Matteuccio einfügte, die ganz in der *maniera-Scarlatti, senza però quel bel genio, chè tutti non l'hanno* gehalten war. Vermutlich war es Ferdinando selbst, der seinen Hofmusiker anhielt, diese Einlage zu komponieren. Vgl. den Brief Pistocchis an Perti, vom 21. August 1703 zitiert in Vatielli, 1917, S. 16-18.

<sup>132</sup> Holmes 1987, S. 378.

<sup>133</sup> Holmes 1987, S. 371. Gleich zu Beginn seines Aufenthaltes in Rom hat Alessandro zwei seiner Söhne, die zudem gesundheitlich angegriffen waren, in das Collegio Nazareno geschickt. Dies zeigt ein Brief Scarlattis an das Collegio, veröffentlicht in

wo er sich weiter um eine feste einträgliche Anstellung am Hof der Medici in Florenz oder als Kapellmeister eines der aristokratischen Mäzene in Rom bemühte.

### 3. Rom und Florenz, 1703-1709

Wie in den Jahren zwischen 1678 und 1683 tritt Alessandro Scarlatti während seines zweiten römischen Aufenthalts von 1703-1709 zunächst als *maestro di cappella* einer Kirche in Erscheinung. Doch wie bei seinem Amtsantritt in Neapel traf Scarlatti auch hier auf viel Skepsis und offene Ablehnung. So wurde die Bewerbung Scarlattis zum Hilfskapellmeister an S. Maria in Vallicella trotz der Unterstützung seitens des Marchese Ruspoli und des Cardinale Marescotti am 5. Januar von der Kongregation nicht nur positiv aufgenommen. Erst mit Hilfe der Unterstützung Ottobonis<sup>134</sup> wurde Scarlatti nach durchaus kontroverser Diskussion innerhalb der Kongregation<sup>135</sup> mit 12:5 Stimmen am 9. Januar 1703 zum *coadiutore* des bereits achtzigjährigen Kapellmeisters Giovanni Bicilli an der Chiesa Nuova gewählt. Das Datum legt nahe, dass Scarlatti vermutlich noch im Herbst des Jahres 1702, gleich nach seiner Rückkehr aus Florenz, mit Ottoboni (der zugleich *cardinale protettore* dieser Kongregation war) die Möglichkeit dieser Amtsübernahme besprochen haben wird. Auf Grund des bereits fortgeschrittenen Alters Bicillis hat Scarlatti sicherlich viele der Oratorien, die in dem traditionsreichen *Oratorio* dieser Kirche aufgeführt wurden, selbst geleitet und geschrieben<sup>136</sup>. Doch auch als Organist und Leiter der Musik zu den gewöhnlichen Gottesdiensten sowie den außerordentlichen Festen wie dem Fest des S. Filippo Neri sowie der Natività della Madonna wird Scarlatti oftmals statt des eigentlichen *maestro di cappella* seinen Dienst geleistet haben. Aus den Rechnungsbüchern der Kirche ist leider nicht ersichtlich, wer de facto die Leitung

---

Ariella Lanfranchi und Enrico Careri, *Le Cantate per la Natività della B.V.*, in: *Händel e gli Scarlatti a Roma*, hg. v. N. Pirrotta und A. Ziino, Firenze 1987, S. 323.

<sup>134</sup> In der Cancelleria Ottoboni wurden schon im April des Jahres 1702 monodische Lamentationen Scarlattis aufgeführt, so dass sich Ottoboni von den Qualitäten des Kirchenkomponisten Scarlatti schon vor der Suche Scarlattis nach einem Kapellmeisteramt an einer römischen Kirche überzeugt hatte. Vgl. hierzu folgenden Auszug aus den *Avvisi di Roma* (D-Mbs, Cod. Italicus 196, vom 11. April 1702), in dem festgehalten ist, dass Ottoboni während einer *Accademia* im *palazzo della Cancelleria*: *due delle primi Lamentazioni dell' settimana tradotte in volgare, le parole di S. Em.za, la musica di Scarlatti con superbiss.mo concerto di Bassi, contrabassi, Viole, e Violini compositione di Arcangelo [Corelli]* hat aufführen lassen.

<sup>135</sup> Vgl. I-Rf, C.I.9, *Libro Ottavo de' Decreti*, S. 166-167.

<sup>136</sup> Vgl. hierzu die Untersuchungen von Morelli 1984, S. 121-135.

der Musik innehatte. Hier wird lediglich sechsmal im Jahr die Summe von *scudi* 86:66 aufgeführt, von denen *sc. 21:66 al mro. di Cappella, e sc. 65 all'organista, e musici* zu zahlen seien<sup>137</sup>. Auch das Musikarchiv der Kirche ist nur sehr unvollständig überliefert, so dass wiederum – möglicherweise mit der Ausnahme der Marienanti-phon *Salve Regina* [I], deren Handschrift mit Februar 1703 datiert ist – keine Offiziumskompositionen Scarlattis nachweisbar für diese Kirche entstanden sind<sup>138</sup>.

Im Sommer des Jahres 1703 trat Alessandro Scarlatti als Komponist und Leiter zweier Vespers an den römischen Kirchen S. Maria di Montesanto und S. Marco hervor. Für die Vesper anlässlich des Festes des S. Lorenzo Giustiniani, das am 5. September in der Kirche S. Marco gefeiert wurde, wurden zwei *gran cori per la musica* errichtet<sup>139</sup>. Auch die Bemerkung Valesios, die Musik sei *nobile et copiosa di voci et istromenti*, deutet darauf hin, dass zu diesem Anlass doppelchörige Kompositionen erklingen sind<sup>140</sup>. Mehr über die aufgeführte Musik ist beim Fest der Madonna SS.ma di Montesanto am 16. Juli in der Kirche S. Maria di Montesanto durch den Briefwechsel des päpstlichen Sängers Cinzio Vinchioni mit dem Komponisten Giacomo Antonio Perti bekannt<sup>141</sup>. Während Valesio über die Musik lediglich zusammenfassend berichtet: *la musica è stata fatta con quantità di voci et istromenti dal celebre maestro di cappella Scarlatti*<sup>142</sup>, gibt Vinchioni genauer Auskunft. Aus seiner Beschreibung geht hervor, dass nicht nur Werke Alessandro Scarlattis, sondern auch mehrere Kompositionen seiner Söhne Domenico und Pietro aufgeführt wurden<sup>143</sup>. Von Alessandro Scarlatti wurde in der II. Vesper eine

---

<sup>137</sup> I-Ras, *Congregazione dell'Oratorio*, reg. 171.

<sup>138</sup> Das Musikarchiv von S. Maria in Vallicella wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts in den Bestand des Conservatorio S. Cecilia eingegliedert, wo zwar einige Handschriften mit geistlicher Musik des Nachfolgers im Amt Scarlattis, P.P. Bencinis, enthalten sind, jedoch keine Handschriften mit Werken Scarlattis selbst. Zur Oratorien-Tradition im Oratorio dei Filippini in Roma, vgl. A. Morelli 1991.

<sup>139</sup> Francesco Valesio, *Diario di Roma – Libro quarto*, moderne Ausgabe hg. v. Gaetana Scano und Giuseppe Graglia, 6 Bde., Milano 1977, 2. Bd., S. 691.

<sup>140</sup> Ebenda.

<sup>141</sup> Zu der Kirche S. Maria di Montesanto, vgl. den grundlegenden Artikel von Vincenzo Golzio, *Le Chiese di S. Maria di Montesanto e di S. Maria dei Miracoli a Piazza del Popolo in Roma*, in: *Archivi*, Serie II/8, Roma 1941, S. 122-148. Zum Karmeliterorden, vgl. Joachim Smet und Ulrich Dobhan, *Die Karmeliten, Eine Geschichte der Brüder U.L. Frau vom Berge Karmel*, Freiburg/Br. 1981.

<sup>142</sup> Ebenda, S. 652.

<sup>143</sup> Brief Vinchionis vom 5.8.1703 an D. Perti, Bologna, überliefert in I-Bc, Cart. 145/54. Zitiert von Hans Joachim Marx, *Händels lateinische Kirchenmusik und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext*, in: *Göttinger Händel-Beiträge*, 5, 1993, S. 143. Die



Vertonung des Psalms *Dixit Dominus*, und zwar *a cinque* [voci] *con i violini* aufgeführt<sup>144</sup>, während die Zuschreibung der anderen Psalmvertonungen an Domenico bzw. Pietro in dem Brief Vinchionis unklar bleibt<sup>145</sup>. Die zu diesem Anlass komponierten Werke Scarlattis sind mit großer Wahrscheinlichkeit nicht überliefert. Aus einer Tagebuchnotiz zum Fest des Jahres 1704 wird aber deutlich, dass die erklangenen Kompositionen im Jahr 1703 für großes Aufsehen gesorgt hatten. Hier heißt es, dass sich große Teile des Publikums bei der von Scarlatti im Jahr 1703 geleiteten Vesper bei Erklingen der Musik weg vom Altar zu den zu diesem Anlass errichteten Tribünen über den Eingangsportalen gewendet hatten. Dies löste das Missfallen der Kirchenoberen aus und führte dazu, dass im Jahr 1704 keine Tribünen mehr für die Musiker gebaut werden durften<sup>146</sup>.

Scarlatti suchte sich also offensichtlich durch die Komposition und Leitung von Offiziumskompositionen für weitere kirchenmusikalische Ämter auszuzeichnen und

---

Übersetzung des Briefes von Graham Dixon, *Handel's Music for the Carmelites. A Study in Liturgy and some Observations on Performance*, in: *Early Music*, 15, 1987, S. 21 ist zum Teil fehlerhaft. Nach der Interpretation von Dixon wurden in der zweiten Vesper lediglich die Psalmen *Dixit Dominus* und *Laudate pueri* konzertant gesungen. Im Brief heißt es aber: [...] *al 2. Vespro de Salmi non variò altro che il Dixit et il Laudate*. In der zweiten Vesper wurden also mit der Ausnahme des *Dixit* und des *Laudate* die bereits in der ersten Vesper erklangenen Kompositionen wiederholt. Bei dem in der ersten Vesper erklangenen *Dixit a 16 voci* könnte es sich um eine Vertonung von Pietro Scarlatti gehandelt haben, ist doch ein *Dixit Dominus* P. Scarlattis in dieser Besetzung in Oxford überliefert. Vgl. Ulisse Prota-Giurleo, *I Congiunti di Alessandro Scarlatti*, in: *Celebrazione del Terzo Centenario della Nascita di Alessandro Scarlatti*, Napoli 1960, S. 65.

<sup>144</sup> Bei dieser Komposition könnte es sich um die Psalmvertonung *Dixit Dominus* [VI] handeln, die lediglich mit der Zuschreibung *Del Sig. Scarlatti* in Berlin überliefert und vermutlich um die Jahrhundertwende entstanden ist. Vgl. die quellenkritischen Untersuchungen an der Abschrift des *Dixit Dominus* [VI] auf S. 155ff.

<sup>145</sup> Brief Vinchionis vom 25. Juli 1703. Zitiert in Eleonora Simi-Bonini, *Alcune lettere sconosciute su Cinzio Vinchioni di Viterbo*, in: *Musica e musicisti nel Lazio* (=Lunario Romano, 15), Roma 1986, S. 388. Interessant ist weiterhin auch die Anmerkung Vinchionis, dass die römischen Musiker – im Gegensatz zu seiner eigenen Meinung – Scarlatti mehr für seine Opern und Kantaten als für seine geistliche Musik schätzen würden.

<sup>146</sup> Valesio 1977, Vol. III, S. 123: *Si fece dalla generosità di monsignor Colonna, maggiordomo di N.S., la solita festa e musica per la Madonna SS.ma di Monte Santo, ma non poté mai ottenere dal cardinale vicario licenza di fare il palco o coro per gli musici sopra la porta maggiore di detta chiesa per il divieto fatto da S. Beatitudine di ciò, a causa di ovviare alli scandali che ne seguivano, però che quelli che erano in chiesa per udire la musica volgevano le spalle all'altare maggiore*. Vgl. hierzu auch Graham Dixon, *Handel's Music for the Feast of Our Lady of Mount Carmel*, in: *Händel e gli Scarlatti a Roma* (=Atti del convegno internazionale di Studi – Roma, 12-14 giugno 1985), hg. v. N. Pirrotta und A. Ziino, Firenze 1987, S. 29-48. Immer wieder gibt es in den Tagebüchern der Zeit auch Berichte darüber, dass die Musikertribünen

hiermit eine angemessene Stellung und reguläre Besoldung zu erreichen. In diesen Zusammenhang gehört auch die Komposition der *Missa Clementina I* [MV1], die Scarlatti kurz nach seiner Ankunft in Rom in der ersten Hälfte des Jahres 1703 für Clemens XI. geschrieben und mit einer ausführlichen Widmung an den Papst versehen hat<sup>147</sup>. Diese Hinwendung zur geistlichen Musik wird bei der Lektüre eines Edikts des Papstes vom 14. Februar 1703 verständlich, mit dem Papst Clemens XI. in Reaktion auf zahlreiche Erdbeben, die Rom und Umgebung um die Jahrhundertwende erschütterten, anordnete, dass für die nächsten fünf Jahre jegliche Feiern mit weltlicher Musik verboten seien. Zwar stellt schon Valesio im Februar 1703 fest, dass dieses Verbot sicher nur für den *carnevale* des Jahres Geltung haben würde. Doch, so vermutet er weiter, genügten lediglich einige weitere Erdbeben, um die Situation für die Künste weiter zu erschweren<sup>148</sup>.

Am 31. Dezember 1703 wird Scarlatti zum *coadiutore* von Antonio Foggia an der Basilika S. Maria Maggiore ernannt, erneut nach starker Fürsprache von Ottoboni. Das Amt des *coadiutore* war nicht mit einer monatlichen Besoldung verbunden. Dennoch wurde erwartet, dass der Hilfskapellmeister an der Gestaltung der Gottesdienstmusik teilnahm. Scarlatti hatte jedoch zu viele Verpflichtungen gegenüber seinen aristokratischen Förderern, als dass er in S. Maria Maggiore etwa die Leitung des zweiten Chores bei einer Vespermusik übernommen hätte. Auch in S. Maria in Vallicella machte er sich zunehmend rar, so dass die Kongregation sich im Mai 1705 gezwungen sah, den Musiker darauf hinzuweisen, dass er entweder seinen Verpflichtungen nachkommen oder von seiner Stelle zurücktreten solle. Scarlatti ließ wissen, dass er auf Grund der *molte occupationi, che teneva ne i componimenti di musica da servire a varij personaggi*<sup>149</sup> keine Möglichkeit sehe, mehr Zeit für sein Amt aufzubringen und trat zurück<sup>150</sup>. Angesichts des fortgeschrittenen Alters des Kapellmeisters Bicilli musste Scarlatti davon ausgehen, dass er innerhalb weniger Jahre dieses durchaus interessante Amt hätte übernehmen können. Doch hoffte er wohl immer noch auf eine feste Stellung in Florenz, erteilte

---

während der Zeremonie, für die sie erbaut worden waren, plötzlich zusammenbrachen und zahlreiche Musiker und Gäste unter sich begruben. Vgl. etwa Bridges 1976, S. 87.

<sup>147</sup> Schacht-Pape 1993, S. 19. Die Abkürzung [MV1] bezieht sich auf das in der Dissertation von Schacht-Pape angefertigte Verzeichnis der Messen Scarlattis.

<sup>148</sup> Valesio 1977, Vol. III, S. 532.

<sup>149</sup> Vgl. I-Rf, C.I.9, *Libro Ottavo de' Decreti*, S. 226-227. Zitiert in Morelli 1984, S. 128.

<sup>150</sup> Morelli 1984, S. 127f.

Ferdinando de' Medici doch seit 1702 jedes Jahr Scarlatti den Auftrag, eine neue Oper zu komponieren<sup>151</sup>.

Die Stelle als Hofkapellmeister in Neapel wurde erst am 25. Oktober 1704 für vakant erklärt<sup>152</sup>. Scarlatti hatte sicherlich gehofft, einem seiner Söhne zu diesem Amt verhelfen zu können, doch dieser Wunsch erfüllte sich nicht. Noch am selben Tag wurde Gaetano Veneziano als Nachfolger Scarlattis auf diesen Posten berufen. So setzte nun Alessandro Scarlatti alles daran, seine musikalisch ambitionierten Söhne an anderen Stellen versorgt zu sehen. Im Februar 1705 schließlich konnte sein ältester Sohn Pietro mit der Unterstützung des Kardinals Albani das Amt des Kapellmeisters an der Kathedrale von Urbino antreten<sup>153</sup>, während Scarlatti seinen Sohn Domenico im Frühjahr desselben Jahres in Begleitung des Kastraten Nicolo Grimani aus Neapel über Florenz nach Venedig schickte. Aus diesem Anlass schrieb Scarlatti an den Erbprinzen Ferdinando de' Medici einen Brief, in dem er den *principe* bittet, seinen Sohn wohlwollend zu empfangen und ihm ein Empfehlungsschreiben mit auf den Weg nach Venedig zu geben<sup>154</sup>. In jenem Schreiben findet sich auch die folgende Passage, in der Scarlatti über die schlechte Lage für sich und Domenico als Komponisten in Neapel wie Rom klagt: *Io l'ho staccato a forza da Napoli, dove, benchè avesse luogo il suo talento, non era talento per quel luogo. L'allontano anche da Roma, perchè Roma non ha tetto per accogliere la Musica, che ci vive mendica*<sup>155</sup>.

Sicherlich liegt diesen Formulierungen auch der Versuch zugrunde, Ferdinando zu schmeicheln, indem Scarlatti aufzeigt, wie schlecht es für die Musik – im Gegensatz zu der Lage in Florenz – in diesen beiden neben Venedig wichtigsten Musikzentren Italiens bestellt sei. Der Grund für Alessandro, seinen Sohn Domenico

---

<sup>151</sup> Scarlatti komponierte im Jahr 1703 die Oper *Arminio*, 1704 *Turno Aricino*, 1705 *Lucio Manlio l'imperioso* und 1706 *Il Gran Tamerlano* für die *Villa Medicea* in Pratolino. Vgl. Giancarlo Rostirolla, *Catalogo generale delle opere*, in: Pagano/Bianchi 1972, S. 350f. und Fabbri 1961, S. 51-84.

<sup>152</sup> Prota 1952, S. 74.

<sup>153</sup> B. Ligi, *La Cappella Musicale del Duomo di Urbino*, in: *Note d'Archivio per la storia musicale*, 2, 1925, S. 133-134.

<sup>154</sup> Es ist nicht auszuschließen, dass Scarlatti – obwohl er die homosexuelle Neigung des Prinzen kannte – seinen Sohn bewusst an den Hof Ferdinando de' Medicis schickte. In der Tat offenbart der Brief von Alessandro Scarlatti an den Prinzen sowie dessen spätere Antwort einen gewissen Unterton, der Domenico als Opfer der Wünsche seines Vaters erscheinen lässt. Immer noch hoffte Scarlatti darauf, weitere Aufträge und eine feste Anstellung am Hof in Florenz zu erreichen oder aber seinen Sohn in die musikalische Gesellschaft von Venedig mit Unterstützung Ferdinando de' Medicis platzieren zu können. Vgl. hierzu auch Pagano 1985, S. 263-269.

nach Venedig zu schicken, lag sicher darin, dass er selbst beabsichtigte, mit neu komponierten Opern in Venedig Fuß zu fassen. Venedig stellte mit seinen vielen öffentlichen Opernhäusern die einzige Möglichkeit für Scarlatti dar, in seinem eigentlichen Metier, der Oper, zu glänzen und zu Wohlstand zu gelangen. Bekanntlich war das öffentliche Theater in Rom durch Papst Clemens XI. fast vollständig unterdrückt worden, so dass sich besonders die überregional anerkannten Opernkomponisten wie Francesco Gasparini, Giovanni Bononcini und Nicola Haym gezwungen sahen, Rom zu verlassen. So wetteiferte Scarlatti nun in Rom mit Komponisten wie Pietro Paolo Bencini und Ottavio Pitoni als Oratorien-, Kantaten- und Kirchenkomponist um die Vergabe von Kompositionsaufträgen seitens der aristokratischen Mäzenatenkreise. Nur dank der Unterstützung von Kardinal Ottoboni, der Scarlatti in seine *Famiglia* als *Ministro* u. a. neben Arcangelo Corelli ab April 1705 mit einem Gehalt von 9 scudi aufnahm und ihm immer wieder Libretti zur Vertonung gab<sup>156</sup>, sowie anderer Kirchenfürsten wie Kardinal Pamphilj, für die Scarlatti eine ungeheure Zahl von Kantaten schrieb, konnte der Komponist seine sicherlich nicht geringen Ausgaben begleichen<sup>157</sup>.

Noch im Jahr 1706 reist Scarlatti nach Venedig, um die Aufführung seiner beiden Opern *Il Mitridate Eupatore* und *Il trionfo della Libertà* im Karneval des Jahres 1707 vorzubereiten. So berichtet er schon am 3. Juli des Jahres an Ferdinando über sein Vorhaben, nach Venedig zu fahren<sup>158</sup>. In diesem Zusammenhang spricht er auch von der Möglichkeit einer persönlichen Begegnung, hatte ihm doch der Prinz in einem Brief vom 8. April desselben Jahres geschrieben, dass er bei der neuen Oper für Pratolino, *Il Gran Tamerlano*, eine *Musica [...] più tosto allegra* wünsche und damit Scarlatti signalisiert, dass dessen Stil nicht mehr seinen Vorstellungen entspräche<sup>159</sup>. Doch Ferdinando de' Medici ging nicht auf diesen Wunsch Scarlattis ein, so dass er mit der Möglichkeit gerechnet haben musste, dass es nicht zu weiteren Aufträgen des Prinzen kommen würde. In der Tat sollte *Il Gran Tamerlano* die letzte

---

<sup>155</sup> I-Ras, *Filza 5891*, Lett. n. 502, zitiert von Fabbri 1961, S. 59.

<sup>156</sup> Ein Zusammenhang zwischen der Entlassung Scarlattis als Kapellmeister an S. Maria in Vallicella und seiner Aufnahme in die *Famiglia Ottoboni* erscheint nicht nur auf Grund der zeitlichen Übereinstimmung als wahrscheinlich. So konnte Scarlatti seine Pflichten an der Chiesa Nuova auch wegen der vielen Aufträge Ottobonis nicht einhalten, so dass ein finanzieller Ausgleich Ottobonis hierfür durchaus sinnvoll erscheint.

<sup>157</sup> So hat die Frau Alessandro Scarlattis, Antonia Maria Vittoria Anzalone, zwischen den Jahren 1679 und 1695 zehn Kinder zur Welt gebracht, die im Haushalt des Komponisten zusammen mit der Mutter Scarlattis lebten.

<sup>158</sup> I-Fas, Mediceo, *Filza 5903*, lett. n. 213, vgl. Fabbri 1961, S. 79.

Opern bleiben, die Scarlatti für Pratolino schrieb. Ferdinando wandte sich mit weiteren Kompositionsaufträgen stattdessen an den Bologneser Komponisten Giacomo Antonio Perti. In diesem Zusammenhang setzte Scarlatti alles daran, sich in Venedig als Opernkomponist zu etablieren, doch auch dieses Vorhaben misslang<sup>160</sup>. Die Aufführung seiner beiden neu komponierten Opern war bekanntlich ein Fiasko, wie zeitgenössische Berichte und Spottgedichte bezeugen<sup>161</sup>. Scarlattis hochartikulierter und dichter Stil wurde in Venedig – im Gegensatz zu dem dort überaus erfolgreichen Komponisten Francesco Gasparini<sup>162</sup> – nicht geschätzt und seine Opern als zu altmodisch, überaus pathetisch und kompliziert im Vergleich zu den venezianischen Opern erachtet<sup>163</sup>. Möglicherweise hat bei der Ablehnung der Opern Scarlattis aber auch schlicht dessen sizilianische Herkunft eine größere Rolle gespielt, als dies in den Rezensionen der Zeit zum Ausdruck kommt.

Nach diesem persönlichen und künstlerischen Debakel verließ Scarlatti umgehend die Lagunenstadt und besuchte zunächst in Urbino seinen Sohn Pietro. Von hier schrieb er am 18. April 1707 einen langen Brief an Ferdinando de' Medici, in dem er in ungewöhnlich offener und direkter Weise seinen Misserfolg anspricht und sich selbst als *virtù cadente, libero da ogni impegno d'attual servizio*<sup>164</sup> bezeichnet. Darüber hinaus sehe er sich nicht in der Lage, *a reggere il grave peso di*

---

<sup>159</sup> I-Fas, Mediceo, Filza 5903, *lett. n. 497*, vgl. Fabbri 1961, S. 69.

<sup>160</sup> Dent 1960, S. 112, hebt hervor, dass diese beiden Opern nicht den Publikumsgeschmack traf; *it appears to have been beyond the appreciation of the audience*. Pagano 1985, S. 299, nennt den Venedig-Aufenthalt Scarlattis eine *disastrosa trasferta*.

<sup>161</sup> Vgl. den Beitrag von Bianconi im Anhang von Strohm 1979, S. 170, Anm. 278.

<sup>162</sup> Erhalten blieb der Familie Scarlatti nach dem Fiasko in Venedig lediglich der enge Kontakt zu diesem Komponisten, bei dem Domenico nach seiner Ankunft im Jahr 1705 vermutlich zunächst eine Art Lehrzeit in der Komposition von Bühnen- und Kirchenmusik absolviert hatte. Der Kontakt zwischen Alessandro Scarlatti und Gasparini blieb auch in späteren Jahren erhalten. Hiervon zeugt der bekannte Kantatenaustausch aus dem Jahr 1712, in dem beide Komponisten mehrere Kantaten auf denselben Text vertonten. Vgl.: Kirkpatrick 1972, S. 39 und Dent 1960, S. 140ff.

<sup>163</sup> Vgl. den Beitrag von Bianconi im Anhang von Strohm 1979, S. 171.

<sup>164</sup> Alessandro Scarlatti wurde als *ministro* aus der *Famiglia Ottoboni* im März 1706 gestrichen, womit er auch sein Gehalt von monatlich neun scudi verlor. Sein Name wird stattdessen mit der Eintragung des Namens von Alessandro Corelli ersetzt. Zwar könnte hier auch ein Schreibfehler des *Computerista* vorliegen, wie Marx 1968, S. 161 annimmt. Es ist aber auch nicht unwahrscheinlich, dass Ottoboni den Komponisten von seiner Gehaltsliste strich, nachdem sich das Kapitel von S. Maria Maggiore im Februar 1706 wiederholt über Scarlattis häufige Abwesenheit vom Dienst beklagt hatte. Vgl. hierzu Eleonora Simi-Bonini, *L'attività degli Scarlatti nella Basilica Liberiana*, in: *Händel e gli Scarlatti a Roma*. (=Atti del convegno internazionale di Studi – Roma, 12-14 giugno 1985), hg. v. N. Pirrotta und A. Ziino, Firenze 1987, S. 163 (Dokument II) sowie Pagano 1985, S. 298f.

*numerosa famiglia*<sup>165</sup>. Doch Ferdinando lehnt in einer kurzen und lakonischen Antwort vom 23. April diese fast flehentliche Bitte um eine Auftragskomposition ab und schickt noch am selben Tag einen Brief an Perti, in dem er den Rivalen Scarlattis auffordert, *un Benedictus* für die Karwoche 1708 zu schreiben<sup>166</sup>.

In dieser prekären Situation erreichte Scarlatti in Urbino die Nachricht, dass Antonio Foggia, der Kapellmeister von S. Maria Maggiore, am 5. Juni 1707 gestorben war und er als Nachfolger für das vakante Amt vorgeschlagen wurde<sup>167</sup>. Er bittet, die Stelle erst im Herbst antreten zu dürfen, was ihm in einer Sitzung des Kapitels vom 3. Juli gestattet wird<sup>168</sup>. Kurze Zeit später, am 24. Juli, trifft sich das Kapitel wieder und erlässt eine Reihe von *Istructione per il sig.r Maestro di Cappella*, denen Scarlatti, bevor er am 14. August endgültig zum *maestro di cappella* gewählt wird, zustimmen muss. Hier wird zum einen das monatliche Gehalt festgelegt, zum anderen aber werden auch die Pflichten des Kapellmeisters ausdrücklich erwähnt. So muß Scarlatti die Kleiderordnung beachten (*assistere in Coro, ò negl'organi con veste talare e cotta*) und bei allen Gottesdiensten, seien es gewöhnliche Sonntage oder außergewöhnliche Festtage, anwesend sein und die Musik leiten (*deve assistere in Coro ad ogni funtione, ò Canto, che richieda la battuta cioè in tutte le Feste, Domeniche, e giorni feriali alla messa Cantata, alli Vespri delli giorni festivi, ò siano in Canto figurato ò Gregoriano, nell'Anniversarij di messa Canoniale, et in altri tempi, secondo lo stile, e consuetudine della Basilica*)<sup>169</sup>.

Bei der Versammlung vom 14. August erklärt sich Scarlatti, wohl auch auf Grund seiner prekären Lage, *paratum ad omnia* und übernimmt offiziell das Amt des *maestro di cappella* an S. Maria Maggiore<sup>170</sup>. In den *Giustificazioni* der Kirche erscheint der Name Scarlatti als *maestro di cappella* jedoch erst im Dezember des Jahres 1707, bis dahin hat vermutlich der Organist Bernardo Gaffi diese Funktion in dessen Vertretung übernommen. Die Kirchenmusik an S. Maria Maggiore wurde vor allem durch die Einkünfte finanziert, die durch Land und Eigentum des Kapitels

---

<sup>165</sup> Fabbri 1961, S. 85-86.

<sup>166</sup> Marcello De Angelis, *Il teatro di Pratolino tra Scarlatti e Perti. Il Carteggio di Giacomo Antonio Perti con il Principe Ferdinando de' Medici (1705-1710)*, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 21, 1987, S. 622 (Dokument 573).

<sup>167</sup> I-Rlib, *Decreti*, S. 394, vgl. Simi-Bonini 1987, S. 163f.

<sup>168</sup> I-Rlib, *Decreti*, S. 397, vgl. Simi-Bonini 1987, S. 164.

<sup>169</sup> I-Rlib, *Decreti*, S. 401-406, vgl. Simi-Bonini 1987, S. 164f.

<sup>170</sup> I-Rlib, *Decreti*, S. 411-413, vgl. Simi-Bonini 1987, S. 165f.

erworben wurden. Die allgemeine ökonomische Krise in Mittelitalien im 17. Jahrhundert führte somit auch zu spürbaren Konsequenzen für die Kirchenmusik in der Basilika. Die Gehälter stagnierten und die Ausgaben für die außerordentlichen Feste wurden in der zweiten Jahrhunderthälfte immer stärker reduziert. Auch in dem monatlichen Grundgehalt des *maestro di cappella* spiegelten sich die geringen finanziellen Möglichkeiten der Kirche, so erhält Scarlatti im Jahr 1708 dasselbe Gehalt, nämlich 12 scudi, das schon Antonio Maria Abbatini sechzig Jahre zuvor bekommen hatte<sup>171</sup>. Mit der Übernahme des Kapellmeisteramtes von S. Maria Maggiore reiht sich Alessandro Scarlatti in eine Tradition von großen Kirchenkomponisten ein, die im Laufe des 17. Jahrhunderts dieses Amt bekleidet hatten. Neben Abbatini hatten so bedeutende Komponisten wie Orazio Benevoli, Alessandro Melani und als unmittelbare Vorgänger von Scarlatti die beiden Foggias, Vater Francesco (an S. Maria Maggiore aktiv von 1677-1688) und Sohn Antonio (1688-1707), die Leitung der Kirchenmusik inne. Im Archiv der Basilika S. Maria Maggiore ist eine Auflistung der Chorbücher überliefert, die sich – als Eigentum der Kirche – im Besitz des Vorgängers von Scarlatti, Antonio Foggia, befunden haben. Hier finden sich vor allem geistliche Werke Palestrinas, die sicherlich auch unter der Leitung Scarlattis im Repertoire der *cappella musicale* geblieben sind.

Besonders Alessandro Melani und Francesco Foggia taten sich auch als Komponisten von konzertanter generalbassbegleiteter geistlicher Musik hervor. Zum Teil sind deren Werke bis heute in dem Musikarchiv der Basilika erhalten. Foggia wird gar in einem deutschen Druck geistlicher Musik neben Carissimi und Gratiani als Komponist einer *scuola romana* genannt<sup>172</sup>. Scarlatti setzte sich mit dieser Tradition auseinander und komponierte gleich nach Übernahme des Amtes mehrere geistliche Werke, die ebenfalls zum Teil noch im Archiv der Kirche überliefert sind. Hierbei handelt es sich um die *Messa per il SS.mo Natale* [MV3]<sup>173</sup> sowie zwei ebenfalls zu den Weihnachtsfeierlichkeiten des Jahres 1707 entstandene vierstimmige Motetten, *Beata Mater* und *Completi sunt*<sup>174</sup>. Zudem komponierte Scarlatti aus diesem Anlass die bekannte doppelhörige Motette *O magnum mysterium*, deren Handschrift im Archiv zwar verschollen, einem alten Katalog des

---

<sup>171</sup> Zu der Bezahlung und den Aufgaben der Kapellmeister und Musiker an S. Maria Maggiore im 17. Jahrhundert, vgl. Burke 1984.

<sup>172</sup> Vgl. Fassbender 1980.

<sup>173</sup> I-Rlib, [o.Sign.]

Archivs nach jedoch bis 1803 noch Bestand des *archivio* war und somit ebenfalls für die Basilika entstanden ist<sup>175</sup>.

Spätestens im Januar 1708 rief Alessandro Scarlatti seinen Sohn Domenico zu sich, dessen Name in der *Lista der Musiker per la messa di spagna nel giorno di S. Idelfonso li 23. Genno. 1708. e per la Notte di Natale, e vesp.o del giorno* erscheint<sup>176</sup>. Möglicherweise komponierte Alessandro Scarlatti aus diesem Anlass die *Messa breve e concertata* [MV10], zumindest werden ihm in dieser Abrechnung scudi 1:90 *per le copie della messa nuova, e motetti* gezahlt. Denkbar wäre allerdings auch, dass die ebenfalls im Archiv überlieferte *Messa La Stella* von Domenico Scarlatti<sup>177</sup> zu diesem Anlass entstanden ist, sollten doch nach dem Anstellungsvertrag von Alessandro neue Kompositionen für die Basilika nicht extra vergütet werden, sondern mit seinem Gehalt abgegolten sein.<sup>178</sup> Dennoch erhält Scarlatti am 29. Juni 1708 eine weitere Zahlung von 20 scudi, die er für *diverse opere di Musica da lui fatte, e donate alla Nra SS.ma Basilica* erhält (vgl. Abbildung 1, S. 34)<sup>179</sup>. Hierbei handelt es sich u. a. um die Motetten *Adorna thalamum*, *Dextera Domini* und *Constitues* handeln, die ebenfalls noch im Januar und Februar 1708 entstanden sind<sup>180</sup>.

---

<sup>174</sup> Beide Kompositionen (Sign.: I-Rlib, 73/6, I-Rlib, 73/3) sind nicht in dem Katalog von Rostirolla 1972 aufgenommen.

<sup>175</sup> Das bisher nicht in den Katalogen der Werke Scarlattis aufgenommene Autograph dieser Komposition befindet sich in P-Lf, Ms 197/2.

<sup>176</sup> Vgl. die Abbildungen der Rechnungen auf S. 113.

<sup>177</sup> Eine Ausgabe dieser Messe erstellte Simi-Bonini in: *Studi Musicali Romani*, Bd. 3, Pro Musica Studium, Roma 1985.

<sup>178</sup> Vgl. hierzu I-Rlib, *Decreti*, S. 401-406, vgl. Simi-Bonini 1987, S. 164f.

<sup>179</sup> Besonders interessant ist jedoch bei der Formulierung *e donate alla Nra SS.ma Basilica*, dass es anscheinend nicht üblich war, die aufgeführten Kompositionen Scarlattis nach Erklängen automatisch in den Bestand des Notenarchivs der Basilika einzugliedern. So ist es durchaus möglich, dass einige andere Motetten und Offiziumskompositionen Scarlattis in der Zeit seiner Anstellung an S. Maria Maggiore entstanden sind, aber später nicht in den Besitz der Kirche übergangen. Zu denken wäre hier etwa an die beiden Motetten *Tui sunt coeli* und *Sacerdotes Domini*, vgl. Rostirolla 1972, S. 528 und 630.

<sup>180</sup> Eine Handschrift der Motette *Adorna thalamum* war laut einem Katalog aus dem Jahr 1803 Teil des *archivio* von S. Maria Maggiore. Heute ist diese Handschrift nicht mehr im Archiv der Kirche überliefert. Das Autograph (GB-Lbl, Add. MS.34054) ist mit Januar 1708 datiert, so dass diese Komposition mit Sicherheit für die Basilika entstanden ist. Die autographen Stimmblätter der Motetten *Dextera Domini* und *Constitues* sind heute noch in dem Archiv der Kirche überliefert (Sign.: I-Rlib, 73/4[a,b,c] und I-Rlib, 73/5 [a,b,c]).



N. 1790  
 Sig. Bartol. Jannelli Nro Cont. Dani Fredico al Sig. Alessandro  
 Scarlatti Nro Mio di Scudi Venti mt. in conto di  
 quello due mila ragione della casa che habita, e questa per  
 mesi Sei dal 1.º del 1708. a. 17.º. Mag.º prof.º quali Segli  
 fanno buoni per sua Allegria di diuere opere di Musica  
 da lui fatte, e donato alla Nro S.ª Basilica per servizio  
 della Med.ª di Cong. li 19.º. Mag.º 1708

20 = 20  
 Filippo Scarpini Can. Cam.  
 Francesco Chigi Can. Cam.

Abbildung 1:

I-Rlib, Filze, n. 59, n. 48, Quittung einer Zahlung an A. Scarlatti in Höhe von 20 scudi

In der Fastenzeit des Jahres 1708 tritt Scarlatti weiter als Komponist von Oratorien hervor. *Il giardino di rose* eröffnete die Saison im Palazzo Bonelli-Ruspoli am 26. Februar. Am selben Ort wurde am 25. März sein *Oratorio per la SS.ma Annuntiata* gespielt<sup>181</sup>. Im Palazzo della Cancelleria ließ Kardinal Pietro Ottoboni einen ganzen Zyklus von Oratorien aufführen, in dem ebenfalls Oratorien Scarlattis erklangen. Neben den Werken von u. a. Caldara und Bencini wurden auch zwei Oratorien des *compositore favorito* Ottobonis gespielt: *Il Martirio di S. Cecilia* sowie zum Abschluss und Höhepunkt der dortigen Veranstaltungen am 4. April das *Oratorio Per la Passione di Nostro Signore Gesù Cristo*, das sogar schon im dritten Jahr in Folge aufgeführt wurde<sup>182</sup>.

Das neunstimmige *Miserere mei Deus* [I] von Scarlatti entstand vermutlich in der Karwoche des Jahres 1708 für die Cappella Sistina<sup>183</sup>. Einem Vermerk vom 5.

<sup>181</sup> Hier erklang am 8. April Händels *Oratorio per la Resurrezione di nostro Signore Gesù Cristo*.

<sup>182</sup> Vgl. die Ausführungen von Lino Bianchi zu diesem Werk in Pagano/Bianchi 1972, S. 297-315. Während Bianchi das Jahr 1707 als das Entstehungsjahr der Passion Scarlattis annimmt, konnte bereits eine erste Aufführung dieses bedeutenden Oratoriums Scarlattis mit dem Jahr 1706 (Aufführungsort war die *Cancelleria* Ottobonis) nachgewiesen werden. Vgl. Poensgen 1994, S. 43-46.

<sup>183</sup> Dieses Werk wird noch im Werkkatalog von Rostirolla den Angaben Bainis folgend mit ca. 1680 datiert. Schon Marx-Weber vermutet eine Entstehung zwischen 1703 und 1707. Vgl. Giuseppe Baini, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 2 Bde., Roma 1828, (Reprint: Hildesheim 1966), Bd. 2, S. 196, Anm. 578; Magda Marx-Weber, *Römische Vertonungen des Psalms Miserere*

April des Jahres 1708 im *diario* der Kapelle ist zu entnehmen, dass an diesem Tag, dem *Giovedì Santo*, ein doppelchöriges *Miserere del Sig. Scarlatti* gesungen wurde<sup>184</sup>. Die Vermutung, dass es sich um ein neues Werk in dem Repertoire der Cappella handelt, gründet sich darauf, dass im Verlauf der Aufführung dieser Komposition der Kapelle mehrere gravierende Fehler unterliefen. So setzte der gesamte *Choro del Canto fermo* in einem Vers *un tono più basso* ein, während der *Contralto* des *secondo Choro del Canto figurato* an anderer Stelle zu früh einsetzte, so dass anschließend auch der Tenor seinen Einsatz verpasste<sup>185</sup>. Dieses Werk verblieb nur zwei Jahre im Repertoire der Cappella Sistina, da es wohl im Charakter zu sehr von den sonst gesungenen *Miserere*-Vertonungen abwich<sup>186</sup>. Das *Miserere* Scarlattis wurde im Jahr 1711 von einer Vertonung Tommaso Bajis verdrängt<sup>187</sup>.

Trotz dieses großen Arbeitspensums während der *Quaresima* des Jahres 1708 kam Scarlatti weiter seinen Pflichten als *maestro di cappella* nach und komponierte vier geistliche Werke aus Anlass des Festes *Corpus Domini*, das zumeist mit

---

im 18. und frühen 19. Jahrhundert, in: *Geistliche Musik. Studien zu ihrer Geschichte und Funktion im 18. und 19. Jahrhundert* (=Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, 8), hg. v. C. Florors, H. J. Marx und P. Petersen, 1985, S. 12-15; Magda Marx-Weber, Die Tradition der *Miserere*-Vertonungen in der Cappella Pontificia, in: *Collectanea, II* (=Studien zur Geschichte der päpstlichen Kapelle), Città del Vaticano 1994, S. 276; Rostirolla 1972, S. 526. Zu der Institution der Cappella Pontificia und deren Bedeutung für das mehrstimmige Repertoire, vgl. den äußerst kenntnisreichen Artikel von Giancarlo Rostirolla, *Alcune note storico-istituzionali sulla Cappella Pontificia in relazione alla formazione e all'impiego dei repertori polifonici nel periodo post-palestriniano, fino a tutto il Settecento*, in: *Collectanea, II* (=Studien zur Geschichte der päpstlichen Kapelle), Città del Vaticano 1994, S. 631-831. Das *Miserere* Scarlattis findet hier ebenfalls kurze Erwähnung, wobei Rostirolla noch von der Richtigkeit der Angabe Bainis ausgeht. Vgl. Rostirolla 1994 (Note), S. 741.

<sup>184</sup> I-Rvat, *Capp. Sist. Diario 128*, S. 43-45. Zur Aufführungspraxis der Cappella Sistina im 17. Jahrhundert, vgl. Jean Lionnet, *Performance Practice in the Papal Chapel during the 17<sup>th</sup> Century*, in: *Early Music*, 15, 1987, S. 3-15.

<sup>185</sup> Ebenda. Vgl. das Faksimile der Seiten 43-45 aus dem *Cap. Sist. Diario 128* auf S. 120 und 121.

<sup>186</sup> Marx-Weber 1994, S. 276.

<sup>187</sup> I-Rvat, *Capp. Sist. Diario 131*, fol 20r.: [...] *Fu cantato il miserere del Sig.e Thomaso Baj Cantore della Basilica Vaticana, quale avendolo p.ma presentato à N.S. si compiacque actarlo, e lo mandò all' emo Protet.re, accioche Riconosciutolo al proposito, fosse fatto cantare, quale riusci di commune applauso*. Bisher wurde angenommen, dass die *Miserere*-Vertonung Alessandro Scarlattis erst im Jahr 1714 von der Komposition T. Bajis verdrängt worden ist. Vgl. Magda Marx-Weber, *Domenico Scarlattis Miserere-Vertonungen für die Cappella Giulia in Rom*, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart, Bach, Händel, Schütz* (=Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Stuttgart 1985), hg. v. D. Berke und D. Hanemann, 2 Bde., Kassel 1987, Bd. 2, S. 131.

feierlichen Prozessionen begangen wurde<sup>188</sup>. Die Motetten *Sancti et justi, Domine refugium, Iste est panis* und *Exultate Deo* sind im Notenarchiv der Basilika in Stimmbüchern überliefert und umrahmen dabei mit dem abschließenden Hymnus *Pange lingua* von Domenico Scarlatti<sup>189</sup> weitere Motetten von Giuseppe Ottavio Pitoni, Diego Ortiz und Francesco Foggia, die ebenfalls zu diesem Anlass gesungen wurden<sup>190</sup>. Auch für diese Arbeit erhielt Scarlatti offensichtlich eine außerordentliche Zahlung, in diesem Fall sogar in der ungewöhnlichen Höhe von 48 scudi, *quali se li fanno pagare p carta rigata, e copiatura di diverse compositioni di Musica fatte per servizio della nra Chiesa, e messe in Archivio della med.ma della B:ta B:ca di S.a M:a Maggiore* [...] (vgl. Abbildung 2 auf dieser Seite)<sup>191</sup>.

Abbildung 2:

I-Rlib, *Filze*, n. 59, n. 52, Quittung einer Zahlung an A. Scarlatti in Höhe von 48 scudi

Diese große Summe verleitete Simi-Bonini zu der Annahme, Scarlatti sei mit dem Geld auch für die Komposition und Anfertigung von Kopien der heute in Bologna überlieferten Responsorien und Lamentationen bezahlt worden, die er dann allerdings nach Florenz an Ferdinando de' Medici schickte, um dessen Gunst erneut zu erwerben<sup>192</sup>. Diese These stützte sich auch auf die Veröffentlichung einer

<sup>188</sup> Zu den Feierlichkeiten und der Musik, die in der zweiten Hälfte des 17. und im 18. Jahrhundert im Rahmen des *Corpus Domini*-Festes und der *Quarantore* aufgeführt wurden, vgl. Rainer Heyink, Niccolò Jommelli, maestro di cappella der ‚deutschen Nationalkirche‘ S. Maria dell’Anima in Rom, in: *Studi musicali*, 26, 1997, S. 417-433; Egils Ozolins, *The Oratorios of Bernardo Pasquini*, Diss. University of California Los Angeles 1983, S. 167-178; Howard E. Smither, The Function of Music in the Forty Hours Devotion of 17<sup>th</sup>- and 18<sup>th</sup>-Century Italy, in: *Music from the Middle Ages through the Twentieth Century – Essays in Honor of Gwynn McPeck*, hg. v. C. P. Comeriat und M. C. Steel, New York 1988, S. 147-174 und Marx 1968, S. 107-109.

<sup>189</sup> Hg. v. E. Simi-Bonini in: *Studi Musicali Romani*, Bd. 5, Pro Musica Studium, Roma 1987.

<sup>190</sup> Die Zusammenstellung Scarlattis zeugt somit auch von der weitergeführten Pflege der Musik des Vorgängers Scarlattis an S. Maria Maggiore, Francesco Foggia.

<sup>191</sup> I-Rlib, *Filze*, n. 59, n. 52. Der Kopist Carl’ Antonio Ferri erhielt dagegen zum Vergleich für die Anfertigung von Abschriften zweier Opern Scarlattis im Jahr 1683 lediglich 16 scudi. Vgl. Marx 1983 (*Giustificazioni*), S. 146.

<sup>192</sup> Simi-Bonini 1987, S. 158f.

*memoria* des Florentiner Komponisten Giovanni Maria Casini, in der dieser berichtet, eben diese Kompositionen Scarlattis durch Ferdinando überreicht bekommen zu haben, um sie in der Karwoche 1708 in einer der Kirchen der Stadt aufzuführen<sup>193</sup>. Nachdem jedoch nachgewiesen werden konnte, dass die *memoria Casini* eine Erfindung ihres Veröfentlichters darstellt<sup>194</sup> ist eine Datierung dieser Karwochenmusik auf das Jahr 1708 nicht mehr haltbar. Vermutlich komponierte Scarlatti neben den im Archiv der Basilika erhaltenen Werken weitere geistliche Kompositionen, die mit der Zahlung von 48 scudi (immerhin ein vierfaches Monatsgehalt) abgegolten wurden<sup>195</sup>.

Im Juli des Jahres 1708 ist Alessandro Scarlatti an dem von den Karmelitern gefeierten Fest Commemoratio B.M.V. de Monte Carmelo als Organist des zweiten Chores beteiligt<sup>196</sup>. In der Kirche S. Maria di Montesanto erklingen anlässlich dieses Festes, zu dem Scarlatti mit seinen Söhnen Domenico und Pietro im Jahr 1703 bereits mehrere Kompositionen beigesteuert hatte, im Jahr 1708 u. a. zwei Antiphonen sowie die beiden Psalmvertonungen *Laudate pueri* (HWV 237) und *Nisi Dominus* (HWV 238) von Georg Friedrich Händel. Vermutlich wird Scarlatti jedoch über die Leitung des zweiten Chores hinaus auch eigene Werke zu diesem Marienfest komponiert haben, da nicht anzunehmen ist, dass er lediglich als

---

<sup>193</sup> Fabbri 1961, S. 106-108.

<sup>194</sup> Vgl. Benedikt Poensgen, Anhang zur *memoria* des Giovanni Maria Casini, in: Juliane Riepe / Carlo Vitali / Antonello Furnari, *Il Pianto di Maria HWV 234: Rezeption, Überlieferung und musikwissenschaftliche Fiktion*, in: *Göttinger Händel-Beiträge*, 5, 1993, S. 270-307, sowie die quellenkritischen Untersuchungen an der Bologneser Sammelhandschrift mit der Karwochenmusik Scarlattis auf S. 162ff.

<sup>195</sup> Hierbei wird es sich u. a. um die Motette *Diligam te* handeln, die nur im *Inventario / Delle carte di Musica, e Libri stampati, che si conservano nell'Archivio della Sacrosanta / Basilica di Santa Maria Maggiore di / Roma fatto per Ordine dell' Illmo e Rmo / Monsig.re Ludovico Maggi Piccini Prefetto / della Musica nell' Anno. 1803* [fol. 56] als Bestand des Notenarchivs erwähnt wird. Heute ist eine Handschrift mit dieser Komposition jedoch im Archiv von S. Maria Maggiore nicht mehr überliefert. Weiter ist möglicherweise auch das *Salve Regina* [III] im Jahr 1708 entstanden, da Scarlatti in den von dem Kopisten Angelini kopierten Stimmheften nicht als *Cavaliere* bezeichnet wird, so dass diese Komposition in Rom vor dem Jahr 1716 entstanden sein wird. Vgl. die quellenkritischen Untersuchungen zu der Abschrift dieser Komposition im dritten Kapitel, S. 150ff.

<sup>196</sup> So lassen sich die Buchstaben AS vor der Orgelstimme des *secondo Coro* der Kopie der Psalmvertonung *Nisi Dominus* von G.F. Händel, die 1708 bei dem Fest der Karmeliter aufgeführt wurde, nur als Kürzel für Alessandro Scarlatti auflösen. Vgl. Marx 1993, S. 131.

ausführender Musiker bei diesen Feierlichkeiten mitgewirkt hat<sup>197</sup>. Auch die *Avvisi di Roma* berichten, dass während des Festes der Karmeliter eine *buoniss[is]ma Musica de migliori musici della Città*<sup>198</sup> aufgeführt worden sei. Es sind also, wie auch aus dieser Notiz deutlich wird, Werke mehrerer *Musici*, also Komponisten, aus diesem Anlass erklingen und nicht etwa nur Werke Händels, wie es wiederholt in der Händelforschung dargestellt wurde<sup>199</sup>.

Im Archiv der Kirche S. Maria Maggiore finden sich von Alessandro Scarlatti Hand weiterhin die Rechnungen zu den für die Basilika bedeutenden Festen S. Mariae ad Nives (5. August) und der *Messa di Spagna* (9. September)<sup>200</sup>. Im 17. Jahrhundert hatte sich die Tradition erhalten, zu den beiden Vespers anlässlich des Marienfestes doppelchörige Musik und zu der Messe vierstimmige Kompositionen erklingen zu lassen<sup>201</sup>. Auch Scarlatti hält an dieser Tradition fest, werden doch die Musiker<sup>202</sup> bei der Rechnung für die *Musica per la Neve* in zwei bzw. vier Chöre aufgeteilt (vgl. Abbildung 3, S. 39)<sup>203</sup>.

---

<sup>197</sup> Schon Marx bemerkt in seiner Untersuchung über die Musik am Hofe von Pietro Kardinal Ottoboni, dass *Scarlatti [...] in den Giustificazioni an keiner Stelle als Ausführender genannt ist*. Vgl. Marx 1968, S. 118.

<sup>198</sup> *Avvisi di Roma*, München, Bayer. Staatsbibl., *Cod. Ital. 198*, fol. 156.

<sup>199</sup> Vgl. die Arbeiten von James S. Hall, *Handel among the Carmelites*, in: *The Dublin Review*, 233, 1959, S. 121-131; teilw. Wiederabdruck in: *The Musical Times*, 100, 1959, S. 197-200 und Dixon 1987 (*Handel's Music*).

<sup>200</sup> Vgl. die Abbildung der autographen Rechnung Scarlattis für das Fest S. Mariae ad Nives (*Musica per la Neve*) auf der folgenden Seite und für die *Messa di Spagna* auf S. 113.

<sup>201</sup> Burke 1984, S. 81f.

<sup>202</sup> Wie aus der Rechnung hervorgeht, war einer der engagierten auswärtigen Musiker der Sopranist Pasqualino Thiepoli, der zwar als Mitglied der Cappella Sistina für seine Abwesenheit in der Sixtinischen Kapelle 7 ½ Baiocchi Strafe in die Chorkasse zahlen musste, für seinen Dienst an S. Maria Maggiore aber 3 Scudi, also ein Viertel des Monatsgehalts des Kapellmeisters Scarlatti erhielt. Vgl. hierzu I-Rvat, *Cap. Sist. Diario 128*, S. 117.

<sup>203</sup> Möglicherweise erklang in einer der beiden Vespers die doppelchörige Psalmvertonung *Nisi Dominus* [I], die als Autograph im Notenarchiv der Basilika überliefert ist. Vgl. auch die quellenkritischen Untersuchungen zu diesem Autograph Scarlattis im zweiten Kapitel, S. 68ff.

no 65 — Musica per La Nave, a. c. 4.° Chori 1708 —

2.° Ch.°	Lib. Casualino sopr. & due servizij	13.
	Chicchino & uno	1.50
	Casual. Contralto & tre	13.
	Cappino all'alt. & tre	13.
	Due Diapasoni & tre	1.50
	Spinaccini & due	1.
	Due Violini & tre	13.
	Violoncello & Contrab. & 3.	13.
	Bernardino organista & Chiefo	1.
2.° Coro	Un Soprano & due	1.
	Un Basso & due	0.90
	organista & tre	1.90
3.° Coro	Un Contralto & due	1.90
	Un Tenore & due	1.90
	organista & due	1.
4.° Coro	Un Contralto & due	1.90
	Un Tenore & uno	1.30
	Un Basso & due	1.90
	organista & due	1.90
	Due organi	13.
	Alfamanici	1.95
	Un Serv. del 2.° organista ald. & Pasqua	1.50
	Trance/la. Str.° Fratini. Cas. 1708	133.05.

Abbildung 3:

I-Rlib, Vario 2, *Giustificazioni de Mandati* (1707-1708), Nr. 65, Faksimile der Rechnung zum Fest S. Mariae ad Nives (5. August) in der Hand Alessandro Scarlatti

Auch anlässlich der Messa di Spagna vom 9. September erklang vierchörige Musik, wobei ein Blick in die Rechnung die Auswirkungen der schlechten wirtschaftlichen Situation der Kirche zu Anfang des 18. Jahrhunderts deutlich werden lässt. War es noch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts üblich, dass jedem der vier Chöre ein eigenständiges Instrumentalensemble zur Seite gestellt wurde<sup>204</sup>, findet sich in der Abrechnung Scarlattis nur ein solches Ensemble (bestehend aus zwei Violinen, einem Violoncello und einem Kontrabass), das vermutlich den ersten Chor unterstützte. Die drei weiteren Chöre wurden lediglich von der Orgel als Continuo-Instrument begleitet.

Am 12. September 1708 wird die Serenata *La Vittoria della Fede* von Alessandro Scarlatti für die polnische Königin Maria Casimira aufgeführt, in deren Libretto der Komponist als *maestro di cappella* dieser im Jahre 1699 nach Rom ins

<sup>204</sup> Burke 1984, S. 79.

Exil geschickten Königin bezeichnet wird<sup>205</sup>. Zwei Wochen später, am 26. September, wird Scarlatti in einer Sitzung der Congregazione dei Musici di S. Cecilia zum *guardiano dei maestri di cappella* gewählt; ein Amt, das jährlich im Wechsel von vier Kapellmeistern der Musikervereinigung ausgeübt wurde<sup>206</sup>. In derselben Sitzung erhält Scarlatti zudem den Auftrag, die Messe für das Fest von S. Carlo zu schreiben, während Cannicciari und Pitoni die Musik für die beiden Vespers zu komponieren hatten<sup>207</sup>. Des Weiteren erscheint der Name von Alessandro Scarlatti auch im Rahmen der sogenannten *Servizi musicali* in S. Carlo ai Catinari<sup>208</sup>. Bei der Durchsicht der Akten der Congregazione dei Musici di S. Cecilia zeigte sich, dass die Kapellmeister der Kongregation abwechselnd an jedem zweiten Sonntag eines Monats eine Vesper in der Kirche S. Carlo komponiert, bzw. geleitet haben. Diese bisher kaum bekannte Tradition der Congregazione<sup>209</sup> beginnt schon im August des Jahres 1685 und steht somit wohl in direktem Zusammenhang mit der Erlaubnis seitens der *Rev. Padri di S. Carlo* an die Kongregation vom 5. Juli 1685, ihren Sitz in dieser Kirche zu führen<sup>210</sup>. Die Reihenfolge der für diese Vesper verantwortlichen Kapellmeister wurde vermutlich bei der jeweiligen Jahresversammlung der Musiker festgelegt; so werden – statt an den Kapellmeister von S. Maria Maggiore – an den Sänger Giovanni Battista Rosati im September des

---

<sup>205</sup> Pagano 1985, S. 305.

<sup>206</sup> Remo Giazotto, *Quattro secoli di storia dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia*, 2 Bde, Roma 1970, Bd. 2, S. 410.

<sup>207</sup> Bei der Messe Scarlattis könnte es sich um die *Messa brevis* handeln, die im Rahmen der Untersuchungen für diese Arbeit im Archiv der Kirche S. Maria in Trastevere aufgefunden werden konnte. In der Handschrift I-Rsmt, 612.15 findet sich zudem das Wasserzeichen Fleur-de-lis im Doppelkreis des Typs B, das den Untersuchungen von Watanabe zufolge auf eine Entstehungszeit um die Jahrhundertwende in Rom hindeutet. Vgl. Keiichiro Watanabe, *The Paper used by Handel and his Copyists during the Time of 1706-1710*, in: *Ongaku Gaku*, 27/2, 1981, S. 144. Diese Messe erscheint weder in den Katalogen von Dent 1960, Rostirolla 1972 noch in dem Verzeichnis der Messen Scarlattis von Schacht-Pape 1993, obwohl die Messe bereits in einem 1969 veröffentlichten Artikel erwähnt wird. Vgl. Beekman C. Cannon, *Music in the Archives of the Basilica of Santa Maria in Trastevere*, in: *Acta Musicologica*, 41, 1969, S. 199-212.

<sup>208</sup> I-Rasc, Cat. 1, Serie 14, *Busta 36*; Anno 1708, No 27.

<sup>209</sup> In der Forschungsliteratur wird diese Aufführungstradition an S. Carlo ai Catinari lediglich in einem Artikel von Giancarlo Rostirolla erwähnt. Vgl. Giancarlo Rostirolla, *Domenico Scarlatti e la Congregazione dei Musici di Santa Cecilia*, in: *Händel e gli Scarlatti a Roma*. (=Atti del convegno internazionale di Studi – Roma, 12-14 giugno 1985), hg. v. N. Pirrotta und A. Ziino, Firenze 1987, S. 234ff. Eine Beteiligung Alessandro Scarlattis an einer Vesper wird in diesem Zusammenhang aber nicht aufgeführt.

<sup>210</sup> Giazotto 1970, S. 329ff.

Jahres 1707 drei scudi für die Leitung der Vesper bezahlt<sup>211</sup>. Vermutlich hätte noch Antonio Foggia diese Vesper leiten sollen, doch er starb bekanntlich im Juni des Jahres, so dass Rosati als Tenor von S. Maria Maggiore für Alessandro Scarlatti, der sein neues Amt erst im Dezember antrat, einspringen musste. Im Oktober des Jahres 1708 schließlich zeichnet Scarlatti selbst für die Vesper zuständig<sup>212</sup>. Ob er zu diesem Anlass eigene Vertonungen komponierte, ist nicht aus den überlieferten Quellen ersichtlich. Aus den Belegen geht aber hervor, dass zumeist fünf Sänger – und zwar zwei *soprani* und je ein *alto*, *tenore* und *basso* – bei der Vesper mitwirkten<sup>213</sup>, so dass möglicherweise die in dieser Besetzung überlieferten Psalmvertonungen Scarlattis zu diesem Anlass gesungen worden sind<sup>214</sup>.

Am 4. November 1708 stellt Scarlatti ein Gesuch an das Kapitel von S. Maria Maggiore, für vier Monate nach Neapel gehen zu dürfen und schlägt als Ersatz seinen Sohn, vermutlich Domenico, vor. Angesichts der schlechten Erfahrungen des Kapitels mit dem Kapellmeister wird dem Komponisten in einer Sitzung vom 18. November dieser Wunsch verweigert und lediglich eine Woche Dienstbefreiung für die Fastenzeit des Jahres 1709 gewährt. Zudem wird Scarlatti angekündigt, dass ein Monatslohn als Pfand einbehalten und lediglich bei pünktlicher Rückkehr ausgezahlt werden würde<sup>215</sup>. Vermutlich war spätestens mit diesem Erlass des Kapitels auch Scarlattis Entscheidung gefallen, Rom und sein Amt als *maestro di cappella* zu verlassen und in Neapel wieder zu einer festen Stellung zu gelangen. Die Möglichkeit hierzu hatte ihm der neue österreichische Vizekönig von Neapel, Kardinal Grimani, der Scarlatti noch in Rom kennen und schätzen gelernt hatte, sicherlich schon im Laufe des Jahres 1708 signalisiert. Schon am 1. Dezember 1708 wird Scarlatti zunächst als stellvertretender erster Organist und schließlich am 9.

<sup>211</sup> I-Rasc, Cat. 1, Serie 14, Busta 36, Anno 1707, N.o 26, *adi 22 Sett.bre 1707, Sig.r Gio: Marchitelli nro Camerl.o si compiacerà pagare al Sig.e Gio: Batta Rosati sc.di tre m.ta havendo fatto il Vesp.o in vacanza del mro di Capp.la di S. M.a Magg.re p sodisfare li SS.ri Musici, che hanno cantato il med.mo p la 2.a dom.ca di Sett.re, che con ric.ta, sc.3.*

<sup>212</sup> I-Rasc, Cat. 1, Serie 14, Busta 36, Anno 1708. N. 27: *adi 15 Ottobre 1708, Sig.r Bartolomeo Capannini nro Camerl.o si compiacerà pagare al sig.re Alessandro Scarlatti s.di tre m.ta, p pagare li SS.ri musici, che hanno cantato il Vespro nella 2.a dom.ca d'Ottobre che con ric.ta, sc. 3.*

<sup>213</sup> Vgl. Rostirolla 1987.

<sup>214</sup> Hierbei handelt es sich um die fünf Psalmkompositionen *Beatus vir*, *Confitebor* [I], *Dixit Dominus* [II], *Dixit Dominus* [III] und *Laudate pueri* [III], die in einer heute zum größten Teil verschollenen autographen Sammelhandschrift zusammengebunden waren. Vgl. die quellenkritischen Untersuchungen zu der als Autograph überlieferten Psalmvertonung *Dixit Dominus* [II] auf S. 103ff.



Januar 1709 als *Maestro di R. Cappella* von Neapel in sein altes Amt wieder eingesetzt<sup>216</sup>. Vermutlich verließ Scarlatti trotz des Verbots des Kapitels von S. Maria Maggiore die Stadt Rom noch im Dezember des Jahres 1708, da sein Name weder in Rechnungen für die Musik zur Weihnachtsnacht noch zu dem Fest von S. Idelfonso vom 23. Januar des Jahres 1709 erscheint<sup>217</sup>. Sein Gehalt bezieht Scarlatti bis einschließlich Februar 1709, obwohl schon am 29. Januar seine neue Oper *Il Teodosio* im Teatro S. Bartolomeo in Neapel *con sommo applauso* aufgeführt wird<sup>218</sup>.

Dennoch war Scarlatti vermutlich in der ersten Januarhälfte nochmals in Rom, da zwischen dem 9. und 13. Januar eine große Prozession von S. Pietro über S. Maria Maggiore nach S. Giovanni in Laterano unter der Anwesenheit des Papstes, der polnischen Königin sowie des neuen Vizekönigs von Neapel stattfand. So ist es durchaus möglich, dass zu diesem Anlass auch die bisher nicht bekannten, mit Januar 1709 datierten und im Archiv der Kirche S. Giovanni in Laterano überlieferten *Antifone à Vespro al S:mo con l'Inno Ave maris stella* von Alessandro Scarlatti entstanden sind<sup>219</sup>. Der Komponist hat sicherlich im Januar 1709 nochmals versucht, auf die Entscheidung des Kapitels bezüglich seiner Nachfolge einzuwirken und damit einem seiner Söhne, Domenico oder Pietro<sup>220</sup>, der sein Amt als *maestro di cappella* in Urbino schon im November 1708 niedergelegt hatte, zu dem Amt des Kapellmeisters von S. Maria Maggiore zu verhelfen. Das Gremium entschied sich aber für den römischen Kirchenmusiker Pompeo Cannicciari. Die Königin Maria Casimira übernahm jedoch Domenico Scarlatti als Nachfolger seines Vaters in ihren

---

<sup>215</sup> I-Rlib, *Decreti*, S. 500, vgl. Simi-Bonini 1987, S. 171.

<sup>216</sup> Vgl. Dent 1960, S. 116 sowie Krause 1999, S. 282.

<sup>217</sup> Scarlattis Name fehlt ebenfalls bei der Auflistung der *signori maestri di cappella e signori professori che operanno musiche* aus dem Jahr 1708 der Congregazione di S. Cecilia, die Ruggiero in ihrem Artikel über die *Fonti per la storia del teatro romano* erstmals publiziert hat. Vgl. Ruggiero 1989, S. 570.

<sup>218</sup> Pagano 1985, S. 310.

<sup>219</sup> Diese Kompositionen sind in einer Handschrift (I-Rsg, Ms.mus. B. 1830) des Archivs der Kirche S. Giovanni in Laterano (heute aufbewahrt im Archivio del Vicariato) überliefert und mit dem Datum *Genn:o 1709* versehen.

<sup>220</sup> Auch von Pietro Scarlatti war noch Anfang des 18. Jahrhunderts die Motette *Ave Regina coelorum* im Archiv von S. Maria Maggiore überliefert, vgl. das *Inventario / Delle carte di Musica, e Libri stampati, che si conservano nell'Archivio della Sacrosanta / Basilica di Santa Maria Maggiore di / Roma fatto per Ordine dell' Illmo e Rmo / Monsig.re Ludovico Maggi Piccini Prefetto / della Musica nell'Anno. 1803* [fol. 103]: *Per la Compiaeta No. 9, Ave regina a due, C, A, del Sig. Pietro Scarlatti.*

Hofstaat<sup>221</sup> als *maestro di cappella*, und auch Pietro konnte schließlich als *organista soprannumerario* in der Hofkapelle von Neapel dank der Unterstützung seines Vaters eine neue Wirkungsstätte finden<sup>222</sup>.

#### 4. Neapel und Rom, 1709-1725

Die Wiedereinsetzung Alessandro Scarlattis in Neapel durch den Vizekönig Grimani war vor allem ein Politikum. Anders ist die Formulierung in dem Erlass Grimanis, mit dem Scarlatti wieder in sein altes Amt eingeführt wurde, nicht zu verstehen. Scarlatti wird hier als Opfer dargestellt, dem unrechtmäßig der Posten des Kapellmeisters entzogen wurde, obwohl er zwanzig Jahre seine Arbeit zur vollsten Befriedigung ausgeführt hätte<sup>223</sup>. Die Oper in Neapel hatte sich in den Jahren seiner Abwesenheit vom Stil Scarlattis weg hin zur venezianischen Opernproduktion orientiert. In Neapel wurden vom Sommer 1702 bis einschließlich Herbst 1708 ca. 36 *drammi per musica* aufgeführt, von denen mindestens vierzehn Bearbeitungen zumeist venezianischer Originale darstellen, während die übrigen Opern von elf einheimischen Komponisten stammen, die als Opernkomponisten während der Amtszeit Scarlattis noch gar keine Erwähnung gefunden hatten<sup>224</sup>. Einer dieser Komponisten war Francesco Mancini, der erst am 3. Januar 1708 das Amt des Hofkapellmeisters von Veneziano übernommen hatte und nun, dem Willen des neuen Vizekönigs Folge leistend, wieder in seine vorige Position als *primo organista* zurückkehren musste<sup>225</sup>.

Wie im Jahre 1684 wurde Scarlatti also gegen den Willen der einheimischen Komponisten in das Amt des *maestro di cappella* eingesetzt; mit dem Unterschied allerdings, dass nun seine Opern nicht mehr dem Geschmack des Publikums

---

<sup>221</sup> Pagano 1985, S. 305f. und Alberto Cametti, Carlo Sigismondo Capeci (1652-1728), Alessandro e Domenico Scarlatti e la Regina di Polonia a Roma, in: *Musica d'oggi*, 13, 1931, S. 55-64.

<sup>222</sup> Prota 1952, S. 87.

<sup>223</sup> *Considerando che Alessandro Scarlatti ha servito 20 anni da Maestro di questa R. Cappella con piena approvazione, e che senza motivo gli fu tolto il posto, per essere stato obbligato ingiustamente a rinunziarlo, è nostra volontà reintegrarlo nel riferito impiego col soldo [...]*, vgl. Pagano 1985, S. 309. Zu den Umständen der Wiedereinsetzung Scarlattis als Kapellmeister in Neapel, vgl. Francesco Cotticelli und Paologiovanni Maione, Alessandro Scarlatti Maestro di Cappella a Napoli nel Vicerego Austriaco (1708-1725): Testimonianze inedite, in: *Analecta Musicologica*, 30, 2 Bde., 1999, Bd. 1, S. 297-321.

<sup>224</sup> Strohm 1979, S. 156f.

entsprachen<sup>226</sup>. Zudem wurden die einheimischen komischen Opern immer beliebter, was Scarlatti in eine schwierige Situation gebracht haben dürfte, wollte und konnte er sich doch dieser Entwicklung nicht anpassen. Die Oper *Il trionfo dell'onore* von 1718 war ein misslungener Versuch, beim einheimischen, vorwiegend bürgerlichen commedia-Publikum Fuß zu fassen: sie blieb seine einzige opera buffa.

Trotz der schwierigen Verhältnisse schrieb Scarlatti weiter zahlreiche *drammi per musica*<sup>227</sup>, von denen *Il Tigrane* von 1715 die erfolgreichste war<sup>228</sup>. Für diese Opern verschaffte er sich zumeist Libretti aus Rom und suchte hiermit wieder den Anschluss an die dortigen Mäzene, von denen neben Ottoboni auch der Marchese Ruspoli, der nun das Teatro Capranica wirtschaftlich kontrollierte, als Förderer Scarlattis hervortritt<sup>229</sup>. In diesem Zusammenhang steht auch die Beteiligung Alessandro Scarlattis an der Entstehung der Oper *Giunio Bruto*, die für Kaiser Joseph I. von Österreich zwischen 1710 und 1711 entstand<sup>230</sup>. Dieses

---

<sup>225</sup> Prota 1952, S. 79f.

<sup>226</sup> Der Impresario F.M. Zambeccari urteilt in einem Brief aus Neapel am 16.4.1709: *Circa quelli Gratiani che si mescolano nell'opera adesso, ve li dico: sappiate che il Contarini lui tiene il teatro, ma non comparisce, facendo fare la comparsa a Scarlatti, quale ha fatta l'ultima opera che non è stata piaciuta niente; onde s'avrà sempre la noiosità di sentirlo lui. Esso è un grand'uomo, e per essere così buono, riesce cattivo perché le compositioni sue sono difficilissime e cose da stanza, che in teatro non riescono, in primis chi s'intende di contrapunto le stimarà; ma in un udienda d'un teatro di mille persone, non ve ne sono venti che l'intendono, e gli altri nonsentendo robba allegra e teatrale s'annojano. [...]* zitiert nach Pagano 1985, S. 313.

<sup>227</sup> Nach Rostirolla 1972, S. 352-355, etwa die Opern *Il Teodosio*, *L'Amor volubile e tiranno*, *La Principessa fidele*, *La Fede riconosciuta*, *Scipione nelle Spagne*, *L'Amor generoso*, *Il Tigrane*, *Carlo re d'Allemagna* und *La Virtù trionfante dell'odio e dell'Amore*.

<sup>228</sup> *Il Tigrane* wurde nach der Erstaufführung im Teatro S. Bartolomeo am 16. Februar 1715 noch im selben Jahr in Innsbruck und ein Jahr später in Livorno aufgeführt. Vgl. Rostirolla 1972, S. 354.

<sup>229</sup> Hier werden zwischen 1719 und 1721 folgende Opern Scarlattis aufgeführt: im Jahr 1719 *Marco Attilio*, 1720 *Tito Sempronio* und *Turno Aricino*, 1721 schließlich *Griselda*. Vgl. Franco Piperno, Su le sponde del Tevere: Eventi, Mecenate e Istituzioni musicali a Roma negli Anni di Locatelli. Saggio di Cronologia, in: *Intorno a Locatelli* (=Studi in occasione del Tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli, 1695-1764), 2 Bde., Lucca 1995, Bd. 2, S. 851-857. Zum *Teatro Capranica* in den Jahren 1711-1724 und der Oper *La Griselda* von Alessandro Scarlatti, vgl. Reinhard Strohm, A Context for *Griselda*: the Teatro Capranica, 1711-1724, in: *Alessandro Scarlatti und seine Zeit*, hg. v. Max Lütolf, Bern u. a. 1995, S. 79-114.

<sup>230</sup> Joseph I. starb am 17. April 1711, so dass dieses Werk seinem Auftraggeber nicht mehr überreicht werden konnte. Die Oper wurde auch später nicht aufgeführt. Die Handschrift selbst ist heute noch in der Nationalbibliothek/Wien überliefert. Der bedeutende Bühnenarchitekt Filippo Juvarra war neben dem Entwurf für die Szenen auch für die graphische Gestaltung des *frontespizio* der dem Kaiser gewidmeten Prunkhandschrift verantwortlich. Vgl. Piperno 1995, S. 805f. Zu den Architekten Juvarra und Scarlatti, vgl. Mercedes Viale Ferrero, Juvarra tra i due Scarlatti, in: *Händel*

Gemeinschaftswerk führte die Musiker und Komponisten der drei bedeutendsten Mäzene Roms zusammen. Der Komponist Cesarini, der am Hofe Pamphiljs wirkte, schrieb den ersten Akt, Caldara, Hofkapellmeister von Ruspoli, den zweiten und Alessandro Scarlatti, Ottoboni weiterhin eng verbunden, den dritten Akt. Die Beteiligung Scarlattis an diesem Projekt ist aber sicherlich auch als Reverenz an den Kaiser zu verstehen.

Neben der Komposition von Opern und Serenaten widmet sich Scarlatti in diesen Jahren auch vermehrt der Instrumentalmusik. Es entstehen u. a. die zwölf *Sinfonie di concerto grosso*; auch einige kirchenmusikalische Werke schreibt Scarlatti zwischen 1709 und 1718. Zu erwähnen sind etwa die *Miserere*-Vertonungen [II] und [III], datiert mit 1714 bzw. 1715<sup>231</sup> und das *Stabat Mater* [I], das ebenfalls im Jahr 1715 entstanden ist<sup>232</sup>. Im Jahr 1716 komponiert Scarlatti zudem die *Missa Clementina* II [MV4], die der Komponist aus Dankbarkeit über die Verleihung des Titels *Cavaliere* seitens Clemens XI. als einen Ehrenerweis für den Papst geschrieben hat<sup>233</sup>. Am 21. September 1717 erhält der Komponist die Erlaubnis des neuen Vizekönigs Conte Daun, in der Fastenzeit des folgenden Jahres nach Rom reisen zu dürfen<sup>234</sup>. Zwar kehrt er nach der Aufführung seiner Oper *Telemaco* im Mai des Jahres 1718 nochmals nach Neapel zurück, da er hier ein *Oratorio a 4 voci, dedicato a S. Filippo Neri, nell'Oratorio vespertino dei Padri Gerolamini* dirigiert<sup>235</sup>, doch wird dies nur ein kurzer Aufenthalt in Neapel gewesen sein, verbleibt er doch bis Anfang des Jahres 1722 zumeist in Rom.

---

*e gli Scarlatti a Roma.* (=Atti del convegno internazionale di Studi – Roma, 12-14 giugno 1985), hg. v. N. Pirrotta und A. Ziino, Firenze 1987, S. 175-189.

<sup>231</sup> Hierbei handelt es sich um das *Miserere mei Deus* [II] und das *Miserere mei Deus* [III]. Zu der Datierung sowie den stilistischen Eigenheiten dieser Werke, vgl. S. 162ff. und 203ff. sowie die Untersuchungen von Marx-Weber 1985 und 1994.

<sup>232</sup> Die Handschrift des *Stabat Mater* [II], die im Archivio Musicale della Comunità Oratoriana dei Padri Filippini aufbewahrt wurde, gilt heute als verschollen. Einer Auskunft des Archivars (Padre Ferrara) zufolge, wurde die Handschrift in den sechziger Jahren von dem italienischen Musikwissenschaftler Guido Pannain ausgeliehen, anschließend aber nicht mehr in das Archiv zurückgebracht.

<sup>233</sup> Schacht-Pape 1993, S. 14. Der genaue Zeitpunkt der Verleihung des Titels *Cavaliere* an Alessandro Scarlatti ist nicht bekannt. Das früheste datierte Autograph Scarlattis, in dem er sich als *Cavaliere* bezeichnet, ist die Kantate *Ombre tacite e solo*, die am 31. Oktober 1716 komponiert wurde. Vgl. das Faksimile der ersten Seite dieser Kantate im Versteigerungs-Katalog der Sammlung Wilhelm Heyer in Köln, Auktion 1, Nr. 469, S. 90 (Henrici, Berlin 1926).

<sup>234</sup> [...] *il permesso di portarsi a Roma e di restare in quella Corte per tutto il Carnevale prossimo venturo del 1718, ordinando alla Scrivania di Razione che durante l'assenza di lui gli si continuasse a pagare il soldo [...]*. Prota 1952, S. 91.

<sup>235</sup> Prota 1952, S. 92.

In Rom hatte sich die ältere Komponistengeneration um Caldara, Gasparini, Bencini und Pitoni auf Grund der konservativen Haltung der Mäzene, die bekanntlich zumeist der geistlichen Aristokratie angehörten, länger halten können als etwa in Neapel und Venedig<sup>236</sup>. Scarlatti eröffnete sich gerade hier die Möglichkeit, neue Förderer aus der geistlichen und weltlichen Aristokratie für sich zu gewinnen. Dies galt besonders, nachdem Caldara im Jahre 1716 nach Wien gegangen war und sein Amt als *maestro di cappella* von Ruspoli an Scarlattis Freund Francesco Gasparini abgegeben hatte. Neben den bekannten Kardinälen traten jetzt zunehmend auch die Botschafter der spanischen und portugiesischen Nation am Vatikan als Auftraggeber von geistlicher, aber auch weltlicher Musik auf. Interessanterweise erhielt zunächst Domenico Scarlatti einen Kompositionsauftrag des portugiesischen Botschafters Marques de Fontes. Zur Feier der Geburt des Kronprinzen von Portugal wurde im August 1714 die Kantate *Applauso genetliaco del Signor Infante di Portogallo* von D. Scarlatti in den Räumen der portugiesischen Botschaft aufgeführt. In den folgenden Jahren schrieb Domenico Scarlatti vermutlich weitere Werke für de Fontes und erwarb sich den Titel des *maestro di cappella* beim portugiesischen Gesandten in Rom<sup>237</sup>.

Nachdem Domenico Scarlatti seine Anstellung als Kapellmeister der Cappella Giulia im September 1719 niedergelegt und Rom verlassen hatte<sup>238</sup>, ergab sich für Alessandro Scarlatti die Möglichkeit, die guten Beziehungen, die sein Sohn zum

---

<sup>236</sup> Piperno 1995, S. 808ff.

<sup>237</sup> Kirkpatrick 1972, S. 79 und Malcom Boyd, *Domenico Scarlatti – Master of Music*, London 1986, S. 106.

<sup>238</sup> Domenico Scarlatti wollte im Jahre 1719 bekanntlich zunächst nach England reisen. Vgl. Kirkpatrick 1972, S. 89ff. Während diese Reise in der Literatur schon lange angezweifelt wurde, vermutete Pagano, dass er sich zunächst nach Sizilien wandte, wo D. Scarlatti tatsächlich im zweiten Halbjahr der Jahre 1720 und 1722 anwesend war. Vgl. Roberto Pagano, Alessandro et Domenico Scarlatti: biographie assortie de quelques considérations musicales, in: *Domenico Scarlatti – 13 Recherches* (=Cahiers de la société de musique ancienne de Nice, 1), Nice 1985, S. 9f. Erst durch die Veröffentlichung der *Relatórios Da Nunciatura Apostólica Em Lisboa (1706-1750)* durch Gerhard Doderer und Cremilde Rosado Fernandes im Jahr 1993 lässt sich heute belegen, dass Domenico Scarlatti tatsächlich weder nach England noch nach Sizilien, sondern direkt von Rom nach Lissabon gereist ist. So heißt es in dem Bericht vom 10.10.1719 / vol. 75, fol. 225-226: *Si stà aspettando dal Rè con ansietà il Mro di Cappella Scarlatti, e li musici Mossi, e Floriano, che ancora non son giunti. [...]*. Wenig später, in der Eintragung vom 5.12.1719 lautet es schließlich (in vol. 75, fol. 225-226): *Arriuò li 29. scorso felicem.te p le Poste à questa Corte il Sig.r Scarlatti, [...]*. Vgl. Gerhard Doderer und Cremilde Rosado Fernandes, A Musica da sociedade Joanina nos relatórios da nunciatura apostolica em Lisboa (1706-1750), in: *Revista Portuguesa de Musicologia*, 3, 1993, S. 92f.

portugiesischen Hof aufgebaut hatte, für sich zu nutzen. Vermutlich war die am 13. Juni 1720 (Festtag des Hl. Antonius) aufgeführte geistliche Kantate *La gloriosa gara fra la Santità e la Sapienza* die erste Auftragskomposition von Alessandro Scarlatti für die portugiesische Gesandtschaft<sup>239</sup>. Ein Jahr später folgten mindestens vier weitere Auftragswerke für den portugiesischen Botschafter Melos de Castro sowie den portugiesischen Kardinal Nuno da Cunha<sup>240</sup>, der am 28. Mai 1721 – und somit zehn Tage nach der Wahl von Papst Innozenz XIII. zum Nachfolger des am 19. März gestorbenen Clemens XI. – in Livorno eintraf. Nachdem Nuno da Cunha am 18. Juni die Kirche S. Anastasia als Titularkirche zugewiesen wurde, ließ er bereits eine Woche später die Kantate *La ninfa del Tago* zum Namenstag des Königs von Portugal am 24. Juni 1721 in seinem Palast aufführen<sup>241</sup>. Anlässlich der Inthronisierung von Papst Innozenz XIII.<sup>242</sup> gelangte schließlich im Auftrag des portugiesischen Botschafters am 23. November Scarlattis Kantate *La virtù negli amori* im Teatro Capranica zur Aufführung<sup>243</sup>. Kurze Zeit später, am 29. Dezember,

<sup>239</sup> Der heilige Antonio di Padova ist bekanntlich der Schutzheilige der portugiesischen Nationalkirche in Rom.

<sup>240</sup> Andrea de Melos de Castro wurde von João V. kurz nach dessen Inthronisierung im Dezember des Jahres 1707 nach Rom geschickt. In den zwanzig Jahren seines Aufenthaltes wohnte der Botschafter im Palazzo Cavalieri in der via dei Barbieri all'Argentina, heute Sitz der Società Sant'Anna. Vgl. Elena Povoledo, Incontri Romani: Francesco Bibiena e Giovanni Paolo Pannini (1719-1721), in: *Rivista Italiana di Musicologia*, 20, 1985, I, S. 296-324. Vgl. besonders S. 308.

<sup>241</sup> Piperno 1995, S. 859 und Povoledo 1985, S. 309. Diese Kantate wird in dem Werkkatalog Scarlattis von Rostirolla 1972 nicht erwähnt.

<sup>242</sup> Papst Innozenz dem XIII. widmete Alessandro Scarlatti auch die *Missa ad Usum Cappellae Pontificae* [MV7]. Vgl. Schacht-Pape 1993, S. 38f.

<sup>243</sup> So heißt es im *Diario ordinario d'Ungheria*, gedruckt und herausgegeben von Gio. Francesco Chracas, Roma, 1721, Nr. 681, S. 19-21: *L'Illustrissimo, & Eccellentissimo Sign. D. Andrea de Mello, e Castro della Real Maestà del Re di Portogallo Ambasciatore ordinario in questa Corte, avendo destinato di far cantare nella Sala delli Signori Capranica in ossequio della sua filiale divozione, e rispetto verso la Santità del Regnante Sommo Pontefice INNOCENZO XIII. in occasione del suo glorioso Possesso, un' Opera o sia Pastorale Virtù negli Amori, da quattro bravi Musici, che sono il Sign Giacinto Fontana detto Farfallino, Sig. Ghezzi, Sign. Pacini, e Sign. Girolamo Bartoluzzi, e da due altri Musici, l'uno rappresentante la Notte, e l'altro il Sole; che venivano sopra un bellissimo Carro, fece pomposamente apparare tutto il Teatro di velluti cremisi frangiati, e trinati d'oro, con la illuminazione di sei nobilissimi lampadari di cristallo di monte; e poi fece precedere in questa Corte un' Invito Generale per gli Eminentissimi Signori Cardinali, e Principesse, [...]. Für eine Auswertung des *Diario ordinario* bezüglich der hier erwähnten Opern und anderer weltlicher Musik, vgl. die vorzügliche Studie von Giulietta Pejrone, Il teatro attraverso i periodici romani del Settecento, in: *Il Teatro a Roma nel Settecento* (=Biblioteca Internazionale di Cultura, 21), Roma 1989, S. 599-615. Im Jahre 1724 erklingt dann die Oper *Tolomeo* von Domenico Scarlatti im Palazzo dell'Ambasciatore di Portogallo A. Mello de Castro. Von dieser Oper ist lediglich eine *Sinfonia* in einer Sammlung*

erhielt Scarlatti die große Summe von 200 scudi für die Komposition und Leitung einer im *diario ordinario* nicht näher bezeichneten *nobile Cantata*, die im Palast des im Herbst 1721 auch in die *Arcadia* aufgenommenen Kardinals da Cunha dargeboten wurde<sup>244</sup>. Bei dieser *Cantata* handelte es sich vermutlich um eine großangelegte, repräsentative *Serenata*, werden doch neben Scarlatti und dem Sänger Pasqualino Betti weiterhin 253 scudi für die *suonatori*, 120 scudi für die *Musici* (also vermutlich weitere Sänger) sowie für den *architetto* 50 scudi, den *poeta* 60 scudi sowie allgemein den *apparato* 300 scudi ausgegeben<sup>245</sup>. Wiederum im Palast von Kardinal da Cunha wird schließlich – vermutlich am 5. Januar 1722 – eine *nobile composizione posta in musica dal Sig. Cavalier Alessandro Scarlatti*<sup>246</sup> aufgeführt, eine Wiederaufnahme der bereits 1703 für Pratolino komponierten Oper *Arminio*. Diese durchaus umfangreiche Zusammenarbeit Scarlattis mit den Gesandten des Königs von Portugal steht sicherlich im Zusammenhang mit den erfolgreichen Bemühungen des Königs D. João V., neben italienischen Musikern auch Domenico Scarlatti (den Kapellmeister des Petersdomes, der Cappella Giulia) als seinen neuen

---

römischer Opersinfonien der Jahre 1722-1724 (F-Pc, D.12741) überliefert. Vgl. Reinhard Strohm, *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720-1730)*, (Analecta musicologica, 16), 2 Bde, 1976, Bd. 1, S. 226.

<sup>244</sup> Des öfteren erscheint im *Diario ordinario* der allgemeine Begriff *Cantata*, auch wenn es sich um eine *Serenata* oder ein *Oratorio* gehandelt hat. Vgl. La Via 1995, S. 335.

<sup>245</sup> Vgl. *Diario ordinario*, Nr. 699, 8-9, [...] *Avendo l'Emo Sig. Card. Nuguo da Cunha la sera delli 29 passato [29.12.1721] fatto ornare nobilmente il suo Palazzo, e precisamente il nobile Salone, ove anticamente facevasi la famosa Accademia degli Umoristi, nel mezzo del quale vedevasi eretto un gran Padiglione guarnito d'oro, e d'intorno un'ornamento di superbissimi specchi tramezzati da ben lavorati lampadari di lucenti cristalli, e sotto di esso 18 Emi sig. Cardinali, con gli Eccmi Sign. Ambasciatori di Portogallo, e di Venezia, con un gran numero di Principesse, e gran Nobiltà, che godevano la nobile Cantata da scelti Musici, oltre un bel concerto di Strumenti; Et avendo inteso L'Eminenza Sua di essere stata tutta la Nobiltà sodisfattissima, e della Musica, e delli Cantori, & ancora di tutti gli Artefici, che avevano operato, volle verso di loro usare la sua solita natia generosità, con far dare al Sig. Pasqualino Betti di regalo particolare una cedola di scudi 60., alli Suonatori un'altra di scudi 253. alli Musici di scudi 120, al Sig. Caval. Scarlatti Compositore della Musica di scudi 200., al Poeta di scudi 60., all'Achitetto, che aveva si industriosamente il tutto distribuito di scudi 50. e per tutte le altre spese del solo apparato di scudi 300., e tal munificenza è stata universalmente lodata [...].*

<sup>246</sup> Vgl. *Diario ordinario*, Nr. 696, 4, [...] *La sera dello stesso giorno [Montag, 5.1.1722] l'Emo, e Rmo Sig. Card. Nugno de Cunha nel suo Palazzo nobilmente ornato fece cantare una nobile composizione posta in musica dal Sig. Cavalier Alessandro Scarlatti, alla quale intervennero moltissimi Sig. Cardinali, Principesse, Regj Ministri, e gran Nobiltà, dispensandosi tra essa a tutti nobilissimi rinfreschi d'ogni specie, e qualità: e dopo di essa a tutti fu data una lautissima cena, e detto trattenimento durò fino alle ore 10. [...].* Piperno und Rostirolla erwähnen eine weitere Aufführung der Oper im Teatro Capranica im Februar des Jahres 1722. Piperno 1995, S. 864 und Rostirolla 1972, S. 350.

Kapellmeister nach Lissabon zu holen<sup>247</sup>. Es ist durchaus möglich, dass Alessandro Scarlatti mit seinen in den Biographien Scarlattis bislang unbeachteten Diensten für die portugiesische Gesandtschaft in Rom einen ebenso bedeutenden wie bisher unerkannten Beitrag zu der neuen Entwicklung in Domenicos Karriere als Komponist und Kapellmeister leistete<sup>248</sup>.

Im April des Jahres 1722 verließ da Cunha die heilige Stadt um nach Lissabon zurückzukehren<sup>249</sup>. Wenige Zeit zuvor wurde jedoch noch seine Titularkirche

---

<sup>247</sup> In den Nunziaturberichten werden bereits im September des Jahres 1719 neun italienische Musiker erwähnt, die in jenem Sommer in den Dienst D. João V. getreten sind. Zu diesen kamen schließlich die Musiker Mossi und Floriano sowie D. Scarlatti hinzu. Vgl. Doderer/Fernandes 1993, S. 92f. Zu der Stellung und Rolle von Domenico Scarlatti am Hofe João V., vgl. auch Manuel Carlos De Brito, Scarlatti e la musica alla Corte di Giovanni V. di Portogallo, in: *Chigiana*, 40, N. S. 20, (=Atti del Convegno di Studi [2.-4. September 1985], Domenico Scarlatti e il suo Tempo), Firenze 1990, S. 69-90. Domenico Scarlatti scheint zumindest einmal im Jahr für eine längere Zeit von Portugal aus nach Italien gereist zu sein, so dass einige Werke Domenico Scarlattis, die in den Jahren 1721 und 1722 in Lissabon zur Aufführung gelangten vermutlich von dem Freund und Kollegen Domenico Scarlattis, Barone Emmanuele d’Astorga geleitet wurden. Hierbei handelt es sich um einige Serenaten und Kantaten sowie um ein *Te Deum*, das am 31.12.1721 aufgeführt wurde. Vgl. Kirkpatrick 1972, S. 93f. und Pagano 1985, S. 360ff. Domenico Scarlatti oder einige der nach Lissabon gereisten vatikanischen Sänger scheinen auch kirchenmusikalische Werke Alessandro Scarlattis mit nach Portugal genommen zu haben, so wurde eine Kopie der im Jahr 1721 entstandenen Psalmvertonung *Miserere mei Deus* [IV] von Alessandro Scarlatti schon Ende März 1721 in Lissabon vom Autograph Scarlattis erstellt. Während das Autograph dieses Psalms verschollen ist, befinden sich noch heute die Autographe der achtstimmigen Motette *O magnum mysterium* sowie des Psalms *Laudate pueri* [II] in Lissabon. Im Nunziaturbericht vom 01.04.1721 heißt es: [...] *principò Sabato nella detta Choesa Patriacale la Nouena in honore di N.ra Sig.ra de’ sette dolori, con assisterui ogni sera in una Tribuna con grate a lo Mottetto, e Stabat Mater, che vi si cantano di suo ordire da Musici Italiani, e sempre di Composizioni differenti.* [...] Vgl. Doderer/Fernandes 1993, S. 95. Es ist durchaus möglich, dass sich unter diesen geistlichen Kompositionen, die unter der Leitung von Domenico Scarlatti erklangen, auch die oben genannten Werke Alessandro Scarlattis befunden haben. Vgl. auch die quellenkritischen Untersuchungen an der autographen Handschrift des Psalms *Laudate pueri* [II], S. 98 ff. sowie an den zeitgenössischen Abschriften der Psalmvertonung *Miserere mei Deus* [IV], S. 133ff.

<sup>248</sup> Zu den italienischen Musikern im Dienste des portugiesischen Königs hat schon Prota-Giurleo eine Studie vorgelegt: Ulisse Prota-Giurleo, *Musicisti Napoletani alla Corte di Portogallo nel 700*, Napoli 1923.

<sup>249</sup> Vgl. *Diario ordinario*, Nr. 746, 1-12. In Portugal ist übrigens ein Verwandter des Kardinals da Cunha ebenfalls als Mäzen der Künste aktiv. Vgl. *Diario ordinario*, Nr. 1177, *Lisbona, 21. Decembre* [1725], *Nella Villa di Guimaraens alcune persone di distinzione, amanti delle belle lettere, approfittandosi dell’ erudito genio di Taddeo Luigi Lopes de Carvalho Donatario de Conti di Negrellos, e Abbadim hanno eretto un’Accademia per esercizio de loro studi, e ne fecero la prima apertura nelli 3. del corrente mese nella sala magnificamente adornata dal detto Taddeo Luigi con una dotta orazione fatta dal D. Francesco da Cunha Rebello Canonico Prebendato, e Vicario Generale della Real Collegiata della medesima Villa, recitandosi molte composizioni, e poesie. Dovendosi fare la seconda conferenza nel giorno di S. Giovanni*



S. Martire Anastasia, die in einem schlechten baulichen Zustand war, vollkommen restauriert. Nach Beendigung der Arbeiten wurde eine *Messa Solenne con Musica* sowie ein *Te Deum Laudamus in rendimento di grazie all' Altissimo* gesungen<sup>250</sup>. Auf Grund der engen Beziehungen, die Alessandro Scarlatti zu dem Kardinal unterhielt, ist es durchaus möglich, dass auch zu dieser Gelegenheit eine Komposition Scarlattis erklingen ist. Zu denken wäre an das *Te Deum* Alessandro Scarlattis, das um 1720 in Rom entstanden ist<sup>251</sup>.

---

*Evangelista, essendo presidente il medesimo Taddeo Luigi per celebrare il Nome di Sua Maestà; e si diè fine con una Cantata con molte voci, e varietà di stromenti. Ne 27. del corrente giorno dell' Evangelista S. Giovanni, celebrandosi il nome Reale, tutte la Nobiltà, ministri furono in Palazzo a baciare le mani alla loro Maestà [...] e nella notte nell'appartamento della regina vi fu una nobile Cantata.* Eine Erforschung des mäzenatischen Wirkens der Familie da Cunha wird erst nach einem Fund der Rechnungsbücher des Kardinals möglich sein. Kardinal Nuno da Cunha starb im Jahr 1750 im Alter von 86 Jahren in Lissabon.

<sup>250</sup> Vgl. *Diario ordinario*, Nr. 743, vom 25. April 1722.

<sup>251</sup> Vgl. die quellenkritischen Untersuchungen an der zeitgenössischen Abschrift des Werkes, S. 143ff. Zu dem Engagement der portugiesischen Gesandten im römischen Musikleben ab dem Jahr 1720, vgl. Piperno 1995, S. 806f. Ein weiterer möglicher Auftraggeber des *Te Deum* von Alessandro Scarlatti ist Francesco Acquaviva d'Aragona, der im Jahr 1720 einen Vesperzyklus sowie eine Messe anlässlich des Patronatsfestes der heiligen Caecilia bei Scarlatti in Auftrag gegeben hat. Noch vor diesem Anlass beauftragte Francesco Acquaviva d'Aragona einen in den Tagebüchern der Zeit nicht namentlich angegebenen Komponisten, ein *Te Deum* anlässlich der Geburt von Filippo di Borbone zu schreiben. Dieses Werk wurde am 3. Mai 1720 mit großem Aufwand in der Chiesa dei SS. Apostoli aufgeführt, von der Musik heißt es, sie sei *disposta a tre cori, con famoso concerto di vari strumenti* gewesen. Vgl. Piperno 1995, S. 855.

Parallel zu den Tätigkeiten für die portugiesische Gesandtschaft komponierte Scarlatti kirchenmusikalische Werke für den Kardinal Francesco Acquaviva d'Aragona.



Abbildung 4:

I-Rvat, Cardinali, Foglio 6 (2), Int. 51: Cardinale Francesco Acquaviva d'Aragona

Geboren in Neapel im Jahr 1665 als zweiter Sohn einer alten adligen Familie, der spanientreuen Duchi di Atri und Conti di S. Flaviano, durchlief Francesco Acquaviva viele wichtige Ämter in der Kurie, bis er 1706 von Papst Clemens XI. von seinem Amt als Nuntius in Spanien zurück nach Rom gerufen und in den Kardinalsstand

erhoben wurde. Während seiner Zeit in Spanien erdiente Kardinal Acquaviva sich die Freundschaft des Königs Philipp V., der ihn als Dank für seine früheren Dienste im Jahr 1716 mit den Ämtern des diplomatischen Vertreters des spanischen katholischen Hofes am Heiligen Stuhl sowie des *cardinal protettore delle Spagne* auch für den Verlust der Einnahmen der Duchi di Atri, die diese durch die habsburgische Eroberung des Königreichs Neapel erlitten hatten, entschädigte<sup>252</sup>.

---

<sup>252</sup> *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1, Roma 1960, S. 191f. Weitere biographische Angaben zu der Familie Acquaviva d'Aragona finden sich in einer Veröffentlichung von Baldassare Storace, dem Bibliothekar des Neffen von Kardinal Francesco Acquaviva d'Aragona: *Istoria della Famiglia Acquaviva Reale d'Aragona [...] scritta da Baldassare Storace Avvocato Romano e Bibliotecario ed Uditore dell'Em.o Sig. Card. D. Troiano d'Acquaviva Ministro in Roma di S. M. C.*, Roma, 1738. In den Jahren 1985, 1986 und 1989 sind drei Bände eines Kongressberichts mit dem Thema *Gli Acquaviva d'Aragona, Duchi di Atri e Conti di S. Flaviano* erschienen, in denen die politischen und kulturellen Aktivitäten der Mitglieder der Familie über die Jahrhunderte untersucht werden. Vgl. *Gli Acquaviva d'Aragona, Duchi di Atri e Conti di S. Flaviano* (=Atti del Sesto Convegno), Centro Abruzzese di ricerche storiche, 3 Bde., Teramo, 1985, 1986 und 1989. Sehr informativ ist weiterhin der Artikel von Montserrat Moli Frigola über die *Fuochi, teatri e macchine spagnole a Roma nel Settecento*, in dem die Autorin erwähnt, dass die spanischen Adligen und Gesandten in Rom nicht nur für den Glanz ihrer Feste berühmt waren, sondern auch dafür, dass sie nach ihrem Tod den jeweiligen Erben mehr Schulden als Güter hinterließen. In diesem Zusammenhang wird hier auch Francesco Acquaviva d'Aragona erwähnt, der seinem Neffen und späteren Kardinal Troiano Acquaviva d'Aragona nicht das Vermögen vererbte, das man sich nach seinem Tod erwartet hatte. Vgl. Montserrat Moli Frigola, *Fuochi, teatri e macchine spagnole a Roma nel Settecento*, in: *Il Teatro a Roma nel Settecento*, hg. v. L. Buccellato und F. Trapani, 2 Bde., Roma 1989, Bd. 1, S. 217, Anm. 8. Troiano Acquaviva d'Aragona war seinerseits ebenfalls ein Förderer der Musik. So gab er nach seiner Ankunft in Rom im Jahr 1735 zahlreiche Kantaten in Auftrag, die von den besten Musikern aufgeführt wurden (u. a. von dem Kastraten Caffarelli) und ließ wiederholt *rappresentazioni musicali* und *commedie* in seiner Sommerresidenz, dem Palazzo Farnese, in Caprarola aufführen. Vgl. Frigola 1989, S. 256f. und Laura Cairo, *Rappresentazioni sceniche nei palazzi della Roma settecentesca*, in: *Il Teatro a Roma nel Settecento*, hg. v. L. Buccellato und F. Trapani, 2 Bde., Roma 1989, Bd. 2, S. 789. Der Neffe Francesco Acquaviva d'Aragonas hielt interessanterweise die Kontakte zu der Familie Scarlatti auch nach dem Tod seines Onkels und Alessandro Scarlattis aufrecht. So gab Troiano Acquaviva d'Aragona zum Anlass des sechzehnten Geburtstags von Maria Amalia, regina delle Due Sicilie, am 24. November 1739 ein Fest im Palazzo di Spagna, zu dem *una cantata a tre voci, posta in musica dal Signor Abbate Giuseppe Scarlatti* [ein Sohn Alessandro Scarlattis], *Maestro di Cappella Napolitano* erklang. Vgl. *Diario ordinario*, Nr. 3483, 6 [28.11.1739]. Zitiert nach Letizia Norci Cagiano De Azevedo, *De Brosses spettatore a Roma, 1739-1740*, in: *Il Teatro a Roma nel Settecento*, hg. v. L. Buccellato und F. Trapani, 2 Bde., Roma 1989, Bd. 2, S. 589. Troiano Acquaviva d'Aragona führte auch die Tradition, die Musik zu besonderen Feiertagen in S. Cecilia finanziell zu unterstützen, weiter. So berichtet de Brosses als besonderes musikalisches Ereignis beispielsweise von *motetti*, die in S. Cecilia aufgeführt worden sind. Vgl. Cagiano de Azevedo 1989, S. 590. Auf Grund dieser zahlreichen musikalischen Aktivitäten, des offensichtlichen Interesses von Troiano Acquaviva d'Aragona an der Musik sowie der Verbundenheit zur Familie Scarlatti wäre es durchaus denkbar, dass Troiano auch die Musikbibliothek seines Onkels mitsamt der dort vermutlich auch überlieferten Partituren Alessandro Scarlattis

Im Jahre 1709 erhielt Kardinal Acquaviva die Kirche S. Cecilia in Trastevere als Titularkirche, die er im Jahre 1723, zwei Jahre vor seinem Tod, mit großem finanziellen Aufwand restaurierte<sup>253</sup>. Vermutlich mit der Übernahme der Kirche als *cardinale prete* sorgte Kardinal Acquaviva als Auftraggeber auch für eine repräsentative Musik anlässlich des Patronatsfestes der Kirche<sup>254</sup>, das alljährlich am

---

geerbt hat. Leider ist aber auch der Nachlass von Troiano Acquaviva d'Aragona mit den *giustificazioni* seines Onkels durch die französischen Truppen Ende des Jahres 1799 in Giulianova zerstört worden. Vgl. Bruno Trubiano, *Gli Acquaviva nelle carte della Biblioteca di Nicola Sorricchino*, in: *Gli Acquaviva d' Aragona*, 3 Bde., Teramo 1985, Bd. 1, S. 83. Zu der auch im gesellschaftlichen Leben äußerst schillernden Figur des Troiano Acquaviva d'Aragona, vgl. auch Fausto Nicolini, *Il Cardinale Troiano Acquaviva d'Aragona – Un dimenticato personaggio casanoviano*, (=Biblioteca del Bollettino dell Archivio Storico, 9), Napoli 1964. Schließlich sei auf eine Untersuchung zu italienischen Familienkanonikaten und Patronatsbistümern von Christoph Weber hingewiesen, der u. a. auch kurz auf die Familie Acquaviva d' Aragona eingeht. Vgl. Christoph Weber, *Familienkanonikate und Patronatsbistümer – Ein Beitrag zur Geschichte von Adel und Klerus im neuzeitlichen Italien*, Berlin 1988, S. 199f.

<sup>253</sup> Vgl. *Diario ordinario*, Nr. 872, 1-3, Mittwoch, [3. 3. 1723], *Coll'occasione, che Mercordi passato, come si scrisse, l'eminetissimo Signor Cardinale Acquaviva si portò alla sua Chiesa Titolare di S. Cecilia, essendosi la Stazione; dopo celebrata la Messa, Sua Eminenza diede in mano di quella Rev. Madre abbadessa Donna Maria Arminia Orsi un foglio, nel quale assegnava scudi cinquemila moneta, ad effetto da erogarsi nella costruzione ed Soffitto di quella Chiesa, mostrandosi l'Eminenza Sua ben intenzionato di fare altro di Magnifico verso quel Santuario; e già si è posto mano al sopraccenneato Soffitto. [...]* Zur Geschichte der Kirche S. Cecilia in Trastevere und den in der Kirche anzutreffenden Kunstwerken vgl. Guglielmo Matthiae, *S. Cecilia* (=Le Chiese di Roma Illustrate 113), Roma 1970.

<sup>254</sup> Die Familie der Acquaviva scheint dem Kloster S. Cecilia in Trastevere schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eng verbunden gewesen zu sein. So zog sich die Mutter von Kardinal Francesco Acquaviva nach dem Tod ihres Mannes, D. Giosia Acquaviva d'Aragona, XIV Duca d'Atri, im Jahre 1679 in das Frauenkonvent zurück, wo sie am 8. Januar 1715 verstarb. Vgl. Nicolini 1964, S. 6. Einer Angabe im *Libro dei punti* der Cappella Sistina lässt sich entnehmen, dass schon am 20.-21. November des Jahres 1663 ein gewisser Kardinal Acquaviva eine *musica straordinaria* in der Kirche S. Cecilia in Trastevere aufführen ließ. Vgl. Jean Lionnet, *Una svolta nella storia del Collegio dei cantori pontifici*, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 1, 1983, S. 75, Anm. 14. Um welches Mitglied der Familie Acquaviva es sich hierbei gehandelt hat, konnte nicht ermittelt werden. Es kann sich aber nicht um einen Onkel von Francesco Acquaviva d'Aragona gehandelt haben, ist deren Biographie durch die Veröffentlichung von Guido Morelli, *Gli Acquaviva nei manoscritti della Biblioteca Vaticana und Gli Acquaviva d'Aragona duchi d'Atri in un manoscritto del secolo XVIII*, in: *Gli Acquaviva d'Aragona*, 3 Bde., Teramo 1985, Bd. 1, S. 45-60 und S. 61-78 bekannt. Wie aus den Unterlagen hervorgeht, die Franca Trinchieri Camiz im Jahre 1994 im Rahmen einer Untersuchung zu den *strumenti musicali della Roma del Seicento* veröffentlicht hat, war auch schon der Großonkel von Francesco Acquaviva d'Aragona ein Liebhaber und Förderer der Musik. So erfahren wir aus einem *Inventario dei beni del Cardinale Ottavio Acquaviva* aus dem Jahre 1613, dass dieser Kardinal u. a. *Instrumenti diversi di musica un conserto di sei violini napolitani coi soi archetti, [...] un organo co'tutti li soi registri, [...] uno leuto fornito, una spinetta rossa dipinta, et miniata con la coverta di cojrane rosso* besessen hat. Vgl. Franca Trinchieri Camiz, *Gli strumenti musicali nei palazzi, nelle ville e nelle dimore della Roma del Seicento*, in: *La Musica a Roma*

22. November feierlich begangen wurde<sup>255</sup>. Leider werden die Komponisten der Messe und der beiden Vespers, die gewöhnlich zu diesem Anlass in der Kirche aufgeführt wurden, in den Tagebüchern der Zeit, mit Ausnahme des Jahres 1724 (hier übernahm Francesco Maria Amati die Komposition und Leitung der Messe und Vesper) nicht genannt<sup>256</sup>. Aus der Widmung der *Messa di S. Cecilia* [MV6], die Alessandro Scarlatti im Oktober 1720 komponierte, geht jedoch hervor, dass sie von

---

*attraverso le fonti d'archivio*, (=Atti del Convegno Internazionale, Roma 4-7 giugno) hg. v. B.M. Antolini, A. Morelli und V.V. Spagnuolo, Lucca 1994, S. 601f. Zum Lebenslauf von Kardinal Ottavio Acquaviva, vgl. Guido Morelli 1985, S. 69.

<sup>255</sup> Lediglich im Jahr 1723 konnten die Feierlichkeiten anlässlich des Festes S. Cecilia auf Grund der Restaurierungsarbeiten in der Kirche nicht stattfinden. Vgl. *Diario ordinario*, Nr. 985, [22.11.1723] *Nel medesimo giorno, incui si celebra la Festa della Gloriosa Verg. e Mart, S. Cecilia, qual'è solita solennizzarsi nella sua Chiesa delle Monache in Trastevere, dalla somma pietà, e grandezza dell' Emo. sig. Cardinale Francesco d'Acquaviva Titolare di essa; e perche detta Chiesa si trova tutta ripiena di travi, ed altri Attrezzi per la restaurazione della Fabrica, che parimente con tutta magnificenza, e senza risparmio fa proseguire dett' Eminentissimo, non si è potuta solennizzare con quella pompa di Apparato, e Musica secondo il solito; ed il giorno istessa la Maestà della Regina della Gran Britannia, si portò dentro il Monastero di quelle Reverende Monache, ove si trattenne per qualche tempo.*

<sup>256</sup> Vgl. *Diario ordinario*, Nr. 1140, [25.11.1724] [...] *volle Sua Eminenza* [Kardinal Acquaviva], *che con ogni solennità se ne celebrasse la Festa*, [Festa di S. Cecilia] *facendolo tutto apparare di ricche, e nobili Tapezzarie, ed ornare anche con moltissimi Argenti, e Lampadari di Cristallo; La solenne Messa fu Pontificata, sicome i primi, e secondi Vesperi, da Monsig. Flaminio Dondi Vescovo di Monte Feltro, ed accompagnata da sceltissima Musica, Composizione del Signor Francesco Maria Amati da Palestrina, Maestro di Cappella della Basilica di S. Lorenzo in Damaso*[...]. Über Francesco Maria Amati ist kaum etwas bekannt und keine seiner Kompositionen scheint überliefert, so dass dieser Kirchenmusiker und Komponist auch in den Musiklexika *MGG* und *New Grove* nicht aufgeführt wird. Als Kapellmeister an S. Lorenzo in Damaso wird er in den Gehaltslisten der Kirche lediglich in den Monaten November und Dezember des Jahres 1726 geführt, in denen er übergangsweise der Kapelle nach dem Wechsel G. O. Pitonis in dem Amt des Kapellmeisters der Cappella Giulia, vorstand. Vgl. Giorgio Morelli, *Il Cardinale Pietro Ottoboni e la Cappella Musicale di S. Lorenzo in Damaso*, in: *Strenna dei Romanisti*, 4, 1984, S. 356. In den 1720er Jahren war Pitoni schon sehr alt, so dass schon in den Jahren vor 1726 die Aufgaben Pitonis in der Leitung der Kapelle von anderen Musikern und Komponisten übernommen wurden. Neben Amati ist hierbei wohl auch Antonio Vivaldi zu nennen, der den Untersuchungen von M. Talbot zufolge ebenfalls in diesen Jahren während seines Aufenthalts in Rom einen ganzen Zyklus von Kirchenwerken zum Fest des S. Laurentius komponierte. Vgl. Michael Talbot, *Vivaldi and Rome: Observations and Hypothesis*, in: *Journal of the Royal Musical Association*, 113/1, 1988, S. 37-46. Die genauen Daten der Kapellmeistertätigkeit von Pitoni und Amati an S. Lorenzo sind jedoch noch immer unbekannt. In den *Giustificazioni* Kardinal Ottobonis wird Francesco Maria Amati dagegen gar nicht erwähnt. Unter den Musikern am Hofe Ottobonis führt La Via lediglich einen gewissen Amati auf, der in den Jahren 1714-1722 in verschiedenen Aufführungen als Organist mitgewirkt hat. Vgl. La Via 1995, S. 481. Zur Geschichte der Kirche S. Lorenzo in Damaso im 18. Jahrhundert, vgl. Fiorenza Gemini, *Aspetti sociali e religiosi della parrocchia di San Lorenzo in Damaso nel Settecento*, in: *Ricerche per la Storia religiosa di Roma – Studi, documenti, inventari*, 4, Roma 1980, S. 149-174.

Kardinal Acquaviva für die Feierlichkeiten im Jahr 1720 bestellt und zusammen mit dem Graduale *Audi, filia, et vide*<sup>257</sup> (ebenfalls mit Oktober 1720 datiert) aufgeführt worden ist<sup>258</sup>. Auch die autographen Partituren der ersten und der zweiten Antiphon sowie des Hymnus *Jesu corona virginum* der Caecilienvesper sind mit Oktober 1720 datiert<sup>259</sup>, während das überlieferte Stimmenmaterial, das alle Vesperpsalmen und -antiphonen sowie das *Magnificat* [I] umfasst, aus dem Jahr 1721 stammt<sup>260</sup>. Es ist also durchaus möglich, dass bei den Feierlichkeiten der *festi di S. Cecilia* im Jahr 1720 neben der Messe von Scarlatti in den beiden Vespers neben einigen Werken Scarlattis<sup>261</sup> auch Musik anderer Komponisten erklang. Im folgenden Jahr bekam Scarlatti von Kardinal Acquaviva dann vermutlich den Auftrag, die gesamte Vesper zu vertonen<sup>262</sup>. Zu diesem Anlass überarbeitete er möglicherweise auch die *Messa di S. Cecilia* [MV6], sind doch aus dem Jahr 1721 einige Stimmbücher der Messe

<sup>257</sup> Beide Kompositionen sind in der Handschrift I-Rc, MS. 2257 überliefert.

<sup>258</sup> So heißt es auf dem Frontispiz der Handschrift I-Rc, MS. 2257: *p l'em<sup>mo</sup> Rev.<sup>mo</sup> [...] Sig.r Cardinale Acquaviva In Roma [...]*. Vgl. Schacht-Pape 1993, S. 37.

<sup>259</sup> Vgl. die erste Antiphon *Cantantibus organis* [I] (D-B, Mus.ms.Autograph A.Scarlatti 1). Von der autographen Partitur der zweiten Antiphon *Valerianus in cubiculo* sowie des Hymnus *Jesu corona virginum* ist nur ein Faksimile der jeweils ersten Seite überliefert. Vgl. hierzu die quellenkritischen Untersuchungen dieser Handschriften, S. 126ff.

<sup>260</sup> Das Aufführungsmaterial liegt heute in der Santini-Sammlung / Münster (D-MÜp Hs. 3892) sowie in dem Archiv der spanischen Nationalkirche (I-Rns, Cart. 16 / Nr. 67).

<sup>261</sup> So wurde möglicherweise die Psalmvertonung *Laetatus sum* [III] in der Vesper des Jahres 1720 aufgeführt, da aus dem Jahr 1721 eine neue Vertonung dieses Psalms (*Laetatus sum* [II]) von Scarlatti in die Caecilienvesper eingefügt wurde. Die autographe Partitur der Psalmvertonung *Laetatus sum* [II] (D-B, Landsberg Ms. 258) ist mit August 1721 datiert. Auch die Psalmvertonung *Dixit Dominus* [I] könnte schon im Jahr 1720 erklingen sein, ist doch eine Seite des Stimmheftes der ersten Violine separat von den restlichen Stimmheften überliefert. Vgl. die quellenkritischen Untersuchungen an den autographen Handschriften, S. 76ff. und an den zeitgenössischen Abschriften der Werke der Caecilienvesper, S. 126ff.

<sup>262</sup> In diesem Zusammenhang macht Marx darauf aufmerksam, dass eine *zeitlich verschobene Zusammenstellung zyklischer Werke im 18. Jahrhundert durchaus üblich war*. Vgl. Hans Joachim Marx, Ein Vesper-Zyklus Alessandro Scarlattis für die ‚Chiesa S. Cecilia‘ in Rom, in: *Festschrift für Ludwig Finscher*, Kassel 1995, S. 199.

überliefert<sup>263</sup>, die zum Teil Korrekturen und Hinzufügungen in Scarlattis Hand zeigen<sup>264</sup>.

Da die Rechnungsbücher des Haushalts von Kardinal Acquaviva mitsamt dem Familienarchiv der Duchi di Atri durch mehrere Brände der Familiengüter verloren gegangen sind<sup>265</sup>, können heute über die Komponisten der Caecilienvesper weiterer Jahre sowie über die Besetzung dieser Werke und die hier beteiligten Musiker keine Angaben gemacht werden. Das *diario ordinario* berichtet im Jahr 1720 lediglich von einem Podest, das *per la diversità de' Musici, e degl' Istrumenti* errichtet wurde<sup>266</sup>. Auch die Beschreibung, dass Kardinal Acquaviva das Fest im Jahr 1721 *con ogni magnificanza e di Musica, e di parati* ausgestattet hätte<sup>267</sup>, erlaubt keine Rückschlüsse auf den Umfang oder die Wirkung der Musik Scarlattis. Es ist eine der

---

<sup>263</sup> Vgl. die Stimmhefte des *Organo primo* und *secondo Choro* sowie die Violone-Stimme der Caecilienmesse, die in I-Rns, Cart. 15/ Nr. 66 überliefert sind. Zu der Musik in der Kirche San Giacomo degli Spagnoli, vgl. Jean Lionnet, *La musique à San Giacomo degli Spagnoli au XVII<sup>ème</sup> siècle et les Archives de la Congrégation des Espagnols de Rome*, in: *La Musica a Roma attraverso le fonti d'archivio* (=Atti del Convegno internazionale, Roma 4-7 giugno 1992), hg. v. B.M. Antolini, A. Morelli und V.V. Spagnuolo, Lucca 1994, S. 479-505.

<sup>264</sup> Vermutlich leitete Scarlatti die Vespermusik beider Jahre persönlich in der Chiesa di Santa Cecilia. So ist er nachweislich, wie oben angeführt, in den Jahren 1720 und 1721 in Rom tätig. Während die Anwesenheit Scarlattis im Jahr 1720 auf Grund der erst im Oktober fertiggestellten Werke für die Vesper naheliegt, ist Scarlattis Präsenz im Jahr 1721 zudem durch seine Leitung einer *Serenata* am 23. November 1721 in Rom bestätigt. Vgl. Piperno 1995, S. 863. In diesem Artikel wertet der Verfasser Diarien und weitere Dokumente der Zeit detailliert und systematisch aus und führt die musikalischen Aufführungen in einer chronologischen Tabelle an. Hier finden sich zudem zahlreiche weitere Verweise zu den Aktivitäten der portugiesischen und spanischen Kardinäle in Rom, deren Engagement und Einfluss auf die Musik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch nicht annähernd untersucht worden ist.

<sup>265</sup> Vgl. Gli Acquaviva 1985, S. 83 und 98; Gli Acquaviva 1986, S. 215 sowie Anm. 227.

<sup>266</sup> Vgl. *Diario ordinario*, Nr. 525, *L'Emo Sig. Card. Acquaviva Titolare, e Protettore della Chiesa, e Monastero di S. Cecilia in Trastevere per la sua Festa, che fu celebrata Venerdì [22.11.1720], fece apparare, & ornare detta Chiesa con eccellenti Arazzi, e Velluti trinati d'oro, con abbondanza grande di lumi, con vago ripartimento di Lampadari, oltre la disposizione d'un architettato Coro per la diversità de' Musici, e degl' Istrumenti. Assistè l'Eminenza Sua con Cappa alli primi, e secondi Vesperi, & alla Messa; Fece preparare per il Re, e Regina d'Inghilterra un bellissimo Coretto ornato con una Real Corona lavorata a forza di ricche trine d'oro, dove Sua M. assistè alli secondi Vesperi. [...] Il medesimo giorno quasi tutti li Signori Cardinali furono alla Visita di detta Chiesa, & anche l'Emo. d'Althann Ministro Cesareo, e Catt. in abito, e fiocchi, e vi si trattenne anco a sentire la Messa, e fu ricevuto, & accompagnato fino alla Carozza dalla nobil Famiglia di detto Emo. Acquaviva.*

<sup>267</sup> Vgl. *Diario ordinario*, Nr. 681, *Sabbato giorno di S. Cecilia [22.11.1721] questo Emo. Sig. Card. d'Acquaviva Titolare di detta Chiesa, e Protettore di quel Monastero, fece solennizzare tal festa con ogni magnificanza e di Musica, e di parati, e l'Eminenza Sua assistè con cappa alli primi Vesperi, e Messa cantata.*

austauschbaren Formulierungen dieses Tagebuchs, die immer wieder bei der Erwähnung der Musik eines kirchlichen Festes anzutreffen ist<sup>268</sup>.

Nach diesen arbeitsintensiven Jahren in Rom<sup>269</sup> kehrte Alessandro Scarlatti Anfang des Jahres 1722 nach Neapel zurück. Er komponierte noch einige Kantaten<sup>270</sup>, eine Serenade und vermutlich auch die während der Bekanntschaft mit dem Flötisten Quantz im Jahr 1725 entstandenen Sonaten für Flöte und Streicher<sup>271</sup>. Er lebte als Autorität im alten Stil geachtet, aber zurückgezogen im Kreis seiner zahlreichen Familie. Ein Zeugnis der Verehrung und Achtung des *Orfeo della Musica* seitens der nächsten Musikergeneration gibt eine *Memoria* des Sängers Bonifacio Petrone. Hier erzählt der Bassist, dass er – als er sich um einen freien Posten in der *Real Cappella* bewarb – von dem berühmten Sänger Matteucci angewiesen wurde, sein Anliegen dem Sig. Cavaliere Alessandro Scarlatti vorzutragen, [...] *allora primo Maestro di Cappella del Real Palazzo, l'Orfeo della Musica, e l'uomo più inteso di contrappunto, che a' di nostri si sia veduto, com'è noto a chi l sà, e dalle sue molte opere è manifesto* [...] <sup>272</sup>.

Autoritär im Umgang mit seinen Kindern, doch offen und herzlich zu Kollegen und Fremden, in diesem scheinbaren Widerspruch spiegelt sich Scarlattis Charakter nicht nur an seinem Lebensende. Er empfing neben dem Flötisten Quantz auch den

---

<sup>268</sup> Wenig Rückschlüsse auf die Anzahl der beteiligten Musiker erlauben auch die überlieferten Rechnungen, die zum Teil anlässlich der Errichtung der Musiker-Tribünen erstellt worden sind. Diese Rechnungen finden sich mit den anderen *Giustificazioni* der Kirche S. Cecilia in Trastevere heute im römischen Staatsarchiv. Eine sehr nützliche Hilfe für ein Verständnis der zum Teil heute nicht mehr gebräuchlichen Begriffe und Maßeinheiten wie etwa das *palmo* (= 0,223422 Meter) bietet Tamburini 1989, S. 676-680.

<sup>269</sup> So komponierte Scarlatti am 4. Juli 1720 zudem das Graduale *Benedicta et venerabilis es*, für die *festività della Beata Vergine del Carmine*, (D-MÜp, Hs. 3883). Dieses Werk könnte aber auch für die neapolitanische Kirche Santa Maria del Carmine geschrieben worden sein, welche das lokale Fest am 15.7.1720 feierte. Vgl. Krause 1999, S. 287.

<sup>270</sup> Im Versteigerungs-Katalog von G. Kinsky wird ein Autograph der im Januar 1725 komponierten und heute lediglich als Abschrift in D-HVs, Kestner 72 überlieferten Kantate *È di Eurilla quel fior* (=Vedi, Eurilla, quel fior) erwähnt. Vgl. *Musiker=Autographen aus der Sammlung Wilhelm Heyer in Köln, Versteigerungs-Katalog durch Henrici / Berlin 1926*, Verzeichnis angelegt von Dr. Georg Kinsky, Auktion 2, 10. Mai 1927, S. 103 und Edwin Hanley, *Alessandro Scarlatti's Cantate Da Camera: A Bibliographical Study*, Ph. D. Music, Univ. Yale 1963, S. 510, Anm. 761.

<sup>271</sup> Auch zwei Offiziumskompositionen sollen der Überlieferung nach in diesen letzten Jahren entstanden sein. So das *Stabat mater* [I] sowie die Marienantiphon *Salve Regina* [III], vgl. die quellenkritischen Angaben zu den überlieferten Abschriften dieser Werke auf S. 160ff. und S. 150ff.

<sup>272</sup> Bonifacio Petrone, *Memorie dell'Abate Bonifacio Pecorone della Città di Saponara*, Napoli 1729, S. 76ff. Zitiert nach Pagano 1985, S. 368f.



*Sassone* Johann Adolph Hasse noch im Jahr 1725 mit offenen Armen<sup>273</sup>. Auch von Kardinal Ottoboni wurde Scarlatti trotz seines Alters nicht vergessen. Der Kardinal ließ das im Jahr 1710 geschlossene Oratorio del S.s Crocifisso in der Fastenzeit des heiligen Jahres 1725 noch einmal für die Aufführung von fünf Oratorien öffnen. Neben den Oratorien der in Rom aktiven Komponisten Giovan Battista Costanzi, Francesco Gasparini und Pietro Paolo Bencini<sup>274</sup> zeigte er seine Anerkennung für die Kunst Scarlattis, indem er das bereits 1706, 1707 und 1708 in der Cancelleria erklangene Oratorium *Per la passione di nostro Signore Gesù Cristo* von Alessandro Scarlatti ins Lateinische übersetzen und in diesem Rahmen nochmals aufführen ließ<sup>275</sup>. Aus einer Anmerkung in der Rechnung Ottobonis geht hervor, dass Pitoni den Schlusschor umgestaltete, heißt es hier doch: *fatto dal Caval.re Alessandro Scarlatti con Choro del S.re Pitoni*<sup>276</sup>.

In Neapel dagegen wurden auch die letzten Jahre Scarlattis von der ihn ablehnenden Administration des Vizekönigs unerträglich gemacht. Zwischen 1720 und 1725 wurde die Auszahlung des monatlichen Gehalts Scarlattis nur verzögert vorgenommen oder gar dem Komponisten völlig verwehrt. Scarlatti hatte offenbar Schwierigkeiten, seine große Familie überhaupt versorgen zu können. Überliefert ist in diesem Zusammenhang ein letzter Brief des Komponisten (datiert mit dem 10.10.1725) an den Vizekönig Althann, in dem er von einer *estrema necessità del pane quotidiano* schreibt, nachdem ihm schon seit vier Monaten das Gehalt vorenthalten worden ist<sup>277</sup>. Scarlatti starb zehn Tage später am 22.10.1725 in Neapel<sup>278</sup>. Sein Leichnam wurde in der Cappella di S. Cecilia der Kirche S. Maria di Montesanto in Neapel beigesetzt, in der traditionell die Musiker der königlichen

<sup>273</sup> Vgl. Pagano 1985, S. 367.

<sup>274</sup> Vgl. Piperno 1995, S. 873f.

<sup>275</sup> Vgl. La Via 1995, S. 329 und 435.

<sup>276</sup> Vgl. La Via 1995, S. 435, 438 und 524. Die Gesamtleitung dieser letzten nachweisbaren öffentlichen Aufführung einer Komposition zu Lebzeiten Scarlattis hatte somit vermutlich auch der Kirchenkomponist Pitoni. Aus der Rechnung Ottobonis geht zudem hervor, dass der Schlusschor von elf Musikern gesungen wurde.

<sup>277</sup> Cotticelli 1999, S. 321. Von der augenscheinlichen Armut der Familie Scarlatti zeugt zudem der Brief von Antonia, der Ehefrau Alessandro Scarlattis, vom 6.11.1725, in dem auch sie die Begleichung der rückständigen Zahlungen *per puramente alimentare sé, con la povera famiglia (oltre l'essere restata carica di debiti)* einfordert. Vgl. Cotticelli 1999, S. 313.

<sup>278</sup> Lib. VIII def. fol. 131 a t. della Parr. di S. M. Avvocata, Napoli: *A dì 22 ottobre 1725 il Sig. Alessandro Scarlatti, marito di Antonia Anzalone d'anni 65 in circa, dopo averricevuto li S.S. Sacramenti è morto in comunione de' fedeli e il suo cadavere fu sepolto a Montesanto*. Vgl. Prota 1960, S. 67.

Hofkapelle begraben wurden. Hier findet sich auch die Marmortafel mit der vermutlich von Kardinal Ottoboni verfassten Grabinschrift:

*HEIC SITUS EST  
EQVES ALEXANDER SCARLACTVS  
VIR MODERATIONE BENEFICENTIA  
PIETATE INSIGNIS  
MVSICES INSTAVRATOR MAXIMVS  
QUI SOLIDIS VETERVM NVMERIS  
NOVA AC MIRA SVAVITATE MOLLITIS  
ANTIQVITATI GLORIAM POSTERITATI  
IMITANDI SPEM ADEMIT  
OPTIMATIBVS REGIBVSQVE  
APPRIME CARVS  
TANDEM ANNOS NATVS LXVI EXTINXIT  
SVMMO CVM ITALIAE DOLORE  
IX KAL NOVEMBER MDCCXXV  
MORS MODIS FLECTI NESCIA<sup>279</sup>*

---

<sup>279</sup> „Hier ruht der Cavaliere Alessandro Scarlatti, ein Mann, der sich durch Mäßigung, Wohltätigkeit und Frömmigkeit ausgezeichnet hat, der Größte unter allen Erneuerern der Musik, welcher, indem er die festen Maße der Alten mit einer neuen und herrlichen Anmut verschmolz, die Vergangenheit ihres Ruhms und die Nachwelt der Hoffnung auf Gleiches beraubte. Wertgeschätzt von allen Adligen und Königen, starb er in seinem sechsundsechzigsten Lebensjahr am 24. Oktober 1725 zu Italiens tiefstem Leid. Der Tod kennt keinen Trost.“ Der lateinische Wortlaut findet sich bei Pagano 1985, S. 374. Die Übersetzung des Epitaphs wurde aus Kirkpatrick 1972, S. 99f. übernommen.

## II. Quellenkritische Untersuchungen an den autographen Handschriften mit einer Analyse der Entwicklung der Notenschrift Alessandro Scarlattis

### 1. Die datierten Autographe<sup>280</sup>

#### 1.1. *Salve Regina* [I], Februar 1703

Lediglich von sieben Psalmvertonungen und zwei konzertanten Antiphonen sowie den Antiphonen im *canto fermo* sind autographe Partituren oder autographe Stimmblätter überliefert<sup>281</sup>. Das früheste datierte Werk ist die Marienantiphon *Salve Regina* [I], die Scarlatti, kurz nach der Niederlegung seines Kapellmeisteramtes in Neapel im Sommer 1702, im Februar 1703 in Rom komponiert hat<sup>282</sup>. Am 9. Januar 1703 wurde Alessandro Scarlatti zum *coadiutore* von Giovanni Bicilli, dem *maestro di cappella* an der römischen Kirche S. Maria in Vallicella gewählt, so dass die Antiphon *Salve Regina* [I] möglicherweise als eine seiner ersten Kompositionen für diese auch Chiesa Nuova genannte Kirche geschrieben wurde. Die Überlieferungsgeschichte dieser Handschrift weist darauf hin, dass dieses Werk aber auch für die römische Kirche S. Lorenzo in Damaso und somit im Auftrag von Kardinal Ottoboni entstanden sein könnte. Die Handschrift des *Salve Regina* [I] gehörte zur Sammlung des 3. Earl of Aylesford, bevor sie im Jahr 1918 von dem Scarlattibiographen Edward Dent aus dem Nachlass des Earl ersteigert und schließlich im Jahr 1941 dem Fitzwilliam Museum in Cambridge übergeben wurde.

---

<sup>280</sup> In diesem Abschnitt werden auch die Autographe der Kompositionen *Nisi Dominus* [I] und *Exultate Deo* sowie die Autographe der Offiziumsantiphonen im *canto fermo* analysiert, die, obwohl nicht mit einem Kompositionsdatum versehen, auf Grund des Überlieferungsortes (das Archiv der Basilika S. Maria Maggiore) auf das Jahr 1708 datiert werden können.

<sup>281</sup> Insgesamt sind 56 Offiziumskompositionen A. Scarlattis überliefert. Zu diesem Teil des Œuvre Scarlattis kommen noch sieben verschollene Werke sowie 27 Responsorien und vier weitere Offiziumskompositionen Scarlattis zweifelhafter Herkunft hinzu. Vgl. den 2. Band der vorliegenden Arbeit mit einem Verzeichnis der Offiziumskompositionen Scarlattis.

Die als Autograph im Katalog der Bibliothek des Conservatorio in Neapel geführte Handschrift des Psalms *Memento Domino* (I-Nc, Rari 1.6.13/1) ist eine Kopie aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Auch die Handschrift des *Te Deum* (I-Rc, Ms. 2494) ist entgegen den Angaben von Jan A. Bank, S. 10, Anm. 23 kein Autograph, sondern eine Abschrift eines zeitgenössischen Kopisten. Vgl. Jan A. Bank, *De Kerkmuziek van Alessandro Scarlatti*, in: *St. Gregoriusblad*, 80, 1956, S. 2-12. Beide angebliche Autographen werden bei den quellenkritischen Untersuchungen der Abschriften von Offiziumskompositionen Scarlattis eingehend untersucht.

Die *Aylesford Collection*, eine besonders für die Händelforschung wichtige Sammlung von Handschriften und Drucken, wurde von Charles Jennens, einem Freund von Georg Friedrich Händel, zusammengetragen<sup>283</sup>. Bereits in den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts hatten sich Jennens, der für einige der Oratorien Händels die Libretti verfasste, und Händel kennen gelernt und befreundet<sup>284</sup>. Jennens ließ sich von Bekannten aus Italien Handschriften mitbringen, die er später Händel auslieh. Auf diesem Weg blieb Händel im Kontakt mit aktuellen Werken italienischer Komponisten und parodierte etwa, kurz nachdem Jennens im Jahr 1732 die Manuskripte mit fünf Opern Scarlattis und Vincis aus Italien erworben hatte, musikalisches Material aus diesen Kompositionen in seinen Pasticcio-Opern *Caio Fabbricio* (1733), *Arsace* (1734) und *Didone* (1737). Zehn Jahre später gelang es Jennens, einen umfangreichen Teil der ehemaligen Musikbibliothek Ottobonis zu erwerben. Unter den 150 *pounds of music*, die Edward Holdworth für seinen Freund und Auftraggeber Jennens in Italien pro Pfund bezahlte, befanden sich zahlreiche Autographe Alessandro Scarlattis und Antonio Vivaldis, dazu weitere Handschriften mit Kompositionen von u. a. Bencini, Cesarini und Marcello, die zum Teil im Palazzo della Cancelleria oder der Titularkirche Ottobonis, S. Lorenzo in Damaso, erklingen sind. Eine der autographen Handschriften Scarlattis, die auf diesem Weg in den Besitz von Charles Jennens gelangte, ist das heute in Cambridge aufbewahrte Manuskript GB-Cfm, MU. MS. 225B mit der vierstimmigen Vertonung der Antiphon *Salve Regina* [I]. Diese Komposition könnte etwa für das Vierzigstundengebet während der Fastenzeit in S. Lorenzo in Damaso komponiert worden sein. Zwar ließ Ottoboni in der Liturgie der *Quarant'hore* zumeist doppelchörige Messen und Motetten aufführen, doch finden sich in den *Giustificazioni* Ottobonis Hinweise darauf, dass nach der Messe auch vierstimmige Kompositionen gesungen wurden<sup>285</sup>. Leider enthalten die Briefe zwischen Jennens

---

<sup>282</sup> GB-Cfm, MU. MS. 225B

<sup>283</sup> Nach dem Tod Jennens ging die Musikalien-Sammlung als Teil des Nachlasses des Librettisten Händels im Jahr 1773 an seinen Vetter, den 3. Earl of Aylesford. Über hundert Jahre blieb die Sammlung im Familienbesitz, bis sie schließlich in den Jahren 1873 und 1918 versteigert wurde. Vgl. hierzu den Aufsatz von John H. Roberts, *The Aylesford Collection*, in: *Handel Collections and their History*, hg. v. T. Best, Oxford 1993, S. 39-87.

<sup>284</sup> Vgl. Roberts 1993, S. 40.

<sup>285</sup> So erklang u. a. im Jahr 1701 nach der Messe ein *motetto à 4*. Vgl. Marx 1968, S. 109 [Dok. 170].

und Holdsworth keine Angaben zu dem genauen Inhalt des *Ottobonian shipment*<sup>286</sup>, doch es ist unwahrscheinlich, dass die kurze Vertonung der Antiphon *Salve Regina* [I] im Gegensatz zu den umfangreichen und bedeutenden Handschriften mit Opern und Oratorien Scarlattis einen anderen Weg in die Sammlung von Jennens genommen haben sollte. Zudem war die Handschrift mit der ebenfalls autographen Kantate *Sciolta da freddi* (mit *P.o di Maggio 1704* datiert) sowie mit dem Oratorium *La Jezebel* von Bencini zusammengebunden, die ebenfalls im Auftrag von Kardinal Ottoboni in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts entstanden sind<sup>287</sup>.

Die Handschrift GB-Cfm, MU.MS.225B ist eine sorgfältig geschriebene autographe Partitur, die als Vorlage für eine spätere Abschrift diente. Wie auf den autographen Handschriften der zeitnah entstandenen *Missa Clementina* I [MV1] und der *Messa breve a Palestrina* [MV2] hat Scarlatti auf der ersten Seite des *Salve Regina* [I] die Initialen kunstvoll vergrößert. Das Wasserzeichen der Handschrift, eine Fleur-de-lis [A]<sup>288</sup>, ist in anderen Autographen und Abschriften von geistlichen Werken Scarlattis nicht anzutreffen. Auch in den zahlreichen Abschriften von Kantaten und Serenaten Scarlattis aus den Jahren 1700 bis 1706, die in der Santini-Sammlung überliefert sind und aus Rom wie Neapel stammen, ist dieses Wasserzeichen nicht nachzuweisen<sup>289</sup>.

Im Gegensatz etwa zu den Untersuchungen zu der Entwicklung der Handschrift von Giovanni B. Pergolesi<sup>290</sup> gibt es erstaunlicherweise noch keine systematische Untersuchung zu der Handschrift von Alessandro Scarlatti. Im Rahmen dieser Arbeit soll daher im Folgenden der Versuch unternommen werden, die wesentlichen Charakteristika der Handschrift Scarlattis zu bestimmen und mit zahlreichen Beispielen aus den überlieferten autographen Handschriften zu belegen. Als

---

<sup>286</sup> Vgl. Roberts 1993, S. 58.

<sup>287</sup> Vgl. Roberts 1993, S. 81.

<sup>288</sup> Vgl. die Reproduktion des Wasserzeichens [A] im Anhang des 2. Bandes der vorliegenden Arbeit, S. 141.

<sup>289</sup> In diesen Kantaten und Serenaten lassen sich vor allem die verschiedenen Typen des Wasserzeichens „Fleur-de-lis im Doppelkreis“ [C1 und C2] nachweisen, vgl. die Reproduktionen dieser Wasserzeichen im Anhang des 2. Bandes der vorliegenden Arbeit, S. 144.

<sup>290</sup> Vgl. hierzu die Untersuchungen von Barry S. Brook und Marvin E. Paymer, *The Pergolesi Hand: a Calligraphic Study*, in: *Notes* (=Quarterly Journal of the Music Library Assoc., 38/3), 1982, S. 550-578 und Marvin E. Paymer, *The Pergolesi Autographs: Chronology, Style, and Notation*, in: *Studi Pergolesiani*, 1, hg. v. F. Degrada, Firenze 1986, S. 11-23.

Ausgangspunkt dient das Autograph der ältesten überlieferten Offiziumskomposition, der Antiphon *Salve Regina* [I]<sup>291</sup>.

Der c-Schlüssel wird mit geraden horizontalen wie vertikalen Strichen ausgeführt, lediglich der von der c-Notenlinie nach unten geführte Strich wird in Form eines leichten Bogens weggezogen (vgl. Abbildung 5 oben, S. 64). Diese Form des c-Schlüssels ist jedoch nicht repräsentativ für die Handschrift Scarlattis aus den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts, erscheint doch in demselben Manuskript in der auf die Antiphon *Salve Regina* [I] folgenden Kantate *Sciolta da freddi*, die etwas hastigere, geschwungener Form des c-Schlüssels (vgl. Abbildung 5 unten, S. 64). Zuweilen lassen sich, wie etwa im Autograph der *Messa breve e concertata* [MV10] aus dem Jahr 1708, auch beide Formen des c-Schlüssels nebeneinander in einer Handschrift erkennen (vgl. Abbildung 6, S. 65). Der Bass-Schlüssel dagegen ist konstant breit und offen geschwungen, wobei der Schwung zuweilen bis über die vertikale Position der beiden die f-Linie umfassenden Punkte herausführt. Der vertikale Strich des alla-breve-Zeichens wird oft mit einer leichten Neigung nach links ausgeführt. Während die aufwärts geführten Notenhälse durchweg an der rechten Seite der Note angesetzt sind, führt Scarlatti die abwärts geführten Notenhälse zumeist links von der Note nach unten. Zuweilen lässt sich jedoch auch ein Ansatz an der Mitte der Note feststellen. Eine Besonderheit ist bei dem abwärts geführten Notenhals der Semibrevis zu erkennen, ist er doch oft in der Mitte und zuweilen auch ganz rechts an der Note angesetzt. Aufwärts geführte Notenhälse werden nicht neu angesetzt, sondern in einer Bewegung an der rechten Seite der Note nach oben geführt, wobei oft eine leichte Neigung des Notenhalses zur linken Seite hin zu beobachten ist.

---

<sup>291</sup> Außer dem *Salve Regina* [I] ist nur eine autographe Handschrift einer Komposition für das Proprium Missae von Scarlatti überliefert. Hierbei handelt es sich um die *Messa breve a Palestrina* (A-Wn Mus.Hs. 18652), in der sich Scarlatti als *Mro de la R.r Cap.la di Napoli* bezeichnet und daher vor 1703 entstanden sein dürfte. Vgl. hierzu Schacht-Pape 1993, S. 25. Darüber hinaus konnte im Zuge der Untersuchungen das Autograph der Johannes-Passion A. Scarlattis (von ca. 1685) im Archivio Musicale della Comunità Oratoriana dei Padri Filippini in Neapel ausgemacht werden. Eine Handschrift, die bisher der Wissenschaft verborgen geblieben ist.

10 2 70 1. G. S. Alessandro Scarlatti

Handwritten musical score for *Salve Regina* [I] by Alessandro Scarlatti. The score consists of four staves of music with lyrics in Italian. The lyrics are: "ue Regi na Ma ter mi se ri cor di e, uir a dul ce do ce", "ue Regi na Ma ter mi se ri cor di e, uir a dul ce do, uir a dul", and "ue Re gi na Ma ter mi se ri cor di e, uir a dul ce do, et".

*Sciolta da freddi* G. S. Alessandro Scarlatti

Handwritten musical score for *Sciolta da freddi* by Alessandro Scarlatti. The score consists of six staves of music with lyrics in Italian. The lyrics are: "sciolta da freddi... del comuro condone per le stellare uia (Alto corca)", "già su l'aurea posse il carro luminoso sparsa di raggi il kondo suriga sauer; quando co' le", "stelli dall'insipido sparo fuggendo frenco in ciel le luci a fesse consiglio l'Alto antri se' stella, e d.", "l'Alto antri se' stella, e d.", and "l'Alto antri se' stella, e d.".

Abbildung 5:

oben: GB-Cfm, MU. MS. 225B, *Salve Regina* [I];

unten: GB-Cfm, MU. MS. 225B, *Sciolta da freddi*

Bei den Akzidentien schreibt Scarlatti das ‚b‘ in einem Zug, beginnend mit einem langen, exakt vertikalen Strich, der – oben angesetzt – nach unten geführt wird. Die abschließende Wölbung des ‚b‘ erscheint oft, im Verhältnis zur Länge des vertikalen Strichs, bemerkenswert klein und fein in der Federführung. Das # dagegen liegt auffallend, fast um 45° nach rechts gedreht, schräg im Notensystem. Hierbei zieht Scarlatti zunächst mit zwei feinen Strichen von rechts oben nach links unten, bevor zwei wesentlich breitere horizontale Striche von links nach rechts folgen. Das Auflösungszeichen wird mit zwei feinen und langen vertikalen Strichen ausgeführt, während die beiden kurzen horizontalen Striche wiederum zumeist deutlich dicker ausgeführt werden (vgl. Abbildung 6 auf dieser Seite). Das Textwiederholungszeichen zieht Scarlatti in einer schrägen, zuweilen geschwungenen Linie von rechts oben nach links unten. Diese Linie wird von zwei Punkten umgeben, wobei der obere Punkt weiter links als der untere steht (vgl. Abbildung 7, S. 66: oberes Notensystem, zweitletzter Takt im Alt).



Abbildung 6: I-Rlib, Varia 2, *Messa breve e concertata*



Die Textschrift selbst zeigt dieselben klaren und feinen Züge, die auch in den zeitgleich geschriebenen Briefen Scarlattis an Ferdinando de' Medici anzutreffen sind<sup>292</sup>. Auffallend sind besonders die weit nach unten geschwungenen Buchstaben ‚f‘, ‚g‘ und ‚p‘ (vgl. Abbildung 7 auf dieser Seite). Einige Buchstaben wie das ‚d‘ und das ‚f‘ erscheinen in zwei deutlich unterschiedlich ausgeführten Variationen, dies zuweilen sogar in der gleichen Buchstabenfolge und zudem übereinander in zwei und mehr Stimmen gleichzeitig (Vgl. die Buchstaben ‚d‘ und ‚f‘ in *benedictum fructum*, Abbildung 8, S. 67 oben). Die beiden Buchstaben ‚m‘ und ‚h‘ erscheinen dagegen im Schriftbild Scarlattis stets in ein und derselben Form (Vgl. Abbildung 8, S. 67 unten).



Abbildung 7: GB-Cfm, MU. MS. 225B, *Salve Regina* [I], fol. 3

<sup>292</sup> Vgl. hierzu die Faksimile-Abbildungen in Fabbri 1961, S. 76.



## 1.2. *Nisi Dominus* [I], [1708]

Die autographen Stimmblätter der Psalmvertonung *Nisi Dominus* [I] sind im Archiv der römischen Kirche S. Maria Maggiore überliefert<sup>293</sup>. Die Handschrift ist zwar nicht datiert, als Entstehungszeit des Werkes kommt aber auf Grund des Überlieferungsortes lediglich das Jahr 1708 in Frage, da Scarlatti als Kapellmeister der Basilika nur in der Zeit von Dezember 1707 bis Januar 1709 tätig war<sup>294</sup>.

Die Autorenangabe auf dem Frontispiz des achtstimmigen *Nisi Dominus* [I] (*di Scarlatti*) ist erst von späterer Hand vorgenommen worden (vgl. Abbildung 9, S. 69). An der Authentizität dieser bisher weder in den Werkverzeichnissen von Dent noch Rostirolla aufgenommenen Komposition besteht jedoch kein Zweifel, handelt es sich hier doch eindeutig um die Handschrift von Alessandro Scarlatti.

Neben den oben angeführten Charakteristika der Handschrift Scarlattis finden sich in den autographen Stimmblättern zudem einige weitere Besonderheiten, die für die Text- und Notenschrift A. Scarlattis typisch sind. Bei der Textschrift handelt es sich vor allem um die Großbuchstaben ‚A‘, ‚F‘ und ‚P‘, die Scarlatti mit einem feinen und regelmäßigen Schwung ausführt. Der c-Schlüssel erscheint hier ausschließlich in der geschwungenen Form, die zwar in der autographen Handschrift der Kantate *Sciolta da freddi* von 1704, aber nicht im Autograph des *Salve Regina* [I] von 1703 zu beobachten war. Ein weiterer Unterschied zeigt sich bei einer Untersuchung der Notenhäuse. Die abwärts geführten Notenhäuse der Semibreven, die im Autograph von 1703 zum Teil an der linken, zum Teil an der rechten Seite der Note angesetzt wurden, erscheinen nun konsequent an der rechten Seite der halben Note. Selbst bei den Vierteln und Achteln setzt Scarlatti den Notenhals nun zuweilen an der rechten und nicht mehr durchgehend an der linken Seite, wie es im Autograph der Antiphon *Salve Regina* [I] anzutreffen ist (vgl. Abbildung 10, S. 70).

---

<sup>293</sup> Das geistliche Werk *Exultate Deo*, das ebenfalls als Autograph im Archiv von S. Maria Maggiore überliefert ist und von Rostirolla als Psalmvertonung in seinen Katalog aufgenommen wurde, ist, da nur einige Verse des Psalms vertont wurden, eine geistliche Motette und somit keine Offiziumskomposition. Auf Grund der aufschlussreichen Überlieferungsgeschichte und der Tatsache, dass sich neben Alessandro Scarlatti auch dessen Sohn Domenico bei der Anfertigung des Aufführungsmaterials beteiligte, wurde diese Komposition dennoch in die quellenkritischen Untersuchungen dieses Kapitels aufgenommen.

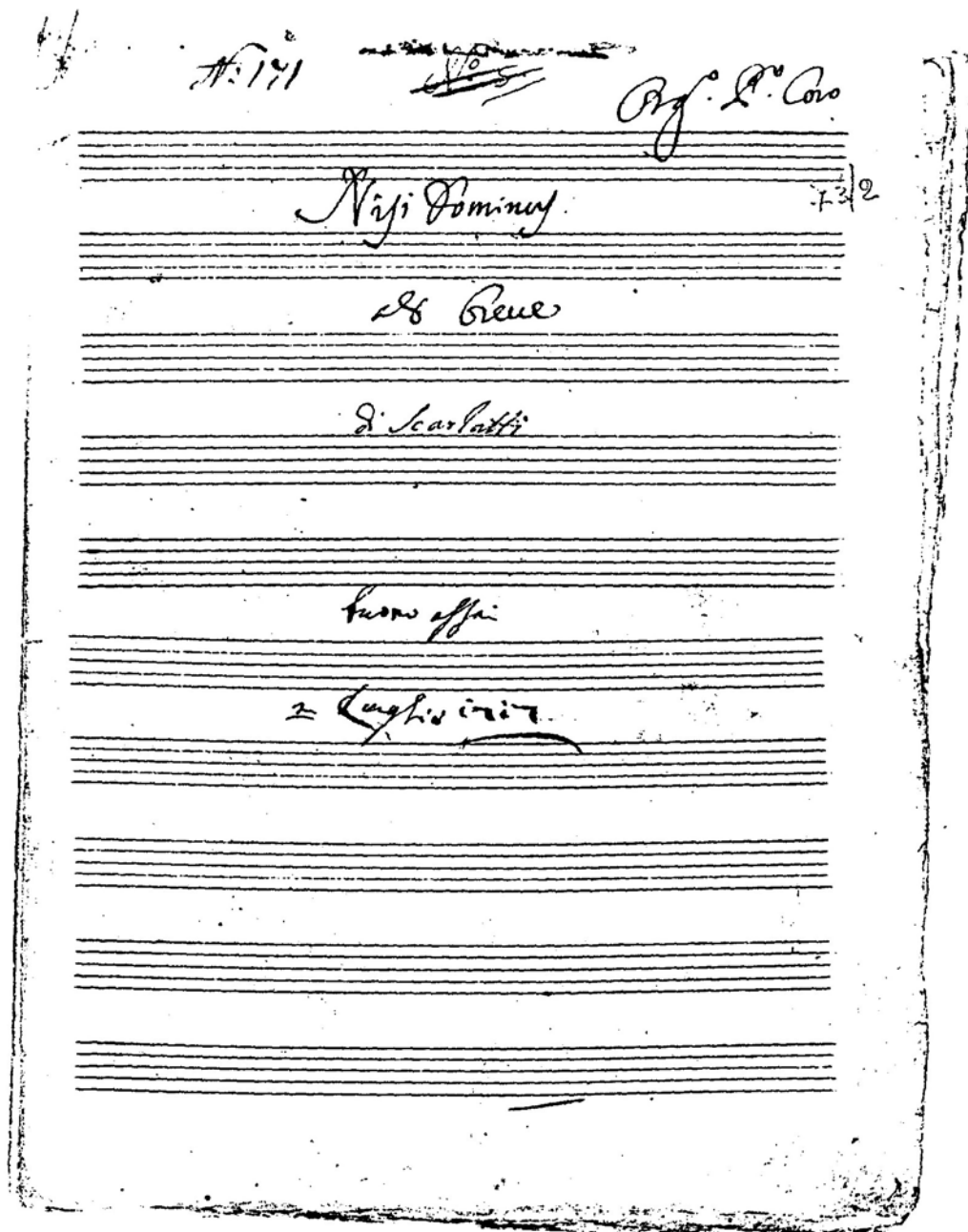


Abbildung 9: I-Rlib, 73/2, *Nisi Dominus* [I]

[Org.o P.o Coro // *Nisi Dominus* // a 8 breve // in der Hand A. Scarlatti;  
weitere Zusätze von anderer Hand]

<sup>294</sup> Vgl. das erste Kapitel, Zur Biographie von A. Scarlatti, S. 24-43, bes. S. 35f.

Nisi Dominus edificaverit domum  
 nisi Dominus frustra uigilat qui custodit frustra uigilat qui cu-  
 stodit eam, vanum est uobis ante lucem surgere surgite  
 postquam sederitis, qui manducatis panem dolo  
 nisi ecce ex reditu Domini filij mercas  
 nisi ita, ita filij beatus vir qui impleuit im-  
 plevit desideria sua  
 cum loquetur inimicis suis inimicis suis in porta.  
 Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto. et nunc et semper  
 semper, et in saecula semper et in saecula saeculorum Amen  
 amen Amen amen  
 amen amen amen  
 amen amen amen

Abbildung 10:

I-Rlib, 73/2, Nisi Dominus [I], Stimmheft: Soprano Primo Choro in der Hand Alessandro Scarlatti

### 1.3. *Exultate Deo*, [1708]

Die Komposition *Exultate Deo* ist Teil einer Sammlung geistlicher Kompositionen von Alessandro Scarlatti, Domenico Scarlatti, Diego Ortiz, Ottavio Pitoni und Francesco Foggia<sup>295</sup>. Die in der Sammlung überlieferten zehn Werke wurden vermutlich zum Fronleichnam-Fest im Jahr 1708 von Alessandro Scarlatti in seiner Funktion als *maestro di cappella* von S. Maria Maggiore zusammengestellt und unter seiner Leitung am ersten Dienstag nach Pfingsten in der Kirche gesungen. Während die Kompositionen von Pitoni, Ortiz und Foggia schon vor 1708 zum Archiv der Kirche gehörten, sind die Werke von Alessandro und Domenico Scarlatti vermutlich erst für dieses kirchliche Fest entstanden<sup>296</sup>.

Im Vorwort der Ausgabe der Motette *Cibavit nos Dominus* von Domenico Scarlatti schreibt Simi-Bonini, alle Stimmblätter dieser Motettensammlung seien von Alessandro Scarlatti kopiert<sup>297</sup>. Dies ist aber nicht der Fall, im Gegenteil: Bei der Herstellung des Aufführungsmaterials beteiligte sich – neben zumindest zwei weiteren Kopisten – auch Domenico Scarlatti, dessen Schriftzüge bisher nur durch ein gesichertes Autograph bekannt waren<sup>298</sup>. Alessandro Scarlatti hatte bekanntlich bald nach seinem Amtsantritt als Kapellmeister an S. Maria Maggiore noch im

---

<sup>295</sup> Neben dem Werk *Exultate Deo* sind von Alessandro Scarlatti die Motetten *Sancti et justi*, *Domine refugium* und *Iste est panis* in dieser Sammlung als Autographe überliefert. Zum Niedergang der Drucke geistlicher Musik im Seicento und der damit verbundenen enormen Zahl von handschriftlichen Sammlungen geistlicher Musik vgl. Giancarlo Rostirolla, L'editoria musicale a Roma nel settecento, in: *Le Muse Galanti*, (=Biblioteca Internazionale di Cultura, 15), hg. v. B. Cagli, Roma 1985, S. 121-176.

<sup>296</sup> Zum geistlichen Œuvre Domenico Scarlattis, vgl. neben Boyd 1986 auch Eveline Andreani, Autour de la musique sacrée de Domenico Scarlatti, in: *Domenico Scarlatti – 13 Recherches*, (=Cahiers de la société de musique ancienne de Nice, 1), Nice 1985, S. 96-108 und Miguel Alonso Gomez, La messe en ré majeur pour choeurs et orchestre dite de Aránzazu, in: *Domenico Scarlatti - 13 Recherches*, (=Cahiers de la société de musique ancienne de Nice, 1) Nice 1985, S. 109-118.

<sup>297</sup> Vgl. *Cibavit nos Dominus*, hg. v. Eleonora Simi-Bonini, in: *Studi Musicali Romani (musiche vocali e strumentali dei secoli XVI-XVIII)*, Pro Musica Studium, Roma 1987, S. V, Anm. 3. Die Motette *Cibavit nos Dominus* ist das achte Stück der Sammlung von Motetten und Psalmen zum Corpus Domini-Fest.

<sup>298</sup> Eine Beschreibung der Handschrift Domenico Scarlattis bietet das Kapitel III.1.1. Quellenkritische Untersuchungen an den Abschriften der Offiziumscompositionen, S. 112-119. Das einzige bis zu dieser Arbeit bekannte Autograph Domenico Scarlattis war eine Miserere-Vertonung, überliefert in I-Rvat, Capp. Giulia, V31. Ein Faksimile-Abdruck dieser Handschrift findet sich in Kirkpatrick 1972, S. 80.

Januar des Jahres 1708 seinen Sohn zu sich geholt und ließ sich von ihm als Leiter des zweiten Chores und bei der Vorbereitung des Aufführungsmaterials helfen<sup>299</sup>.

Die Namen der Komponisten der geistlichen Werke für das Corpus Domini-Fest werden von Alessandro Scarlatti und den Kopisten, rechts oberhalb des Anfangs eines jeden Werkes, angegeben. So erscheint die autographe Signatur Alessandro Scarlattis, die bereits aus dem Briefwechsel mit Ferdinando de' Medici bekannt ist, oberhalb der vier von ihm selbst vertonten Werke. Die Autorenangabe wie auch die Noten- und Textschrift von Domenico Scarlatti unterscheidet sich dagegen erheblich von der Schrift Alessandros. Dies lässt sich anhand des Autographs der Komposition *Exultate Deo* von A. Scarlatti und der Abschrift der Komposition in der Hand Domenico Scarlattis gut darstellen (vgl. Abbildung 11, S. 73). Die Notenschrift Alessandro Scarlattis zeigt, wie erwartet, kaum Abweichungen von den Charakteristika, die bei dem Autograph des Psalms *Nisi Dominus* [I] festgestellt wurden. So erscheinen in diesen autographen Stimmblättern die nach unten gerichteten Notenhäse bei den Vierteln und Achteln fast durchgehend an der rechten Seite (vgl. Abbildung 11, S. 73 oben).

Neben den überlieferten autographen Rechnungen Alessandro Scarlattis für die von ihm geleiteten Feste S. Mariae ad Neves und S. Idelfonso des Jahres 1708 geben auch die zahlreichen autographen Antiphonen im *canto fermo* (ebenfalls aus dem Jahr 1708) Zeugnis von Scarlattis Arbeit und Anwesenheit an S. Maria Maggiore. Auf Grund des geringen musikalischen Gehalts dieser Antiphonen eignen sich die Handschriften I-Rlib, 37/24, 37/33, 37/35, 37/38, 37/39, 37/41, 37/46, 37/51 mehr für eine Text- als für eine Notenschriftstudie der Hand Alessandro wie auch Domenico Scarlattis, der wiederum einige dieser Antiphonen für seinen Vater abschrieb (vgl. Abbildung 12, S. 74)<sup>300</sup>.

---

<sup>299</sup> So kopierte Domenico Scarlatti nicht nur Teile der Musik für das Fronleichnams-Fest, sondern beteiligte sich auch an der Erstellung einiger Stimmblätter der ebenfalls im Archiv der Kirche S. Maria Maggiore überlieferten *Messa breve e concertata*. Diese Handschrift wird von Schacht-Pape 1993, S. 44f. irrtümlicherweise als gänzlich in der Hand Alessandro Scarlattis aufgeführt.

<sup>300</sup> Vgl. besonders die Faksimile-Abbildungen der Antiphonen zum Fest In Nativitate B. Mariae Virginis (I-Rlib, 37/35) in der Hand von A. und D. Scarlattis, S. 74.

Abbildung 11:  
 oben: I-Rlib, *Exultate Deo*, Handschrift von Alessandro Scarlatti  
 unten: I-Rlib, *Exultate Deo*, Abschrift von Domenico Scarlatti



32135 Capite  
D. 5.

*Antiphona ad Nativitatem B. Mariae Virginis*

*Nativitas, Gloriae Virginis Mariae ex semine  
David, or to de mada, c. la va ex hypodaur.*

*Nativitas est hodie, sanctae Mariae virginis, cuius cruce  
inclita, cunctae illius ecclesiae.*

*Regem ex progenie, Maria exorta regis, cuius  
prece regem ad iuciam mentis digne deoissime  
pariam.*

*Ado clamim, Pign canamus fionem in ha loca.*

*Sapientia prece, semitae dei Ma - ri -  
cum iudicia et, Nativitas sem Beatae Mari -*

32135

*Antiphona ad Nativitatem B. Mariae Virginis*

*Nativitas, Gloriae Virginis Mariae ex semine  
David, or to de mada, c. la va ex strape*

*Nativitas est hodie, sanctae Mariae virginis,  
cuius cruce inclita, cunctae illius ecclesiae.*

*Regem ex progenie, Maria exorta regis, cuius  
prece regem ad iuciam mentis digne deoissime  
pariam.*

*Ado clamim, Pign canamus fionem in ha loca.*

*Sapientia prece, semitae dei Ma - ri -  
cum iudicia et, Nativitas sem Beatae Mari -*

Abbildung 12:

links: I-Rlib, 37/35, Antiphonen: *In Nativitate B. Mariae Virginis* in der Handschrift Alessandro Scarlatti

rechts: I-Rlib, 37/35, Antiphonen: *In Nativitate B. Mariae Virginis* in der Handschrift Domenico Scarlatti

Die Wasserzeichen der im Jahr 1708 entstandenen Autographe gehören alle zu dem Typ [B], eine Fleur-de-lis im einfachen Kreis<sup>301</sup>. Dieses Papier lässt sich für viele in Rom komponierte Werke Alessandro Scarlattis nachweisen<sup>302</sup>. Die Angabe von Watanabe, der nach einer Untersuchung an den italienischen Handschriften Händels zu dem Ergebnis kommt, dass dieses Wasserzeichen grundsätzlich auf Neapel verweist<sup>303</sup>, wird durch den Wasserzeichen-Befund dieser Handschriften Scarlattis widerlegt<sup>304</sup>. So findet sich das Wasserzeichen Fleur-de-lis im einfachen Kreis [B1] zudem in den autographen Stimmblättern der im Dezember 1707 komponierten Motette *Caro mea*<sup>305</sup> sowie in der um 1708 komponierten und ebenfalls als Autograph überlieferten *Messa breve e concertata*<sup>306</sup> [MV10]. Darüber hinaus ist dieses Wasserzeichen noch in einer mit 1740 datierten Abschrift des fünfstimmigen Psalms *Laudate pueri* von Giuseppe Scarlatti, einem Sohn Alessandro Scarlattis, anzutreffen<sup>307</sup>.

---

<sup>301</sup> Vgl. die Reproduktion der Wasserzeichen [B1, B2 und B3] im Anhang des zweiten Bandes, S. 141-143.

<sup>302</sup> So etwa in vielen Stimmheften der 1720/1721 komponierten Caecilienvesper (überliefert in D-MÜp, Hs. 3892 und I-Rcns, Cart. 16 / Nr. 67) sowie in dem mit Januar 1709 datierten Hymnus *Ave maris stella* [I] (I-Rsg, ms.mus.B 1830) und in dem von dem römischen Kopisten A. Angelini hergestellten Aufführungsmaterial zu der Antiphon *Salve Regina* [III] (D-Mbs, Coll.mus.Max.92).

<sup>303</sup> Vgl. Marx/Watanabe 1989, S. 206 und Keiichiro Watanabe, *The Music-Paper used by Handel and his Copyists in Italy, 1706-1710*, in: *Handel Collections and their History*, hg. v. T. Best, Oxford 1993, S. 198-227, hier besonders S. 201.

<sup>304</sup> Es sei darauf hingewiesen, dass die Lilien in den Wasserzeichen des Papiertyps [B] ([B1], [B2] und [B3]), trotz derselben Größe des Kreises, grundsätzlich etwas größer als die Lilien sind, die in den Handschriften Händels von Watanabe festgestellt wurden. Vgl. hierzu die Wasserzeichen Fleur-de-lis in a Circle a-d, Watanabe 1981, S. 148.

<sup>305</sup> I-Rvat, Cappella Giulia V-30.

<sup>306</sup> I-Rlib, Varia 2, [o.Sign.] Das Wasserzeichen Fleur-de-lis im einfachen Kreis mit Buchstaben V [B3] findet sich in den autographen Stimmblättern der Motette *Completisunt* von A. Scarlatti (I-Rlib, 73/3).

<sup>307</sup> I-Rsg, ms.mus.B.517.

1.4. *Cantantibus organis* [I], 1720; *Laetatus sum* [II], 1721;  
*Lauda Jerusalem*, [1721]; *Nisi Dominus* [III], [vor 1716]

Im Rahmen der in den Jahren 1720 und 1721 komponierten Caecilienvesper sind die spätesten existenten autographen Offiziumskompositionen Alessandro Scarlattis entstanden. Zwei Kompositionen dieses Vesper-Zyklus sind als autographe Partituren überliefert (vgl. Abbildung 14, S. 79)<sup>308</sup>. Bei diesen Handschriften, die über den deutschen Musiker Ludwig Landsberg in die Staatsbibliothek zu Berlin gelangt sind, handelt es sich um die erste Antiphon *Cantantibus organis* [I] sowie die Psalmvertonung *Laetatus sum* [II]. Die autographen Partituren hat Landsberg möglicherweise über den Musikalien-Sammler Fortunato Santini erhalten, mit dem er in Rom in engem Kontakt stand. *Cavaliere* Landsberg, wie sich der ehemalige Sänger und Geiger des Königsstädter Theaters/Berlin in Rom nannte, veranstaltete regelmäßig musikalische Soiréen, an denen u. a. auch Fanny Mendelssohn teilnahm<sup>309</sup>. Ob Landsberg bei einer dieser Sonntagsmusiken die Antiphon *Cantantibus organis* [I] von Alessandro Scarlatti zur Aufführung brachte, ist nicht bekannt. Fanny Mendelssohn erwähnt in ihren Reiseaufzeichnungen lediglich, das *Stabat mater* von Pergolesi bei einem dieser Anlässe gehört zu haben<sup>310</sup>.

Das Aufführungsmaterial der Vesper ist zum größten Teil in der Santini-Sammlung (Münster/Westfalen) überliefert. Wie Santini selbst auf einem der Direktions-Stimme<sup>311</sup> beigelegten Blatt notiert, konnte er die 18 Stimmhefte im Jahr

---

<sup>308</sup> Die autographe Partitur des Hymnus *Jesu corona virginum*, die bis Anfang dieses Jahrhunderts in der Bibliothek des Conservatorio in Palermo/Italien überliefert war, ist heute dort nicht mehr auffindbar. Lediglich ein Faksimile-Abdruck im Katalog von Federico De Maria, *Il Regio Conservatorio di Musica di Palermo*, Firenze 1941, Tavola VIII, zeugt noch heute davon, dass es sich bei dieser Handschrift in der Tat um ein Autograph gehandelt hat. Für eine Reproduktion dieses Faksimiles vgl. Abbildung 13, S. 78. Die heute ebenfalls verschollene autographe Partitur der zweiten Antiphon, *Valerianus in cubiculo* [I] befand sich in dem Besitz von Aloys Fuchs in Wien, aus dessen Nachlass sie im Jahre 1908 versteigert wurde. Ein Faksimile der ersten Seite befindet sich in C.G. Boerner, *Katalog einer kostbaren Autographen-Sammlung aus Wiener Privatbesitz – Wertvolle Autographen und Manuskripte aus dem Nachlass von Josef Joachim, Philipp Spitta und Hedwig von Holstein*, (=Auktionskatalog Nr. 92), Leipzig 1908, Tafel VII. Für eine Reproduktion dieses Faksimiles, vgl. S. 174. Der Verlust des Autographs wird jedoch durch eine heute in Venedig überlieferte Kopie dieser Handschrift von Kiesewetter aufgefangen (I-Vc, Torre Franca Ms.C.4).

<sup>309</sup> Fanny Mendelssohn, *Italienisches Tagebuch*, hg. v. E. Weissweiler, Hamburg 1993, S. 60.

<sup>310</sup> Mendelssohn 1993, S. 99.

<sup>311</sup> Vgl. die Stimme *Guida da Battore* (D-MÜp, Hs. 3892, Sth.15). Zur Aufführungspraxis der mehrchörigen Kirchenmusik im Seicento und der Bedeutung der Stimmen *per*

1856 von einem gewissen Francesco Ricci erwerben. Sechs weitere Stimmhefte, darunter die beiden Stimmhefte des ersten Soprans, befinden sich im Archiv der spanischen Nationalkirche S. Maria di Monserrato in Rom. Wahrscheinlich ließ Kardinal Acquaviva, der Auftraggeber der Vesper und *cardinal protettore delle Spagne*, das Aufführungsmaterial nach Erklängen der Musik in dieses Archiv bringen. Hier blieb die Existenz der Stimmhefte der Musikforschung bis in das Jahr 1995 fast gänzlich unbekannt, so dass eine intensive Beschäftigung mit der Musik oder eine Edition derselben erst in den letzten Jahren möglich geworden ist<sup>312</sup>.

---

*battere*, vgl. den instruktiven Artikel von Arnaldo Morelli, *Le Cappelle Musicali a Roma nel Settecento: Questioni di Organizzazione e di Prassi esecutiva*, in: *La Cappella Musicale nell'Italia della Controriforma* (=Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, Società Italiana di Musicologia, 27), hg. v. O. Mischiati und P. Russo, Firenze 1993, S. 175-203, hier besonders S. 188ff.

<sup>312</sup> Zwar entdeckte Hans Jörg Jans im Jahr 1965 die in Münster fehlenden Stimmhefte der Caecilienvesper im Archivio musicale della Chiesa Nazionale Spagnuola (S. Maria di Monserrato), spartierte die gesamte Vesper und stellte die Partitur für mehrere Aufführungen zur Verfügung. Zu einer Veröffentlichung der wichtigen Entdeckung von H.J. Jans kam es für die Musikforschung aber erst im Rahmen einer Arbeit von Hans Joachim Marx über den Vesper-Zyklus Scarlattis. Vgl. Hans Joachim Marx, *Ein Vesper-Zyklus Alessandro Scarlattis für die ‚Chiesa S. Cecilia‘ in Rom*, in: *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Kassel 1995, S. 197-205. Der Verfasser dankt an dieser Stelle Herrn H.J. Jans ausdrücklich für seine Kooperation und die Bereitschaft, die von ihm erstellten Transkriptionen für Studienzwecke zur Verfügung zu stellen. Eine Edition der gesamten Vesper, herausgegeben von H.J. Jans und dem Verfasser, ist in Vorbereitung und erscheint voraussichtlich im Jahr 2004 bei dem Verlag Libreria Musicale Italiana.

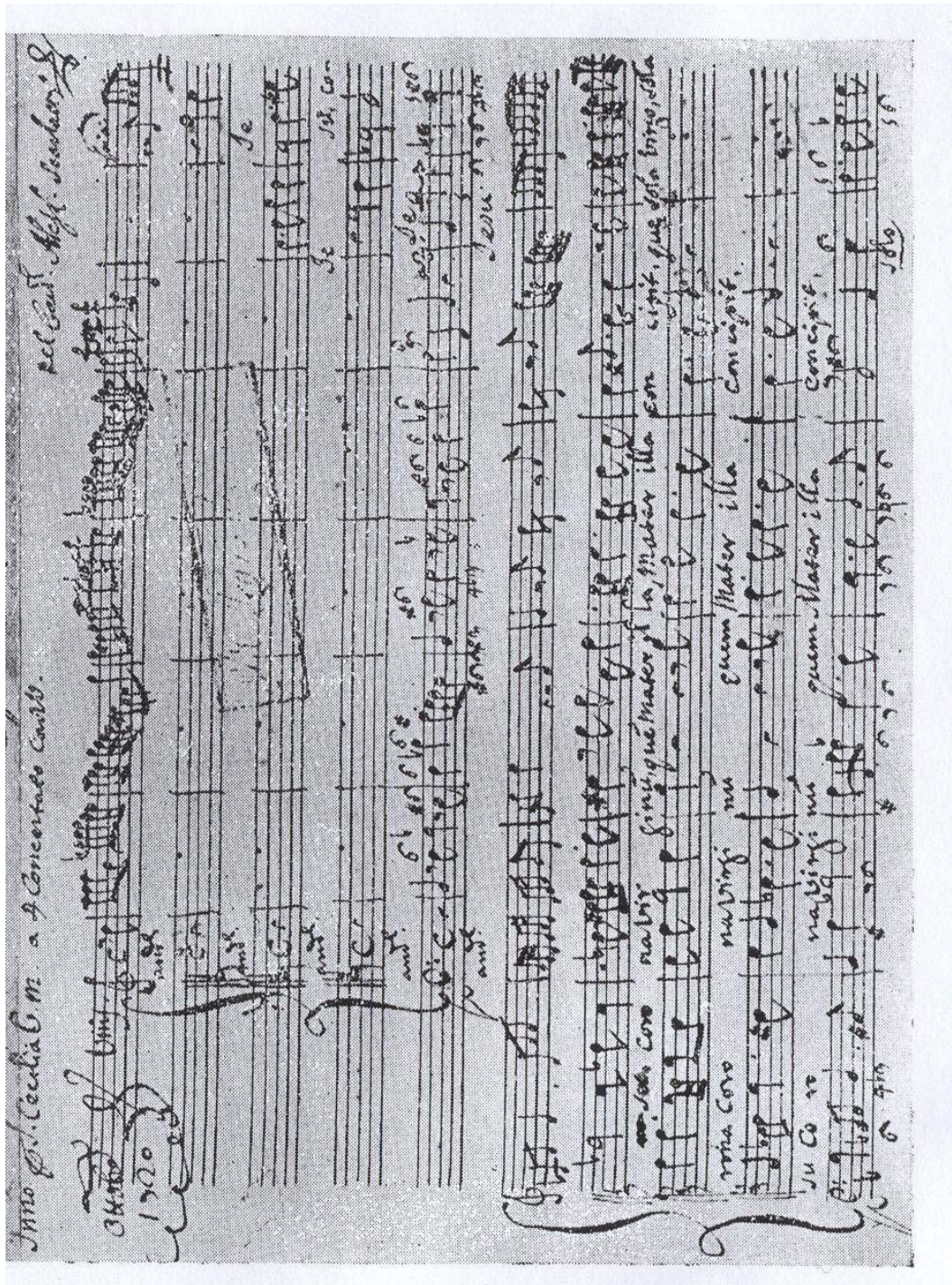


Abbildung 13: Faksimile des Autographs von *Jesu corona virginum*, ehemals überliefert in I-PLcon (Conservatorio di Musica di Palermo, Italien); heute verschollen.



Abbildung 14: D-B, Mus.ms.Autograph A Scarlatti 1, *Cantantibus organis* [I]

Das Aufführungsmaterial wurde in der Kopistenwerkstatt von Antonio Angelini hergestellt, einem römischen Kopisten, der schon von Georg Friedrich Händel auf Grund seiner kalligraphischen Schrift und seiner zuverlässigen Arbeit geschätzt wurde. Wie aus Tabelle 1 (vgl. S. 111) ersichtlich wird, beteiligte sich auch Alessandro Scarlatti bei der Erstellung des Aufführungsmaterials. So sind die Stimmen des *Basso di Ripieno* und des *Organo 2. Choro* des Psalms *Nisi Dominus* [III] sowie vier Vokal-Stimmen<sup>313</sup> und die beiden Organo-Stimmen des ebenfalls vierstimmigen *a cappella* gesetzten Psalms *Lauda Jerusalem* in der Hand von Alessandro Scarlatti (vgl. Abbildung 15, S. 81). Zudem finden sich in einigen Stimmheften autographe Zufügungen, die in den Kopien zumeist die Angaben zur Dynamik und Besetzung ergänzen, so dass anzunehmen ist, dass Scarlatti alle Stimmbücher vor der Aufführung durchsah und autorisierte<sup>314</sup>.

---

<sup>313</sup> Hierbei handelt es sich um die folgenden Stimmen: 1) *Canto Primo di Ripieno*, 2) *Alto di Concerto*, 3) *Tenore di Concerto* und 4) *Basso di Concerto*.

<sup>314</sup> Die meisten autographen Zufügungen finden sich in der Direktions-Stimme (= *Guida da Battere*, D-MÜp, Hs. 3892, Sth. 15), aus der Scarlatti vermutlich selbst musizierte und die Aufführung leitete. Ergänzungen Scarlattis finden sich aber auch z. B. in der Stimme des *Violino Secondo di Ripieno* (D-MÜp, Hs. 3892, Sth. 12), am Anfang des *Magnificat* [I].

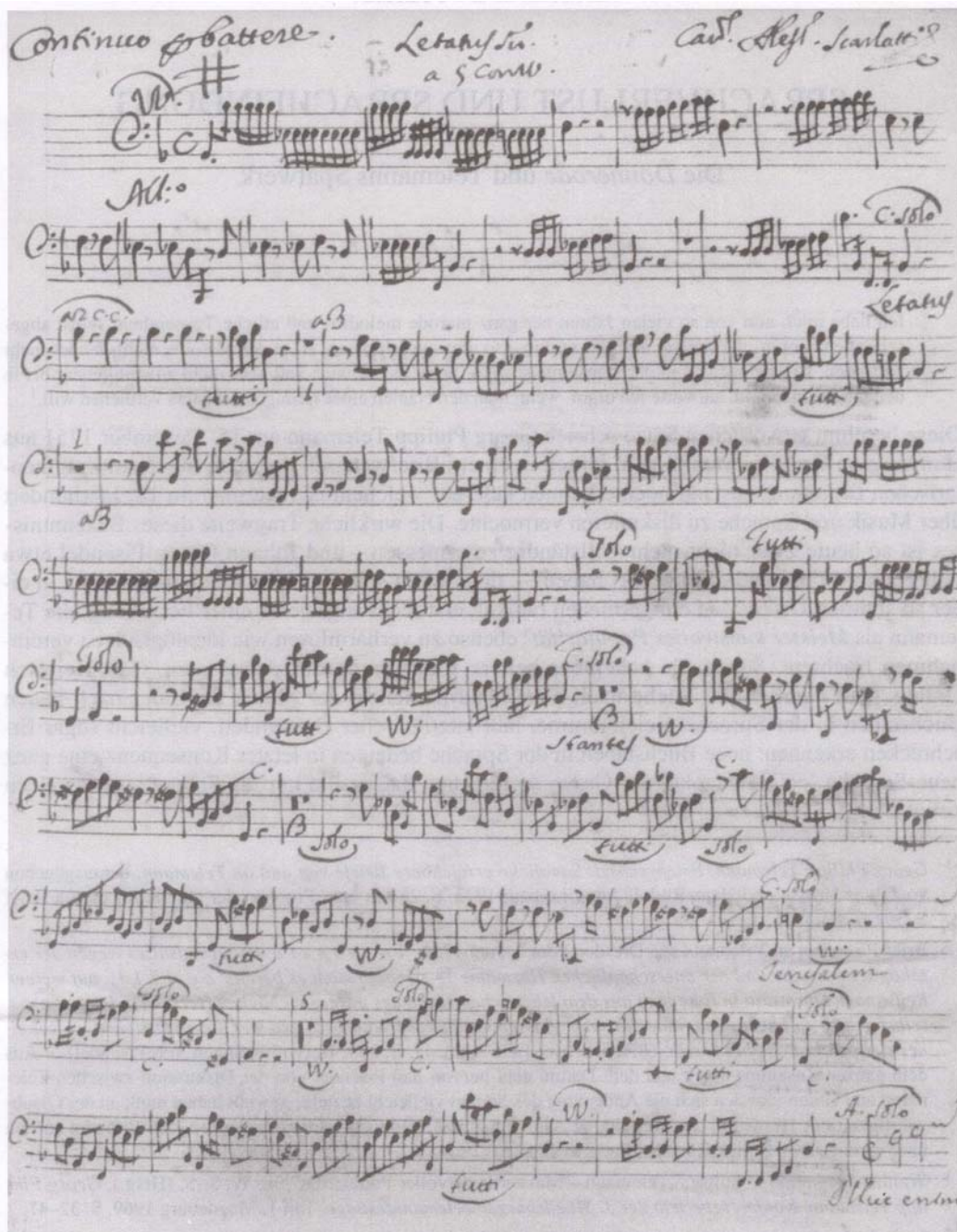


Abbildung 15: D-MÜp, Hs. 3892, *Laetatus sum* [II], Stimmheft 15: *Guida da Battore*

Während die autographe Partitur der Antiphon *Cantantibus organis* [I] im Oktober 1720 entstanden ist und somit diese erste Antiphon vermutlich schon am 22. November des Jahres 1720 in der römischen Kirche S. Cecilia in Trastevere aufgeführt wurde<sup>315</sup>, datiert die autographe Handschrift des Psalms *Laetatus sum* [II]

<sup>315</sup> Das Wasserzeichen dieses Autographs, eine Taube mit drei Kugeln im einfachen Kreis [D], ist in den Handschriften mit geistlicher Musik Scarlattis relativ selten anzutreffen. Es findet sich auf dem ersten nicht rastrierten Blatt der Generalbassstimme der Caecilienvesper (D-MÜp, Hs. 3892, Sth. 15), im Gradual *Audi filia* (I-Rc, MS.2257), das ebenfalls zu dem Fest der heiligen Caecilie im Jahr 1720 von A. Scarlatti



erst vom August 1721 (vgl. Abbildung 16, S. 83). Vermutlich entstand diese Psalmvertonung für eine Vesper In Festis Beatae Mariae Virginis, so dass diese Komposition zum ersten Mal entweder am 15. August (In Assumptione B.M.V.) oder am 8. September (In Nativitate B.M.V.) des Jahres 1721 in einer römischen Kirche erklingen ist. (Vgl. hierzu den Eintrag Scarlattis am Ende der autographen Partitur *L[aus]. D[eo]. B[eatae]. M[ariae]. V[irginis]*, Abbildung 17 unten, S. 84).

Am 22. November 1721 wurde dieses Werk dann in die Caecilienvesper integriert und das Aufführungsmaterial von der Kopistenwerkstatt Antonio Angelini erstellt. Möglicherweise wurde mit dieser Komposition eine andere Vertonung des Psalms *Laetatus sum* aus dem Jahr 1720 von Scarlatti ersetzt. In der Hand des Kopisten Angelini ist nämlich ein Stimmbblatt eines vierstimmigen Psalms *Laetatus sum* [III] überliefert, das auf Grund der Autorenangabe (*Del Sig. Cavaliere Ales. Scarlatti*) nach 1716 zu datieren ist und somit möglicherweise zum Caecilien-Fest des Jahres 1720 erklang. Die autographen Stimmbblätter der Psalmen *Nisi Dominus* [III] und *Lauda Jerusalem* zeigen dagegen keine Datierung. Zumindest die Psalmvertonung *Lauda Jerusalem* ist aber auf Grund der Signierung Scarlattis als *Cavaliere* ebenfalls nach 1716 und somit vermutlich erst im Jahr 1721 entstanden.

---

komponiert wurde, sowie in den autographen Stimmbblättern der Motette *Dextera Domine* (I-Rlib, 73/4), die Scarlatti vermutlich im Jahr 1708 für die Basilika *S. Maria Maggiore* geschrieben hat. Eine Reproduktion des Wasserzeichens [D] findet sich im Anhang des 2. Bandes, S. 145.



Abbildung 16: D-B, Landsberg Ms.258, *Laetatus sum* [II], Autograph

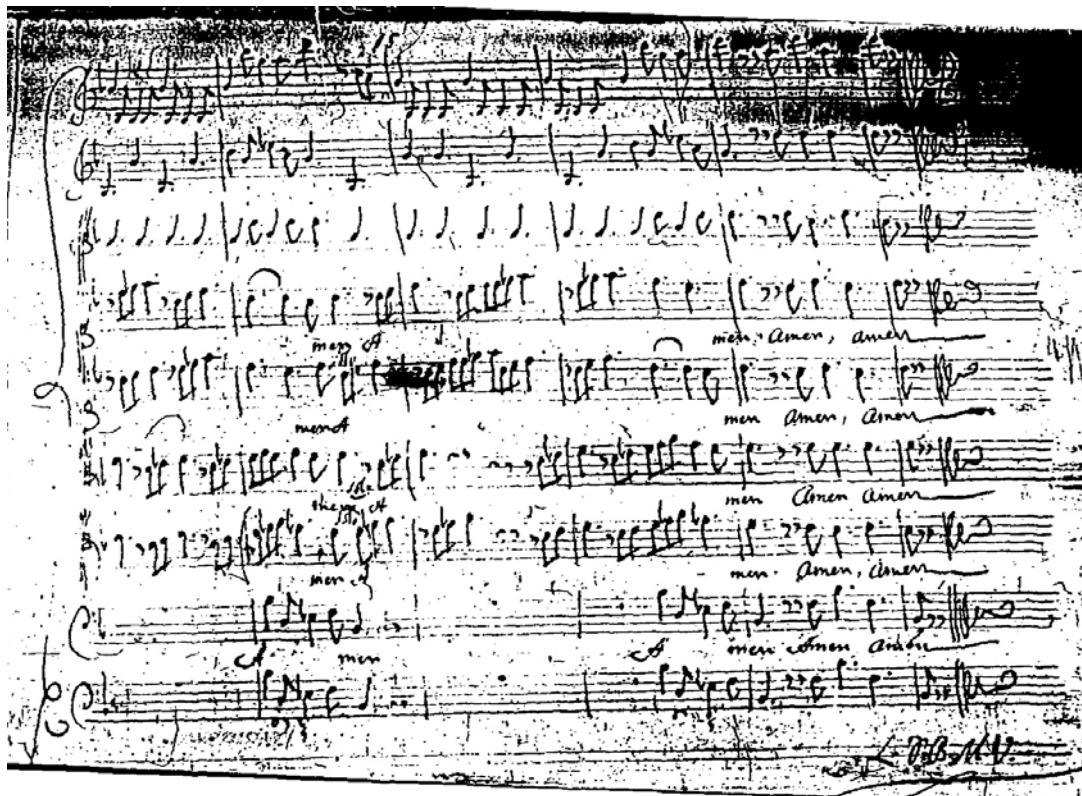


Abbildung 17: D-B, Landsberg Ms.258, *Laetatus sum* [II], Autograph

Aus Tabelle 1 (vgl. Seite 111) wird deutlich, dass die autographen Teile des Aufführungsmaterials aus mindestens drei verschiedenen Papiertypen (B1, B3 und F) hergestellt worden sind<sup>316</sup>. Leider ist in den autographen Stimmen des *Basso di*

<sup>316</sup> Zu den Wasserzeichen des Papiertyps [B] vgl. S. 75. Das Wasserzeichen [F], ein Tier im Doppelkreis mit dem Gegenzeichen A und N, konnte in keiner weiteren Abschrift geistlicher Musik Alessandro Scarlattis nachgewiesen werden. Die Tatsache jedoch, dass dieser Papiertyp auch von den Kopisten der Caecilienvesper gelegentlich benutzt wurde, zeigt, dass auch dieses Papier in Rom zumindest um 1720 verbreitet gewesen ist.

*Ripieno* und des *Organo 2.º Choro* des Psalms *Nisi Dominus* [III] kein Wasserzeichen auszumachen. Der Papierbefund selbst kann also die Vermutung, dass diese Stimmlätter noch vor 1716 entstanden sind, nicht stützen. Die weiteren Stimmlätter dieser Psalmvertonung wurden zum größten Teil von dem Kopisten VIII angefertigt, der darüber hinaus nur noch ein einziges Mal als Kopist in Erscheinung tritt<sup>317</sup>. Die meisten autographen Stimmlätter der Caecilienvesper sind von dem breve-Psalm *Lauda Jerusalem* überliefert. Die Stimmlätter dieses Werkes sowie des Psalms *Nisi Dominus* [III] sind erst unmittelbar vor der Aufführung der Vesper in die einzelnen Stimmbücher integriert worden<sup>318</sup>.

Mit den autographen Partituren und Stimmlättern der Caecilienvesper sind mehrere Beispiele für die Handschrift Alessandro Scarlattis aus seinen späten Jahren überliefert. Als weitere späte Autographe geistlicher Werke sind die Handschriften der *Messa di S. Cecilia* sowie des Graduale *Audi filia*<sup>319</sup> in der Biblioteca Casanatense überliefert, die ebenfalls als Auftragswerke des Kardinals Acquaviva d'Arгона für das Patronatsfest der hl. Caecilie in der Kirche S. Cecilia in Trastevere von Alessandro Scarlatti im Jahr 1720 komponiert wurden.

In diesen Autographen zeigt sich die letzte Phase in der Entwicklung der Schrift Alessandro Scarlattis. Im Zeitraum der Entstehung der bisher untersuchten Handschriften unterlag die Textschrift keinen besonderen Veränderungen. Selbst die beiden Formen des Buchstaben ‚f‘, die schon im Jahr 1703 in der Antiphon *Salve Regina* [I] anzutreffen waren, finden sich noch im Psalm *Laetatus sum* [II] wieder (vgl. das Wort *confundar* in Abbildung 17, S. 84 oben). Weiterhin bleibt die feine, kalligraphische Schrift für Scarlatti typisch, aus der lediglich einzelne Buchstaben etwas nach unten auszubrechen scheinen (Vgl. die Buchstaben ‚f‘, ‚g‘ und ‚p‘ in Abbildung 18 auf Seite 86).

---

Zu einer Reproduktion der Wasserzeichen [B1], [B2] und [B3], vgl. Anhang des 2. Bandes, S. 141-143; zu einer Reproduktion des Wasserzeichens [F], vgl. S. 146.

<sup>317</sup> Vgl. die Kopie des *Magnificat* [I] in D-MÜp, Hs. 3892, Sth.15 (= *Guida da Battere*). Ein Faksimile der Handschrift des Kopisten VIII, vgl. Anhang des 2. Bandes, S. 94.

<sup>318</sup> So sind die zumeist einzelnen Stimmlätter dieser beiden Psalmvertonungen nicht wie die Stimmlätter der anderen Kompositionen ordentlich mit Faden eingebunden, sondern durch Rasierungen und Überkleben in die Stimmhefte eingefügt worden.

<sup>319</sup> Beide Kompositionen sind in I-Rc, MS 2257 zusammengebunden.

Handwritten musical score for "Cantantibus organis" by Scarlatti. The score consists of ten staves. The first three staves are vocal parts, with the third staff labeled "Cecilia Dominus decanta". The remaining seven staves are for organ accompaniment, with labels "organ. apert. fing. qu." and "organ. apert." indicating different playing techniques. The notation is in a historical style with various clefs and note values.

Abbildung 18: D-B, Ms. mus. Autogr. A Scarlatti 1, *Cantantibus organis* [I], fol. 5, Autograph

Auch die Notenschrift hat sich im Vergleich zu den Autographen aus dem Jahr 1708 nur wenig verändert. In den autographen Partituren der Caecilienvesper erscheinen wieder beide Formen des c-Schlüssels, so dass auch in den späten Autographen keine Vorliebe des Komponisten für die eine oder andere Form zu finden ist. Die nach unten geführten Notenhäse dagegen werden bei den Semibreven nun ausschließlich an der rechten Seite angesetzt, während sie bei den Vierteln und Achteln mit nur wenigen Ausnahmen, ähnlich wie bei dem Autograph des *Salve Regina* [I] von 1703, auf der linken Seite verbleiben (vgl. Abbildung 16, S. 83).

Diese Beobachtungen an der Notenschrift Scarlattis haben jedoch nur für die sorgfältig ausgeführten autographen Partituren Geltung, die vermutlich als Vorlage an professionelle Kopisten weitergegeben wurden. Ein etwas anderes Bild ergibt sich bei einer Analyse der rascher geschriebenen autographen Stimmblätter der Psalmkomposition *Lauda Jerusalem*. Besonders die nach unten geführten Notenhäse setzt Scarlatti hier bei den Viertel- und Achtelnoten fast gleichermaßen an der linken wie rechten Seite an, während die Notenhäse der Semibrevis fast ausschließlich an der rechten Seite der Note verbleiben (vgl. Abbildung 19 und 20, S. 88 und 89/90).

Cant. Resp. Scantato Continuo

17

*ad breve*

*rit.*

*Lauda Jerusalem.*

*Gloria.*

*Amen*

The image shows a page of handwritten musical notation for an organ. It consists of ten staves. The first staff begins with the tempo marking 'ad breve' and a 'rit.' (ritardando) instruction. The title 'Cant. Resp. Scantato Continuo' is written at the top, and the page number '17' is in the upper right corner. The main title of the piece, 'Lauda Jerusalem.', is written across the second staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The piece concludes with 'Gloria.' and 'Amen' written above the final staves.

Abbildung 19: D-MÜp, Hs. 3892, *Lauda Jerusalem*, Stimmheft: *Organo Secondo Choro*, Autograph

*a breve*

*Stef. Carli*

*Alto.*

*Lauda Jerusalem Dominum. lauda Deum tuum. Non*  
*quoniam confessa* *luit seras portam sua-*  
*rum. Benedixit filii tui in ca, qui posuit fines tuos pace, et*  
*ad hoc frumenti sa* *tias, sicut te, qui emittit e-*  
*loquium suum ser* *va uelo* *citer currit ser-*  
*mo eius. qui dat niuem sicut lana, nebula sicut cinerem*  
*cinerem spar git, mittit crysallu* *sicut buccellas*  
*quis sustinet* *Re quis susti* *nebit, emittit uerbu suu uer-*  
*bu suu* *flabit spiritus eius et flu* *ent a-*  
*que* *qui annunciat uerbu suu* *Jacob* *iusti tias, et in-*



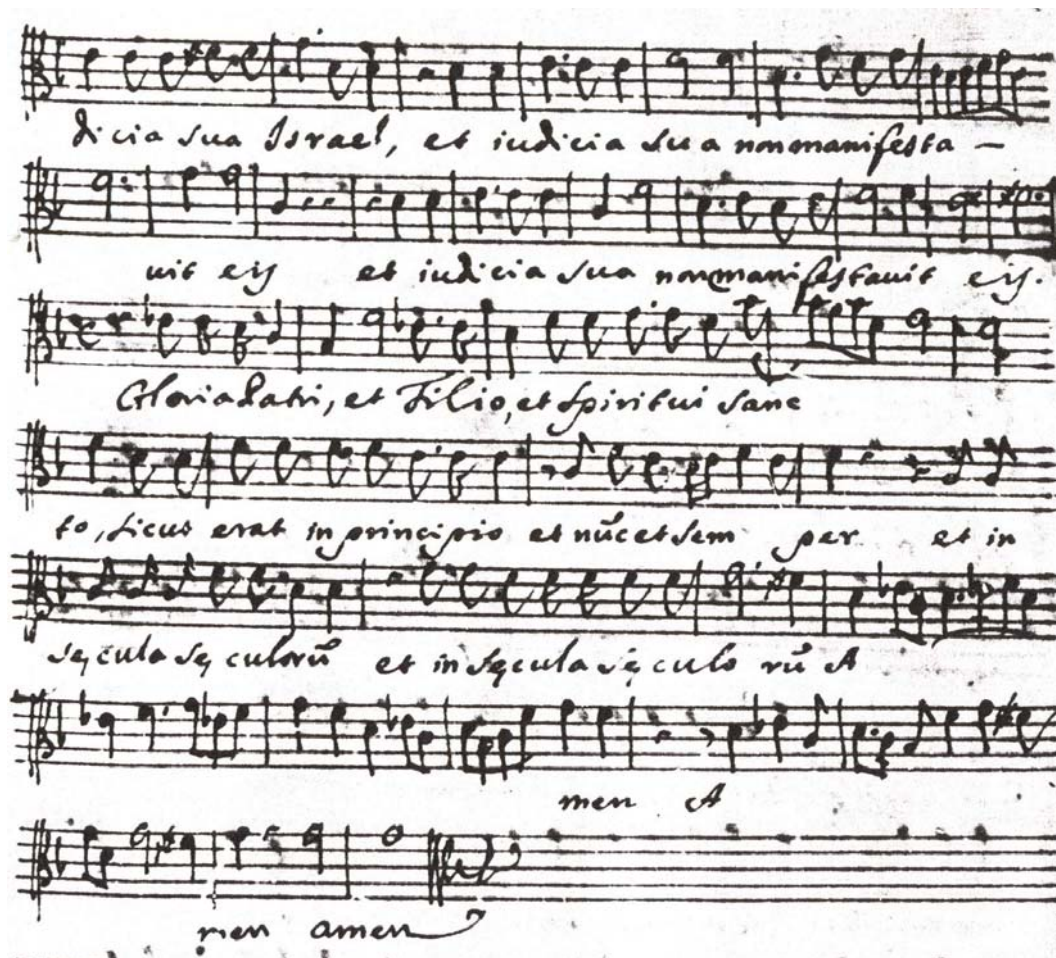


Abbildung 20: D-MÜp, Hs. 3892, *Lauda Jerusalem*, Stimmheft: *Alto di Concerto*, Autograph

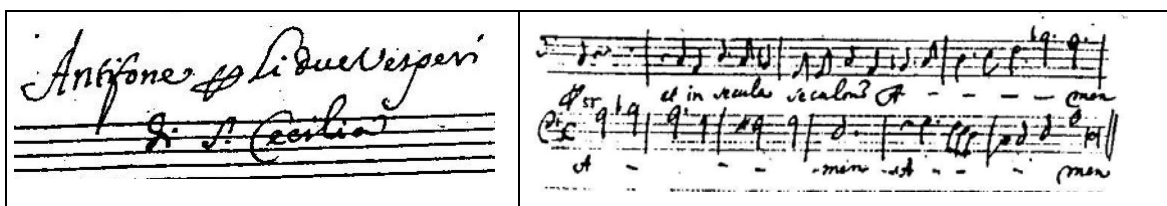
Bei der Untersuchung der beiden autographen Stimmblätter des vierstimmigen Psalms *Nisi Dominus* [III] ist die Signierung des Stimmblattes des *Basso di Ripieno* von besonderem Interesse. So gibt Scarlatti seinen Namen auf diesem Stimmblatt oberhalb der Notenzeilen mit *Sig.r Aless. Scarlatti* an (vgl. Abbildung 21, S. 91). Auf dem zweiten autographen Stimmblatt dagegen fehlt eine Signatur Scarlattis, was ebenso ungewöhnlich ist, sind doch die autographen Stimmblätter des vierstimmigen Psalms *Lauda Jerusalem* ausnahmslos mit *C.re Aless. Scarlatti* oder auch bloß *C. Aless. Scarlatti* signiert.

Basso a 4. Breue del sig. Alep. Scalabrini

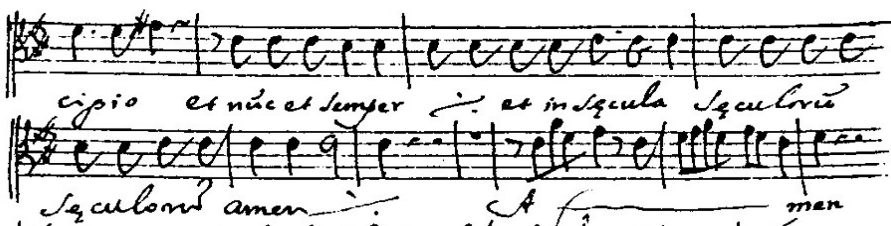
Nisi Dominus edifica - . uenit Do - .  
 mum in uanum laborauerunt qui edificant eam  
 frustra uigilat qui custodit e - .  
 surgite postquam sederetis panes dolo - .  
 . . . ecce hereditas Domini filij  
 monas fructus uen - . . . sicut sagittae in manu po - .  
 tentij ita filij excussoribus beatorum  
 non confundatur cum loquatur inimicus eius in por -  
 ta gloria Patris, et filio et spiritui sanc -  
 . . . sicut erat in principio et nunc et semper  
 et in secula seculorum Amen

Abbildung 21: D-MÜp, Hs. 3892, Nisi Dominus [III], Stimmheft: Basso di Ripieno

Ein Vergleich der Textschrift dieser beiden Stimmblätter mit der Schrift Scarlattis in den autographen Stimmblättern des achtstimmigen *Nisi Dominus* [I] von 1708 zeigt, dass die in der Handschrift des doppelchörigen *Nisi Dominus* [I] besonders auffallenden Großbuchstaben ‚B‘, ‚N‘ und ‚P‘, auch in den beiden als Autographe identifizierten Stimmblättern des Psalms *Nisi Dominus* [III] der Caecilienvesper anzutreffen sind. Typisch für Scarlattis Schrift ist zudem die gleichzeitige Verwendung der beiden Formen des Buchstaben ‚f‘, die in den Autographen beider *Nisi Dominus*-Vertonungen zu beobachten ist. Eine weitere Parallele zwischen der Notenschrift des *Basso di Ripieno*-Stimmblattes aus der Caecilienvesper und den Stimmblättern des achtstimmigen *Nisi Dominus* [I] ergibt sich bei der insgesamt selten anzutreffenden Eigenart Scarlattis, den nach unten gerichteten Notenhals einer Achtel oder Sechzehntel mit einem sich direkt anschließenden Taktstrich zu verbinden (vgl. Abbildung 10, S. 70 und Abbildung 22, S. 93 mit Abbildung 21, S. 91). Zudem sind zwei besondere Formen von Text-Abkürzungen in dem Stimmblatt des *Basso di Ripieno* der Komposition *Nisi Dominus* [III] aus der Caecilienvesper wie auch in den autographen Handschriften der Komposition *Nisi Dominus* [I] anzutreffen. Hierbei handelt es sich um die Abkürzung für das Wort ‚per‘ sowie für den Buchstaben ‚m‘. Zu vergleichen wären etwa die Abkürzung des Wortes *per* [unten links] im Titel *Antifone per li due vesperi* mit der identischen Form der Abkürzung des Wortes *per* [unten rechts] in der Handschrift des *Nisi Dominus* [III] im Wort [sem-]per, zu erkennen oben links in der rechten Abbildung:



Die identische Form der Abkürzung des Buchstaben *m* findet sich dagegen im Wort *saeculorum* [vgl. Abbildung 21 (*Nisi Dominus* [I]), S. 91, Ausschnitt hier oben rechts mit Abbildung 24 (*Nisi Dominus* [III]), S. 95]:



Ausschnitt aus D-MÜp, Hs. 3892, *Nisi Dominus* [III], Stimmheft: *Basso di Ripieno*

48. *Organo x. corn.*

Nisi Dominus & dixit uenit  
 Domum nisi Dominus frustra uisitat qui uenit  
 sedis frustra uisitat qui custodit eam, uenit, uenit est  
 uobis antea uos surgere surgite  
 et quia Dominus qui manducavit panem dicitur pa-  
 nem dolo ni ecce haec dicit Dominus  
 filius merces filii merces fructus uentris ita  
 filius Beatus uir qui implent im-  
 plent qui implent Beati Beatum suum ex ipis non  
 nam u. confundetur in populo inimici eius

inimici Nisi in porta. Gloria Patri et  
 Et uo at spiritus sancto et uic et semper  
 Semper et in secula seculorum  
 amen a men a men a  
 men a men a men a  
 amen Amen

Abbildung 22: I-Rlib, Nisi Dominus [I], Stimmheft: Basso Primo Choro, Autograph

Die im Stimmblatt *Nisi Dominus* [III] (vgl. Abb. 21, S. 91) anzutreffenden Bass-Schlüssel sind, verglichen mit jenen in den Stimmblättern der *Nisi Dominus* [I]-Vertonung von 1708, nicht so weit durchgeschwungen. Doch auch diese etwas verkürzte Form des Bass-Schlüssels ist in einigen autographen Handschriften von Alessandro Scarlatti gerade aus den Jahren seiner Anstellung als Kapellmeister an S. Maria Maggiore überliefert<sup>320</sup>.

The image shows a page of handwritten musical notation for an organ. At the top, the title 'Antifone per li due vesperi' is written in cursive, with 'di S. Cecilia' and 'Organo' written below it. The score consists of ten staves of music. The first staff is a treble clef with a common time signature. The second staff begins with a bass clef and contains the text 'Cantantibus organij. Cecilia Domino decantabat'. The third staff continues the text: 'dicens fiat Cor meum immaculatum, ut non confundar. i.'. The fourth staff has the text 'Valerianus. In cubiculo Cecilia cum Angelo'. The fifth staff has 'Orantem inuenit'. The sixth staff has 'Cecilia. Famula tua Domine quasi apis'. The seventh staff has 'si argumentosa deservit'. The eighth staff has 'Bene dicite. Pater Domini mei Iesu Christi'. The ninth staff has 'quia Filius tuus ignis extingues a latere meo'. The notation includes various note values, rests, and bar lines, with some notes beamed together. The handwriting is clear and legible.

Abbildung 23: D-MÜp, Hs. 3892, *Antifone per li due vesperi* (Caecilienvesper), Stimmheft: *Organo Primo Choro*

<sup>320</sup> Vgl. das Faksimile der Wiener Handschrift der *Messa breve a Palestrina* (A-Wn, Mus.Hs. 18652), abgebildet in Schacht-Pape 1993, S. 277, sowie das Faksimile des Stimmheftes *Organo Primo Choro* [Antiphonen] oben auf dieser Seite.

Alto 2<sup>o</sup> Coro.

28.

Nisi Dominus in manu Sabaoth -  
nequa dicitur et dicitur eam mihi - Domini custo -  
dicit civitatem suam nequa dicitur et qui custodit e -  
am - manu manu est usque ante faciem suorum surgi -  
tu - postquam dixerit cum dederit dicitur sui -  
domi - nu - sicut dicitur in manifestatione -  
hi ita - sicut dicitur nu - dicitur de -  
atque vir qui implevit implevit dicitur sui ex igni -  
non - Confundetur cu' superbum inimicorum sui -  
inimicorum sui in porta. Sicut dicitur in porta

cipio et nunc et surger - et iniqua Sabaoth -  
Sabaoth amen -  
amen -  
amen -  
amen -  
amen -  
amen -  
amen -  
amen -  
amen

Abbildung 24: I-Rlib, *Nisi Dominus* [I], Stimmheft: *Alto Secondo Choro*

Die Signatur (*del Sig:r Aless. Scarlatti*) auf dem Stimmbblatt *Basso di Ripieno* (vgl. Abbildung 21, S. 91) findet sich in vergleichbarer Form u. a. auf den Stimmbblättern

der Motette *Completi sunt* wie auch auf dem Frontispiz der Motette *Caro mea*, beide komponiert im Dezember 1707 (vgl. Abbildung 25 und 26, S. 96 und 97).

This image shows two pages of handwritten musical notation for the motette "Completi sunt". The top page is for the Soprano voice, and the bottom page is for the Alto voice. The lyrics are written below the notes.

**Soprano Page (Top):**  
Lyrics: *Completi sunt com-  
plere sunt comple-  
veritatem et ad-  
veritatem et ad-  
veritatem et ad-  
veritatem et ad-  
veritatem et ad-  
veritatem et ad-*

**Alto Page (Bottom):**  
Lyrics: *Completi sunt  
completi sunt  
veritatem et ad-  
veritatem et ad-  
veritatem et ad-  
veritatem et ad-  
veritatem et ad-  
veritatem et ad-*

Abbildung 25: I-Rlib, 73/3, *Completi sunt*, Stimmblatt: Alto und Soprano

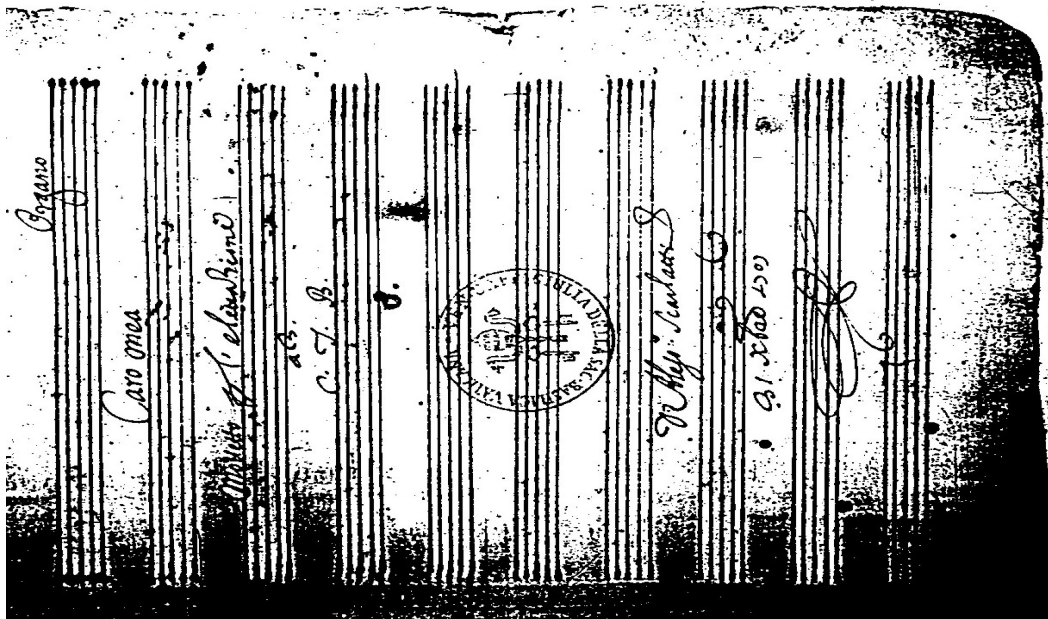


Abbildung 26: I-Rvat, V30, *Caro mea*, Frontispiz

Es ist sehr unwahrscheinlich, dass Alessandro Scarlatti im Jahr 1721 eine Handschrift mit seinem Namen, aber ohne den Titel *Cavaliere* signiert hätte. Seinen Titel gibt er etwa auf den autographen Stimmblättern des Psalms *Lauda Jerusalem* sowie bei den autograph überlieferten Partituren der Antiphon *Cantantibus organis* [I] und des Psalms *Laetatus sum* [II] an. Nachdem das Stimmblatt *Basso di Ripieno* des Psalms *Nisi Dominus* [III] als ein Autograph Scarlattis identifiziert wurde, muss also davon ausgegangen werden, dass diese Komposition schon vor 1716 (eventuell zwischen 1703 und 1708) entstanden und erst im November des Jahres 1721 in die Caecilienvesper integriert worden ist.

Der Befund der Handschriftenanalyse allein hätte aber nicht ausgereicht, die autographen Stimmblätter der Psalmvertonung *Nisi Dominus* [III] als ein Autograph des frühen 18. Jahrhunderts auszuweisen. Zu gering sind die Veränderungen in der Handschrift Alessandro Scarlattis in den Jahren zwischen 1703 und 1721. Zu wenig lassen sich die aufgezeigten Merkmale seiner Schrift zudem zeitlich begrenzen. Um weitere Rückschlüsse für die Charakteristika der späten Autographe zu gewinnen, müssten die zwischen 1718 und 1721 geschriebenen und als Autographe überlieferten Opern *Telemaco*, *Il Trionfo dell'onore*, *Il Cambise*, *Marco Attilio Regolo* und *La Griselda* untersucht werden<sup>321</sup>.

<sup>321</sup> Die Handschriften dieser Opern finden sich unter folgenden Signaturen: *Telemaco*: A-Wn, 16487, *Il Trionfo dell'onore*: GB-Lbl, 14173, *Il Cambise*: I-Nc, 31-3-29, *Marco Attilio Regolo*: GB-Lbl, 14171 und *La Griselda*: GB-Lbl, 14168.



## 2. Die undatierten Autographe

### 2.1. *Laudate pueri* [II]

Neben den datierten Autographen sind auch zwei autographe Handschriften von Offiziumskompositionen Alessandro Scarlattis überliefert, die kein Datum tragen. Eine umfangreiche Untersuchung sämtlicher Autographen Scarlattis, die auch eine Analyse der Wasserzeichen und Rastra der benützten Papiere beinhalten müsste, steht bis heute aus. Im Rahmen dieser auf die Offiziumskompositionen beschränkten Untersuchung können somit die nicht datierten Autographe nicht einer Schaffensperiode oder einem bestimmten Zeitraum zugeordnet werden. Durch den Verlust von frühen, noch aus dem 17. Jahrhundert stammenden, autographen Handschriften ist zudem eine Darstellung der Entwicklung in der Schrift Scarlattis kaum möglich. Die datierten autographen Handschriften von Offiziumskompositionen Scarlattis stammen aus den Jahren 1703-1721. In diesen Jahren ist die Schrift Scarlattis überdies erstaunlich konstant geblieben<sup>322</sup>. Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang jedoch auf das bis heute in den Werkkatalogen Scarlattis nicht aufgeführte Autograph der Johannes-Passion von ca. 1685. Hierbei handelt es sich um ein Manuskript, das im Rahmen der Nachforschungen zu dieser Arbeit im Archivio musicale della Comunità Oratoriana dei Padri Filippini in Neapel aufgefunden werden konnte. Als Beispiel für eine frühe autographe Handschrift wird dieses Manuskript bei einer Untersuchung der Handschrift Alessandro Scarlattis sicherlich noch eine besondere Bedeutung zukommen<sup>323</sup>.

Aus dem 17. Jahrhundert stammt vermutlich auch die erste der beiden nicht datierten autographen Handschriften Alessandro Scarlattis. Die achtstimmige

---

<sup>322</sup> Leider sind auch frühe Autographe von Opern, Serenaten oder Oratorien Alessandro Scarlattis fast gänzlich verschollen.

<sup>323</sup> Die beiden Ausgaben der Johannes-Passion Alessandro Scarlattis von E. Hanley und R. Kubik fußen lediglich auf einer Abschrift dieses Werkes, die im Conservatorio von Neapel überliefert ist. Vgl. hierzu die Ausgaben der Johannes-Passion von Alessandro Scarlatti von E. Hanley, Collegium Musicum, Nr. 1, 1955 und R. Kubik, Die Kantate, Hänslers, 1987 (HE 10.007/01). Es war leider nicht möglich, von dieser autographen Handschrift (dem vermutlich ältesten überlieferten Autograph eines geistlichen Werkes Alessandro Scarlattis) eine Reproduktion für graphologische Untersuchungen zu erhalten. Auch ein Vergleich dieses Autographs mit den vorliegenden modernen Ausgaben dieses Werkes kann erst in der Zukunft geleistet werden.

Vertonung des Psalms *Laudate pueri* [II]<sup>324</sup> wurde auf Grund ihres Fundortes, der Bibliothek der Fabrica da Sé Patriarcal in Lissabon, bislang als ein Werk von Domenico Scarlatti angesehen<sup>325</sup>. Zwar zweifelt schon Kirkpatrick an einer Autorschaft Domenico Scarlattis und nennt stattdessen Alessandro Scarlatti als den möglichen Komponisten des Werkes<sup>326</sup>, dennoch blieb bis heute diese Komposition Domenico Scarlatti zugeschrieben. Im Katalog Rostirollas findet das *Laudate pueri* [II] im Œuvre Alessandro Scarlattis keine Erwähnung. Boyd nimmt dieses Werk in die Liste der kirchenmusikalischen Kompositionen Domenico Scarlattis auf<sup>327</sup>, erwähnt jedoch die unsichere Zuschreibung sowie die Tatsache, dass dieses Werk sich stilistisch von den anderen Werken Domenicos abhebt<sup>328</sup>.

Auf dem Frontispiz einer der drei Organo-Stimmen wird der Komponist lediglich mit *Sig.e Scarlatti* angegeben. Eine Untersuchung der Hand- sowie der Notenschrift der überlieferten Stimmlätter zeigt jedoch, dass außer den doppelten Stimmlättern der beiden Organo-Stimmen alle Stimmen von Alessandro Scarlatti selbst geschrieben wurden. Dass es sich bei den Stimmlättern des *Laudate pueri* [II] um ein Autograph Alessandro Scarlattis handelt, zeigt ein Vergleich mit dem Frontispiz des achtstimmigen *Nisi Dominus* [I] (Vgl. Abbildung 27, S. 100 mit Abbildung 9, S. 69).

---

<sup>324</sup> P-Lf, 198.2.

<sup>325</sup> Leider blieben mehrere Schreiben des Verfassers an die Bibliothek unbeantwortet, so dass über das Wasserzeichen der autographen Stimmlätter des Psalms *Laudate pueri* [II] keine Aussage gemacht werden kann. Dankenswerterweise hat der inzwischen verstorbene Malcolm Boyd dem Verfasser Kopien dieser Komposition zur Ansicht überlassen, die er im Rahmen seiner Untersuchung zu den Werken Domenico Scarlattis von der Bibliothek der Fabrica da Sé Patriarcal in Lissabon erhalten hatte. In seiner Untersuchung zur Kirchenmusik Domenico Scarlattis erwähnt Boyd bereits, dass dieses Werk aus stilistischen Gründen auch von Alessandro Scarlatti stammen könne. Vgl. Malcolm Boyd, Die Kirchenmusik von Domenico Scarlatti, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 1988, S. 117-125, hier S. 122.

<sup>326</sup> Kirkpatrick 1972, S. 116.

<sup>327</sup> Boyd 1986, S. 263.

<sup>328</sup> Boyd 1986, S. 122-124.

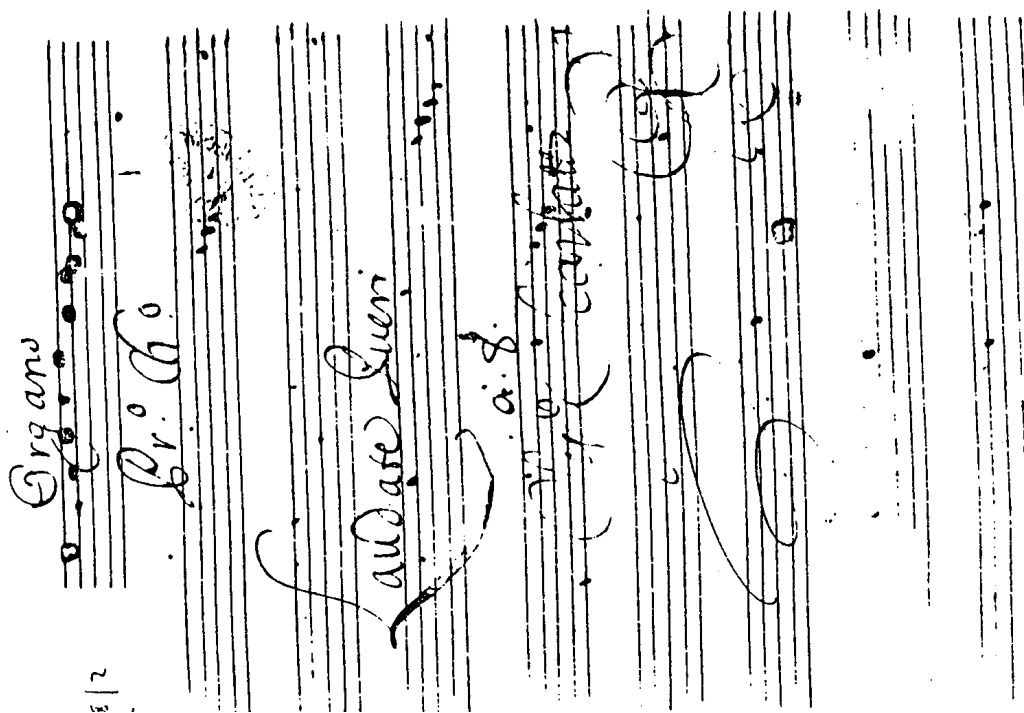
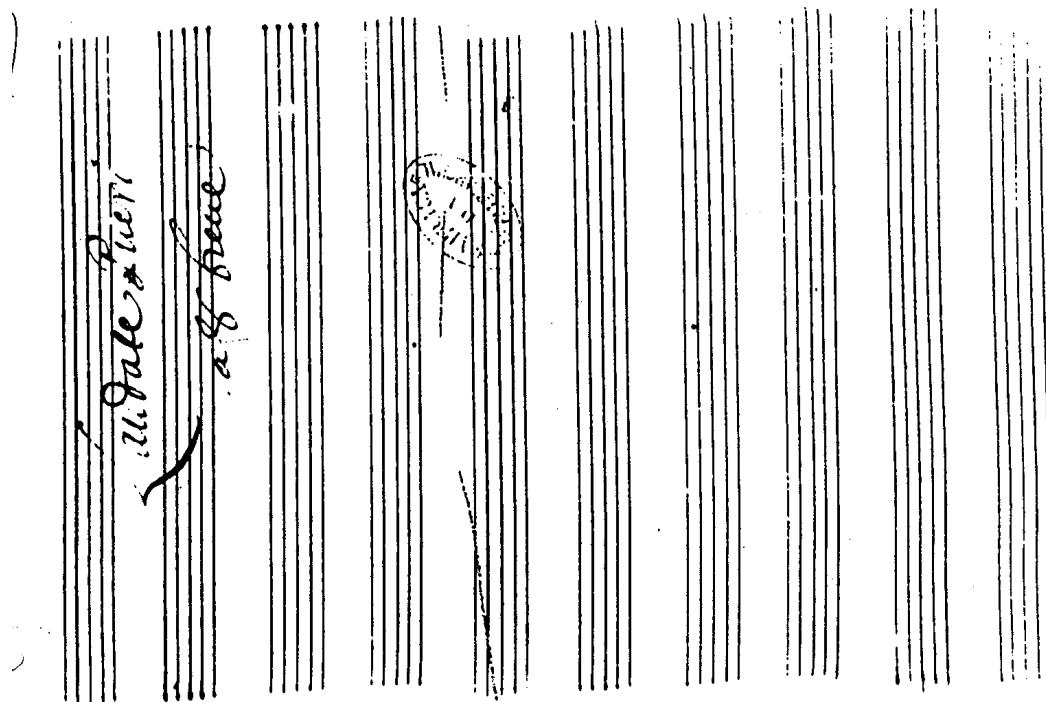


Abbildung 27: P-Lf, 198.2, *Laudate pueri* [II]

Der Schwung des Buchstaben ‚P<sup>c</sup> bei *Pr.o* und *Pueri* sowie die gesamte Zeile auf dem Frontispiz *a 8 breve*. ist besonders charakteristisch für Alessandro Scarlatti. Aber auch die Buchstaben ‚f<sup>c</sup>, ‚g<sup>c</sup> und ‚p<sup>c</sup>, fallen im Textbild auf und greifen

besonders weit und in der für Scarlattis Schrift typischen Art nach unten aus. Darüber hinaus findet sich wieder bei dem Wort *saeculorum* die eigentümliche Form der Abkürzung des Buchstaben ‚m‘, die schon in den autographen Stimmblättern des Psalms *Nisi Dominus* [I] zu beobachten war (Vgl. Abbildung 28, hier auf der rechten Seite in der dritten Zeile das Wort „saeculorum“ mit Abbildung 24, S. 95 zweite Seite zweite Zeile).

The image displays two systems of handwritten musical notation for a vocal part. Each system consists of a single staff with lyrics written below it. The first system begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: *in nomine sancto spiritus in principio terrae et caeli et in saeculo saeculo in Amen et in saeculo saeculorum Amen.* The second system also begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one flat. The lyrics are: *Et nomen Domini benedictum a saeculis saeculorum et super caelos et terram. Et excelsis super omnes penitus Domini et super caelos eius. Qui sicut Dominus Deus et noster in altis habitabit. Suscitans a terra inopem et de sterco Orientis pauperem. Qui praecepit pauperibus filiorum suorum. Qui dicitur in saecula saeculorum.* The handwriting is characteristic of the 18th century, with clear, well-defined notes and a consistent use of slurs and phrasing marks.

Abbildung 28: P-Lf, 198.2, *Laudate pueri* [II], Stimmheft: *Cantus Secundo Choro*

Auch die Notenschlüssel wie die Notenschrift selbst tragen die für Alessandro Scarlatti charakteristischen Züge, wobei die c-Schlüssel, wie beim Autograph der *Salve Regina* [I]-Vertonung von 1703, in der eckigen Form anzutreffen sind. Die abwärtsgerichteten Notenhälse der Semibreven erscheinen fast durchweg an der rechten Seite der Note, während die der Viertel und Achtel, oft auch an der Mitte der Note angesetzt werden (vgl. Abbildung 29, diese Seite unten).

In den Stimmlättern des *Laudate pueri* [II] sind keine Mensurstriche zu finden. Dies deutet zum einen auf das ausgehende 17. Jahrhundert als Entstehungszeit der Komposition. Zum anderen wird Scarlattis Bestreben deutlich, eine enge Anlehnung an die Mensuralmusik des 16. Jahrhunderts auch im äußeren Erscheinungsbild der Komposition zu erreichen<sup>329</sup>. Vermutlich hat Domenico Scarlatti diese Handschrift bei seinem Dienstantritt mit nach Portugal genommen. Auf diese Weise könnte auch das Autograph der Motette *O magnum mysterium*<sup>330</sup> von Alessandro Scarlatti in die Bibliothek der Fabrica da Sé Patriarcal in Lissabo gelangt sein. Eine Aufführung dieser oder anderer kirchenmusikalische Werke seines Vaters am Hofe des Königs von Portugal ist aber nicht belegt.



Abbildung 29: P-Lf, 198.2, *Laudate pueri* [II], Stimmheft: *Tenore Primo Choro*

<sup>329</sup> Neben dieser Komposition sind auch zwei der Clemens XI. bzw. Kardinal Ottoboni gewidmeten Messen von Alessandro Scarlatti in alter Chorbuchnotation ohne Taktstriche geschrieben. Vgl. Schacht-Pape 1993, S. 150.

<sup>330</sup> P-Lf, 197/2.

## 2.2. *Dixit Dominus* [II]

Ein bisher unbekanntes Autograph des fünfstimmigen Psalms *Dixit Dominus* [II] von Alessandro Scarlatti ist im Archiv des Verlagshauses Ricordi in Mailand überliefert. Dieser Psalm war Teil einer autographen Sammelhandschrift, in der sechs Offiziumskompositionen (neben dem überlieferten *Dixit Dominus* [II] noch *Dixit Dominus* [III], *Laudate pueri* [III], *Beatus vir*, *Confitebor* [I] und *Magnificat* [II]) zusammengebunden waren. Leider konnte der Verlag keinerlei Angaben zu einem früheren Besitzer der Handschrift machen. Bei dem Autograph handelt es sich aber zweifelsohne um die Vorlage für die Abschriften, die Carl Proske während seines Rom-Aufenthaltes um 1835 von diesen Werken anfertigte. Der Angabe Proskes zufolge befand sich das Autograph im Besitz des Komponisten und Kirchenmusikers Pietro Terziani, der selbst eine reiche Handschriftensammlung besaß<sup>331</sup>. Da Terziani bereits vor der Ankunft Proskes verstarb, lernte Proske vermutlich dessen Söhne in Rom kennen. Auf einem noch heute neben den Abschriften Proskes in der Bischöflichen Zentralbibliothek aufbewahrten Zettel beschreibt Proske das Originalmanuskript ausführlich und erwähnt, dass die Handschrift *unverkennbar ein Originalmanuscript des Verfassers* sei. Das Verlagshaus Ricordi ersteigerte die autographe Partitur vermutlich nach dem Tod des Sohnes von Terziani. Verglichen mit anderen autographen Handschriften Scarlattis ist die Schrift des Komponisten hier allerdings weniger sorgfältig und fein. Offenbar stellte dieser Band eine Art Skizzenheft Scarlattis dar, in dem der Komponist in raschen Zügen seine Gedanken niederschrieb<sup>332</sup>. So fanden sich in dieser Sammelhandschrift zudem die Anfänge

---

<sup>331</sup> Pietro Terziani (1765-1831) hatte zwei Söhne, Gustavo Terziani (1813-1837) und Eugenio Terziani (1824-1889), die vermutlich die Musik-Sammlung des Vaters erbten. Während Gustavo schon früh verstarb, arbeitete der zweite Sohn, Eugenio, u. a. in den Jahren 1868 bis 1871 an der Scala in Mailand. Im Jahr 1886 vermachte er der Accademia di S. Cecilia in Rom ein autographes Manuskript seines Vaters. Die Edition des *Dixit Dominus* [II] erschien im Jahr 1887 in Mailand, so dass es durchaus möglich erscheint, dass Eugenio Terziani, als er im Jahr 1886 sein Amt als *Maestro* an der Accademia niederlegte, die Handschriften seines Vaters ordnete, einige der Accademia vermachte und andere – wie das Autograph der Psalmvertonung *Dixit Dominus* [II] – für eine Versteigerung freigab. Zu der Familie Terziani, vgl. den entsprechenden Artikel in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1960, S. 8.

<sup>332</sup> Eine vergleichbare Handschrift hat R. Strohm in Yale aufgefunden gemacht. Vgl. Reinhard Strohm, *Scarlattiana at Yale*, in: *Händel e gli Scarlatti a Roma*, (=Atti del convegno internazionale di Studi - Roma, 12-14 giugno 1985), hg. v. N. Pirrotta und A. Ziino, Firenze 1987, S. 113-152, hier besonders S. 133. Dieses *composition autograph*, wie Strohm es nennt, beinhaltet eine Reihe von 12 Autographen von *cantate da camera*, die Scarlatti zwischen dem 26. Oktober 1704 und dem 24. September 1705 zumeist in

zweier weiterer Psalmversionen, die jedoch von Scarlatti lediglich skizzenhaft ausgeführt wurden. Proske schreibt, dass es sich bei dem Manuskript um einen *ersten Entwurf des großen Komponisten handelt, der aus dem Geiste unmittelbar auf das Papier übergegangen* sei. Einige Male hat Scarlatti selbst bereits niedergeschriebene Passagen korrigiert bzw. durchgestrichen<sup>333</sup>. Zum Teil sind längere Passagen, möglicherweise von einem späteren Besitzer der Handschrift, etwa für eine Aufführung des Psalms gekürzt worden (vgl. Abbildung 30/31, S. 105/106). Diese werden aber von Proske in großer Mühe um eine *Erhaltung dieses herrlichen Werkes in möglicher Reinheit* in Partiturabschrift wiedergegeben. Ein Vergleich zwischen dem überlieferten Autograph des *Dixit Dominus* [II] und der Kopie von Proske zeigt, wie sorgfältig Proske bei der Rekonstruktion der Handschrift gearbeitet hat, so dass der Verlust der Autographe der anderen Psalmversionen sowie des *Magnificat* [I] aus dieser Sammelhandschrift durch die Kopien Proskes aufgefangen wird.

---

Albano für den Sänger Andrea Adami geschrieben hat. Diesem Fund kommt eine besonders große Bedeutung zu, da die Kompositionen zumeist Unikate darstellen, die Hanley bei seiner Studie zu den *cantate da camera* Scarlattis verborgen geblieben sind und somit in seinem Katalog dieser Gattung Scarlattis nicht auffindbar sind. Vgl. Hanley 1963.

<sup>333</sup> Dies kann u. a. an Hand der Komposition *Confitebor* [I] belegt werden, in der Scarlatti eine längere Passage (T. 232-46) strich, noch bevor er für diese Takte die Basso continuo-Stimme niederschrieb. Diese wohl generell von Scarlatti zuletzt geschriebene Stimme fehlt in diesem fünften Abschnitt der Komposition nur in den oben genannten 25 Takten. Proske kennzeichnete in seiner Kopie des Autographs jene Stellen, in denen Streichungen auftreten, mit runden Klammern oberhalb des Notensystems.

This image shows a page of handwritten musical notation for the second part of a piece. It consists of approximately 12 staves of music. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The word "Anc" is written above several staves, likely indicating a section of the piece. The handwriting is in black ink on aged paper.

This image shows another page of handwritten musical notation, continuing the piece. It features about 10 staves of music. The notation is similar to the previous page, with complex rhythmic patterns and accidentals. The word "men" is written above several staves, possibly indicating a specific vocal or instrumental part. The handwriting is consistent with the first page.

Abbildung 30: I-Mr, [o. Sign.], Dixit Dominus [II]





Abbildung 31: I-Mr, [o. Sign.], *Dixit Dominus* [II]

Schon auf der ersten Seite des *Dixit Dominus* [II] (vgl. Abbildung 32, S. 108) lassen sich einige Charakteristika der Handschrift Alessandro Scarlattis aufzeigen. Zu erwähnen sind der Großbuchstabe ‚D‘ und dessen Verbindung mit dem Buchstaben ‚o‘ bei dem Wort *Dominus* im zweiten Sopran, der Großbuchstabe ‚T‘ (für Tutti) im ersten Takt der Bass-Stimme sowie die Signatur Scarlattis rechts oberhalb des Notensystems, die in dieser Form besonders in den frühen datierten Handschriften anzutreffen sind. Auch die Klein- wie Großbuchstaben ‚F‘ und ‚P‘ erscheinen bei den Wörtern *Patri*, *Filio*, bzw. *filio* und *propterea* in der für Scarlattis Schrift charakteristischen Form (vgl. Abbildung 32, S. 108). Weiter fallen die nach unten gerichteten Notenhäse bei den Semibreven auf. Diese sind, ähnlich wie bei dem Autograph der *Salve Regina* [I]-Vertonung aus dem Jahr 1703, nicht nur an der linken Seite, sondern fast ebenso häufig auch in der Mitte wie rechts an der Note angesetzt. Auch die Notenhäse der Viertel und Achtel sind parallel zu den Stimmblättern des vermutlich aus dem Ende des 17. Jahrhunderts stammenden Psalms *Laudate pueri* [II] in der Mitte wie an beiden Seiten der Note angesetzt. Der c-Schlüssel erscheint, bei den Autographen des *Salve Regina* [I] von 1703 und des *Laudate pueri* [II], nur in der eckigen Form. All dies deutet darauf hin, dass der Psalm *Dixit Dominus* [II] zusammen mit den weiteren Psalmvertonungen dieses Sammelbandes um 1700 komponiert und niedergeschrieben worden ist.

St. Lorenz

115011

Dixit Dominus  
et habitavit in Sion  
et edificavit civitatem  
et habitavit in Sion  
et edificavit civitatem  
et habitavit in Sion  
et edificavit civitatem  
et habitavit in Sion  
et edificavit civitatem  
et habitavit in Sion  
et edificavit civitatem

Abbildung 32: I-Mr, [o. Sign.], *Dixit Dominus* [II], fol. 1

Handwritten musical score for 'Dixit Dominus II', folio 10. The page contains ten staves of music with Latin lyrics. The lyrics are:   
 exaltatus in caelis et sedens ad dexteram patris  
 deus pater omnipotens et omnipotens  
 deus pater omnipotens et omnipotens  
 deus pater omnipotens et omnipotens  
 deus pater omnipotens et omnipotens  
 deus pater omnipotens et omnipotens  
 deus pater omnipotens et omnipotens  
 deus pater omnipotens et omnipotens  
 deus pater omnipotens et omnipotens  
 deus pater omnipotens et omnipotens  
 The signature 'G. Biondi' is at the bottom right.

Handwritten musical score for 'Dixit Dominus II', folio 11. The page contains ten staves of music with Latin lyrics. The lyrics are:   
 in aethere sedens et descendens in nubibus caeli  
 ut loquatur ad populum  
 in aethere sedens et descendens in nubibus caeli  
 ut loquatur ad populum  
 in aethere sedens et descendens in nubibus caeli  
 ut loquatur ad populum  
 in aethere sedens et descendens in nubibus caeli  
 ut loquatur ad populum  
 in aethere sedens et descendens in nubibus caeli  
 ut loquatur ad populum  
 The signature 'G. Biondi' is at the bottom right.

Abbildung 33: I-Mr, [o. Sign.], *Dixit Dominus* [II], fol. 10 und 11

In der Handschrift der autographen Partitur des *Dixit Dominus* [II] kann laut Auskunft von Ricordi ein Wasserzeichen ausgemacht werden, das in anderen Offiziumskompositionen Scarlattis nicht anzutreffen ist. Hierbei handelt es sich um eine Fleur-de-lis mit drei Kugeln im Doppelkreis [H]. Dieses Wasserzeichen ist in Handschriften mit Abschriften von Opern, Oratorien und Kantaten Scarlattis aus dem Ende des 17. Jahrhunderts nachweisbar und weist deutlich nach Neapel<sup>334</sup>.

Pietro Terziani, der spätere Besitzer der Handschrift, stammt aus Rom und war als Kapellmeister an der Laterankirche sowie an den römischen Kirchen S. Ignazio und S. Silvestro angestellt<sup>335</sup>. Er könnte also die autographe Handschrift Scarlattis in den Archiven dieser römischen Kirchen entdeckt und an sich genommen haben. Um das Jahr 1780 hielt sich Terziani aber auch einige Jahre in Neapel auf, wo er u. a. am Conservatorio di S. Onofrio bei Carlo Cotumacci Kompositionsunterricht nahm. Dieser war selbst, den Angaben Burneys zufolge<sup>336</sup>, noch im Jahre 1719 ein Schüler Scarlattis, so dass es – auch auf Grund des Papierbefunds – wahrscheinlicher ist, dass Terziani über Cotumacci, der die Handschrift durchaus von seinem Lehrer Scarlatti erhalten haben könnte, in den Besitz dieser autographen Handschrift gekommen ist<sup>337</sup>.

---

<sup>334</sup> So etwa in den Abschriften der Oper *L'Honesta negli amori* (um 1690), überliefert in I-MOe, Mus.F.1057 und des *Oratorio Il martirio di Santa Teodosia* (um 1685), überliefert in I-MOe, Mus.F.1058 sowie der Kantate *Mentre un Zeffiro*, die um 1694 in Neapel entstanden und in D-MÜp, Hs.3919 überliefert ist. Eine Reproduktion des Wasserzeichens [H] findet sich im Anhang des 2. Bandes, S. 147.

<sup>335</sup> Darüber hinaus war Pietro Terziani um 1824 *maestro dell' Accademia di San Luca*, einer 1595 gegründeten römischen Kunstakademie, für deren Feste im 17. und 18. Jahrhundert auch bedeutende römische Komponisten (u. a. auch Alessandro Scarlatti) Kompositionen schrieben. Vgl. Franco Piperno 1994, *Musica e musicisti per l'Accademia del Disegno di San Luca (1716-1860)*, in: *La Musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, hg. v. B.M. Antolini, A. Morelli und V.V. Spagnuolo, Lucca 1994, S. 553-563.

<sup>336</sup> Charles Burney, *Music, Men, and Manners in France and Italy 1770*, hg. v. H. Edmund Poole, London 1974, S. 192.

<sup>337</sup> In dem Besitz von D.C. Cotumacci befanden sich zudem, laut den Angaben von Burney, einige autographe *lessons* von Alessandro Scarlatti. Vgl. Burney 1974, S. 192. Hierbei könnte es sich um die *Regole per principianti* handeln, die heute in der British Library in London aufbewahrt werden.

Tabelle 1: Übersicht über die Kopisten und Wasserzeichen in den Stimmheften der Caecilienvesper

<b>D-MÜp, Hs. 3892</b>	Antiphonen	<i>Dixit Dominus</i> [I]	<i>Cantantibus</i> [I]	<i>Laudate pueri</i> [I]	<i>Valerianus</i> [I]	<i>Laetatus sum</i> [II]	<i>Nisi Dominus</i> [III]	<i>Lauda</i>	<i>Jesu corona</i>	<i>Magnificat</i> [I]
1. S II Conc.		I, B3		I, B3		I, B3	VIII	III	A	I, B3
2. S II Rip.		I, B3		A, B3		I, B3	A, E2	A, E2	A, E2	I, B3
3. A Conc.	A	I, B3		I, B3	A	I, B3	VIII	A.S.	I	I, F
4. A Rip.	A, B3	I, B3		I, B3		I, B1	VIII	A, B1	A	I, E2
5. T Conc.		I, B3		I, B3		I, B3	VIII, B3	A.S.	I, B3	I
6. T Rip.		I, B3		I, B3		I	VIII,	III, B1	A	I, F
7. B Conc.	A	I, B3		I, B3		I, B3	VIII	A.S.	I, B1	I
8. B Rip.	A	I, B3		A, B3		I	A.S.	III	I, B1	I, F
9. VI. I Conc.		I, B3	A, B3	I, B3	A	I, B2			I	I
10. VI. I Rip.		I, B3	A, B3	I, B3	A, E2	I, B2			A, E2	I, F
11. VI. II Conc.		I, B3	A, B3	I, B3	A, E2	I, B2			I, B3	I, B3
12. VI. II Rip.		I, B3	A, B3	I, B3	A, E2	I			A	I
13. Vc. Conc.		I, B3	A, B3	I, B3	A, B3	I, B2	VIII, B1	III	III, B3	A, B3
14. Cb.		I, B3	I	I, B3	I	I, B2,B3	VIII, B1	III	A, E2	I
15. Guida	A.S., B3	I, B3		A		A.S.	A			VIII F
16. Violetta		A, E2	I, B3	A, E2	A	I, B1			A, E2	A
17. Oboe			I, F		A					
18. Tromba		I								
I-Rcns, Cart.16/Nr.67	Antiphonen	<i>Dixit Dominus</i> [I]	<i>Cantantibus</i> [I]	<i>Laudate pueri</i> [I]	<i>Valerianus</i> [I]	<i>Laetatus sum</i> [II]	<i>Nisi Dominus</i> [III]	<i>Lauda</i>	<i>Jesu corona</i>	<i>Magnificat</i> [I]
1. S I Conc.		I, B3	I	I, B3		I, B3	VIII, B3	III	I, B3	I
2. S I Rip.		I, B3		I, F		I	A	A.S., B1	I	I, C1
3. Violetta		I, F	A	A, E2	A	I, F			A	A, E2
4. Cb.		I, B3	III	I, B3	III	I, B3	VIII, B3	III, B3	A	I
5. Org.I Choro	A.S.	I, B3	I, B3	I, B3	III	I, B2	I, B3	A.S., F	I	I, B2
6. Org.II Choro	A, B3	I		I, B3		I, B2	A.S.	A.S.	A, E2	I, F

A = Antonio Angelini  
A.S. = Alessandro Scarlatti

I, III, VIII = Kopisten (vgl. „Verzeichnis der Kopisten“ im 2. Band)  
B1, B2, B3, C1, E2, F = Wasserzeichen (vgl. „Verzeichnis der Wasserzeichen“ im 2. Band)

### III. Quellenkritische Untersuchungen an den Abschriften der Offiziums- kompositionen unter besonderer Berücksichtigung der Überlieferungs- geschichte der einzelnen Handschriften

#### 1. Die datierten zeitgenössischen Abschriften

##### 1.1. Domenico Scarlatti

Nach seinem Dienstantritt als *maestro di cappella* an der römischen Basilika S. Maria Maggiore rief Alessandro Scarlatti seinen Sohn zu sich nach Rom. Dort war Domenico seinem Vater bei der Erstellung des Notenmaterials für die alltägliche Kirchenmusik wie mit dem Spielen der Orgel und der Leitung des zweiten Chores bei größeren Festen behilflich (vgl. Abbildung 34, S. 113, für eine Reproduktion der Rechnungen, in denen Domenico Scarlatti *per battere al 2.o Coro* aufgeführt bzw. als Organist bezahlt wird)<sup>338</sup>. Aus diesem Grund finden sich – neben der Messe *La Stella* von Domenico Scarlatti<sup>339</sup> sowie einigen Stimmheften der *Messa breve e concertata* [MV10] von Alessandro Scarlatti<sup>340</sup> – im Archiv der römischen Basilika auch Kopien von Motetten und Offiziumskompositionen Alessandro Scarlattis in der Hand Domenico Scarlattis. Dieser reichhaltige Fund von autographen Handschriften des berühmten Sohnes Scarlattis ist durchaus bedeutend, da bisher als Autographe lediglich eine Miserere-Vertonung sowie dessen Unterschrift in den Akten der Biblioteca Vaticana und der Musikerkongregation S. Cecilia bekannt waren<sup>341</sup>.

---

<sup>338</sup> Vgl. Simi-Bonini 1987, S. 155.

<sup>339</sup> I-Rlib, [o.Sign.], (=neun Stimmhefte). Die Vermutung von Simi-Bonini, dass das ganze Notenmaterial von A. Scarlatti kopiert sei, ist falsch. Vgl. das Vorwort zu ihrer Ausgabe der *Messa breve La Stella*, hg. v. Eleonora Simi-Bonini, in: *Studi Musicali Romani (musiche vocali e strumentali dei secoli XVI-XVIII)*, Pro Musica Studium Bd. 3, Roma 1985.

<sup>340</sup> I-Rlib, [o.Sign.].

<sup>341</sup> Vgl. Giazotto 1970, Bd. 2, S. 411 und Kirkpatrick 1972, S. 79, 86 und 88. Das *Miserere* D. Scarlattis hat die Signatur I-Rvat, Cap. Giulia V31.

N. 4

Lista della Messa di Spagna nel giorno di S. Idelfonso  
 L. 23 Jan. 1708. sopra il reale, e sopra il giorno

1.º. Cerechio sopr.	1.	50.
Requiem sopr.	1.	60.
Gradua sopr.	1.	60.
Requiem Cantata	1.	60.
Benedict. Ten.	1.	60.
Spinae Cantata	1.	60.
Antimissa b. l. m.	1.	60.
Cantata b. l. m.	1.	60.
Requiem b. l. m.	1.	60.
Deo Cantata Cantata	1.	60.
Epist. Organica	1.	60.
Gonella Organica	1.	60.
Ammonia Organica	1.	60.
Requiem Organica	1.	60.
Due Organi	3.	60.
Quattro Altissimi	1.	90.
Banimento Cant.	1.	60.
Salmoban	1.	60.
Spinae Sopr.	1.	60.
Cantata b. l. m.	1.	60.
Martindale Cant.	1.	60.
Benedict. Sopr.	1.	60.
Pomonia Cantata per basso al C. 2.º	1.	60.
Parte Sopr. delle Organe nuove e nuove.	1.	90.
Parte di Martale. Due b. l. m. e un b. l. m.	3.	60.
Organica al C. 2.º Org. e sopra b. l. m.	12.	60.
Il giorno al basso Organica, e un Cantata. Ammonia	1.	20.

Francesco Bart. Finikin Cant. Organica sopra

Abbildung 34:

I-Rlib, Vario 2, *Giustificazioni de Mandati* (1707-1708), Nr. 4 und 75, Faksimile der Rechnungen zum Fest S. Idelfonso (23.1.1708) und rechts der Messa di Spagna (9.9.1708) in der Hand Alessandro Scarlatti.

N. 75

Messa di S. Idelfonso sopra il giorno di Spagna alla  
 9. 9. 1708. anno Cant. 1708.

1.º. Requiem sopr.	1.	1. 50.
Cerechio sopr.	1.	1. 50.
Requiem Cantata	1.	60.
Requiem b. l. m.	1.	60.
Spinae Cantata	1.	60.
Cantata b. l. m.	1.	60.
Requiem b. l. m.	1.	60.
Deo Cantata Cantata	1.	60.
Epist. Organica	1.	60.
Gonella Organica	1.	60.
Ammonia Organica	1.	60.
Requiem Organica	1.	60.
Due Organi	3.	60.
Quattro Altissimi	1.	90.
Banimento Cant.	1.	60.
Salmoban	1.	60.
Spinae Sopr.	1.	60.
Cantata b. l. m.	1.	60.
Martindale Cant.	1.	60.
Benedict. Sopr.	1.	60.
Pomonia Cantata per basso al C. 2.º	1.	60.
Parte Sopr. delle Organe nuove e nuove.	1.	90.
Parte di Martale. Due b. l. m. e un b. l. m.	3.	60.
Organica al C. 2.º Org. e sopra b. l. m.	12.	60.
Il giorno al basso Organica, e un Cantata. Ammonia	1.	20.

Francesco Bart. Finikin Cant. Organica sopra



Besonders häufig findet sich die Handschrift Domenico Scarlattis in den Stimmlättern einer Sammelhandschrift mit Motetten und Psalmvertonungen der Komponisten A. und D. Scarlatti, Pitoni, Ortiz und Foggia. Dieses Aufführungsmaterial wurde von Alessandro Scarlatti eigens für das Fronleichnamfest 1708 zusammengestellt<sup>342</sup>. Vier der zehn Werke umfassenden Sammlung sind geistliche Motetten Alessandro Scarlattis. Die vierstimmige Komposition *Exultate Deo* ist wohl auf Grund der Tatsache, dass hier einzelne Verse des 80. Psalms vertont wurden, in dem von Rostirolla erstellten Werkverzeichnis Scarlattis als Psalmvertonung aufgeführt<sup>343</sup>.

Sechs der achtzehn überlieferten Stimmhefte<sup>344</sup> wurden von Domenico Scarlatti kopiert<sup>345</sup>. Die Schrift von Domenico Scarlatti ist der seines Vaters durchaus ähnlich. Bei einem genauem Studium und Vergleich werden die Unterschiede jedoch deutlich, so dass einige Charakteristika der Schrift Domenico Scarlattis herausgearbeitet werden können. Besonders auffallend ist der Bass-Schlüssel, den Domenico Scarlatti in einem Zug zu einer eigentümlich lang geschwungenen Form führt. Die verschiedenen Formen der Bass-Schlüssel von Alessandro und Domenico Scarlatti lassen sich in dem Stimmlatt des *Basso Secondo Choro* der achtstimmigen Motette *Sancti et iusti* besonders gut vergleichen. Alessandro Scarlatti hat zwar mit der Anfertigung der Kopie begonnen, ab der zweiten Hälfte der ersten Zeile (bei „in domino gaudete“) übernimmt dann aber Domenico Scarlatti und führt sie schließlich zu Ende. Auf diese Weise stehen in der ersten Zeile ein Bass-Schlüssel in der Hand von Alessandro und in der zweiten Zeile ein Bass-Schlüssel in der Hand von Domenico Scarlatti (vgl. Abbildung 35, S. 115).

---

<sup>342</sup> In den weiteren in I-Rlib überlieferten Werken Domenico Scarlattis lassen sich weiter die Hände verschiedener Kopisten feststellen. Bei der noch zu leistenden Identifizierung der Kopisten ist eine Auflistung der in Rom tätigen Kopisten hilfreich, die Ruggiero bei ihren Studien zu der römischen Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts veröffentlicht hat. Vgl. Ruggiero 1989, S. 571.

<sup>343</sup> Vgl. Rostirolla 1972, S. 522.

<sup>344</sup> Die Stimmhefte verteilen sich auf zwei Chöre. Leider sind die Stimmhefte des *Tenore Secondo Choro* verschollen.

<sup>345</sup> Hierbei handelt es sich um die Stimmhefte: *Soprano Primo Choro* (1), *Alto Primo Choro* (1), *Basso Primo Choro* (2), *Basso Primo Choro* (3), *Alto Secondo Choro* (2), und *Basso Secondo Choro* (1). Zuweilen sind die ersten beiden Zeilen der jeweiligen Abschrift D. Scarlattis in der Hand von A. Scarlatti.

28. No. 12. 15 *Aless. Scarlatti* Capo 2. Coro

Sancti et iusti, et iusti in Domino gaudente in  
 Domino gaudente gaudente, gaudente in  
 Domino gaudente, gaudente  
 Alleluia Alleluia  
 Alleluia Alleluia  
 Alleluia Alleluia  
 Vos elegit dominus vos ele  
 git dominus in heredi  
 tate sibi in hereditate  
 sibi. Alleluia

Abbildung 35: I-Rlib, *Sancti et iusti*, Faksimile der Stimme des *Basso Secondo Choro*

Weitere Charakteristika der Schrift Domenico Scarlattis lassen sich bei einem Vergleich der Stimmhefte *Alto Primo Choro* (Autograph von A. Scarlatti) und *Alto Secondo Choro* (Kopie von D. Scarlatti) der Komposition *Sancti et iusti* aufzeigen. Domenico Scarlatti setzt – anders als sein Vater – die nach unten geführten Notenhälse der Viertel und Achtel in der Mitte an, während die Notenhälse der Semibreven stets an der rechten Seite verbleiben. Der c-Schlüssel zeigt dagegen, wie bei den Autographen Alessandro Scarlattis, zwei mögliche Grundformen: zum einen

die eckige, von kurzen geraden Strichen ausgeführte, und zum anderen die in einem Zug geschwungene Form (vgl. Abbildung 36 auf dieser Seite).

MS. No. 22. *del Sig. M<sup>o</sup> Saverio* *Alto 1<sup>o</sup> Coro.*

*Sancti et iusti in Domino*  
*Domino gaudete gaudete*  
*Domino gaudete gaudete*  
*Alleluia*  
*Alleluia*  
*Legit Dominus*  
*Legit Dominus in hereditatem sibi*  
*Alleluia*

MS. No. 12. *Alto 2<sup>o</sup> Coro.*

*Sancti et iusti in Do-*  
*Domino gaudete gaudete*  
*Domino gaudete gaudete*  
*Alleluia Alleluia*  
*Alleluia Alleluia*  
*Legit Dominus*  
*Legit Dominus in hereditatem sibi*  
*Alleluia*

Abbildung 36: I-Rlib, Sancti et iusti, Faksimile der Stimme des Alto Primo Choro [Schreiber: A. Scarlatti] und des Alto Secondo Choro [Schreiber: D. Scarlatti]

Darüber hinaus sind auch zahlreiche Abschriften Domenico Scarlattis von Offiziumsantiphonen seines Vaters überliefert<sup>346</sup>. Auf Grund der Menge des geschriebenen Textes sind die einstimmigen Antiphonen im *canto fermo* vor allem für eine Untersuchung der Schrift Domenico Scarlattis von Bedeutung. Da die autographen Vorlagen Alessandro Scarlattis ebenfalls überliefert sind, eignen sich diese bisher in der Musikforschung nicht bekannten Autographen von Alessandro und Domenico Scarlatti besonders für einen Vergleich der Textschrift dieser beiden Komponisten. Alessandro Scarlattis Schriftzüge erscheinen insgesamt gleichmäßiger, während in der Schrift Domenicos einige Buchstaben deutlich aus dem allgemeinen Schriftbild ausbrechen. Zu nennen sind hier der Buchstabe ‚d‘, den Domenico mit einem langen Zug gegen die Schreibrichtung abschließt, der Buchstabe ‚s‘, den Domenico mit einem langen Bogen nach unten in Form eines ‚j‘ führt sowie der Großbuchstabe ‚C‘, der ebenfalls einen energischen Schwung nach unten erhält (vgl. Abbildung 12, S. 74).

Da immer wieder Autographe von Domenico Scarlatti als autographe Handschriften seines Vaters ausgewiesen wurden<sup>347</sup>, mag an dieser Stelle eine Auflistung der als Autographe bzw. Abschriften von Domenico Scarlatti im Archiv der Kirche S. Maria Maggiore überlieferten Handschriften hilfreich sein. Als Abschriften Domenico Scarlattis von Werken seines Vaters sind sechs Stimmhefte der geistlichen Kompositionen *Sancti et iusti*, *Domine refugium factus sum*, *Exultate Deo* und *Iste est panis*<sup>348</sup> in der Sammelhandschrift für das Fronleichnam-Fest überliefert. Zudem wirkte D. Scarlatti bei der Erstellung des Aufführungsmaterials der *Messa breve e concertata* [MV10] von A. Scarlatti mit<sup>349</sup>.

<sup>346</sup> Die Antiphonen sind ebenfalls im Archiv der Kirche S. Maria Maggiore überliefert und tragen die Signaturen: I-Rlib, 37/24, 37/33, 37/35, 37/38, 37/39, 37/41, 37/46, 37/51.

<sup>347</sup> So schreibt Simi-Bonini in ihrem Vorwort zur Edition von zwei Motetten Domenico Scarlattis aus dem Bestand des Archivs von S. Maria Maggiore, dass beide von Alessandro Scarlatti kopiert worden seien. Vgl. Domenico Scarlatti, *Due mottetti*, hg. v. Eleonora Simi-Bonini, in: *Studi Musicali Romani (musiche vocali e strumentali dei secoli XVI-XVIII)*, Pro Musica Studium Bd. 5, Roma 1987, S. V, Anm. 3. In Simi-Bonini 1987, S. 162 wiederholt die Verfasserin ihre Überzeugung, dass alle Kompositionen D. Scarlattis im Archiv von S. Maria Maggiore, Kopien von A. Scarlatti sind.

<sup>348</sup> Vgl. die Stimmhefte: *Soprano Primo Choro* (1), *Alto Primo Choro* (1), *Basso Primo Choro* (2), *Basso Primo Choro* (3), *Alto Secondo Choro* (2), und *Basso Secondo Choro* (1). Zuweilen sind die ersten beiden Zeilen der Abschrift in der Hand A. Scarlattis. Die Motette *Iste est panis* von A. Scarlatti dagegen ist in allen sechzehn Stimmheften (Chor 1: elf Stimmhefte und Chor 2: fünf Stimmhefte) als Kopie D. Scarlattis überliefert.

<sup>349</sup> Vgl. das Stimmheft *Organo Primo Choro*, wo D. Scarlatti das Credo, Sanctus und Agnus Dei kopiert hat. Außerdem sind die Noten (nicht der Text) von Credo, Sanctus

Weiter konnten neben den neun überlieferten Stimmblättern der *Messa breve La Stella*<sup>350</sup> auch die im Kirchenarchiv von S. Maria Maggiore aufbewahrten Stimmblätter des Hymnus *Pange lingua* und der Motette *Cibavit nos Dominus* als Autographe Domenico Scarlattis identifiziert werden<sup>351</sup>. Abschriften Domenico Scarlattis existieren von den Kompositionen *Paratum cor meum* und *Confitemini Domini* von Francesco Foggia, von der Motette *In voce exultationis* von Giuseppe Ottavio Pitoni sowie von der Psalmvertonung *Laudate Dominum* von Diego Ortiz. Die separat von der o. a. Sammelhandschrift im Archiv von S. Maria Maggiore überlieferten Stimmblätter der Psalmvertonung *Nisi quia Dominus* von Domenico Scarlatti sind – entgegen der Ansicht Simi-Boninis – eine Abschrift eines zeitgenössischen Kopisten<sup>352</sup>.

Ein Vergleich dieser autographen Stimmblätter von Domenico Scarlatti mit den übrigen in Rom überlieferten kirchenmusikalischen Werken D. Scarlattis zeigt, dass auch das in der Cappella Giulia aufbewahrte doppelchörige *Miserere* in g-Moll ein Autograph Domenico Scarlattis ist<sup>353</sup>. Das zweite in der Vaticana überlieferte

---

und Agnus Dei in den Vokalstimmen von Chor I (SSATB) in der Hand Domenico Scarlattis.

<sup>350</sup> Die Stimmhefte verteilen sich wie folgt: Chor 1: Vier Stimmhefte [SATB], Chor 2: vier Stimmhefte [SATB] und Organo-Stimme.

<sup>351</sup> Beide Kompositionen sind Teil der von A. Scarlatti anlässlich des Festes *Corpus Domini* von 1708 zusammengestellten Sammelhandschrift. Bei dem Hymnus *Pange lingua* handelt es sich um fünf Stimmblätter (Chor 1: SABB, Chor 2: B), bei der Motette *Cibavit nos Dominus* sind es fünfzehn Stimmblätter (Chor 1: SSSAATBBBB und Chor 2: SSABB).

<sup>352</sup> Die Handschrift kam erst im Jahr 1747 als Teil des Nachlasses des Komponisten P. Cannicciari in den Besitz des Archivs von S. Maria Maggiore. Vgl. Feininger 1964. Da auch das Wasserzeichen (ein Tier im Kreis mit dem Buchstaben P [E2]) nicht mit den Wasserzeichen der zwischen 1707 und 1709 für S. Maria Maggiore entstandenen Kompositionen der beiden Scarlattis identisch ist, entstand diese vierstimmige Psalmvertonung vermutlich erst während D. Scarlattis Dienstzeit als Kapellmeister der *Cappella Giulia*. Das Wasserzeichen [E2] findet sich zudem in einigen Stimmheften der Caecilienvesper Alessandro Scarlattis von 1721. Eine Reproduktion des Wasserzeichens [E2] findet sich im Anhang des 2. Bandes auf S. 146. Simi-Bonini dagegen gibt als Entstehungszeit der Komposition die Jahre 1707-1709 an, vgl. hierzu das Vorwort von Simi-Bonini zur Edition des Psalms *Nisi quia Dominus*, hg. v. Eleonora Simi-Bonini, in: *Studi Musicali Romani (musiche vocali e strumentali dei secoli XVI-XVIII)*, Pro Musica Studium Bd. 5, Roma 1987, S. V-VIII, sowie Simi-Bonini 1987, S. 161f.

<sup>353</sup> Auch hier täuscht sich Simi-Bonini in der Annahme, dass es sich bei der Handschrift des *Miserere* um eine Abschrift A. Scarlattis handelt. Vgl. das Vorwort zu der von Simi-Bonini erstellten Edition der *Messa breve La Stella*, hg. v. Eleonora Simi-Bonini, in: *Studi Musicali Romani (musiche vocali e strumentali dei secoli XVI-XVIII)*, Pro Musica Studium Bd. 3, Roma 1985, S. X. Das Manuskript des *Miserere* in g-Moll liegt in: I-Rvat, Cappella Giulia, V-31. Marx-Weber 1987, S. 131 folgt dagegen zu Recht Kirkpatrick in der Annahme, dass es sich bei der Handschrift um ein Autograph D. Scarlattis handelt.

*Miserere* in e-Moll<sup>354</sup> wurde von zwei zeitgenössischen Kopisten geschrieben. Die Handschrift des Hymnus *Iste confessor*<sup>355</sup> ist hingegen eine Partiturnabschrift aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Schließlich sei noch auf eine Kurzmesse oder das Fragment einer Messe, bestehend aus Credo, Sanctus und Agnus Dei für 5 Soprane und Basso continuo verwiesen, das in der Pariser Nationalbibliothek als autographische Kopie Alessandro Scarlattis verzeichnet ist<sup>356</sup>. Schacht-Pape identifiziert Domenico Scarlatti als den Schreiber der Handschrift und kommt weiter zu dem Schluss, dass es sich damit auch um eine Komposition des Sohnes von Alessandro Scarlatti handelt<sup>357</sup>. Diese automatische Schlussfolgerung kann angesichts der vielen o. a. Beispiele von Kopien Domenicos von Werken seines Vaters nicht aufrecht erhalten werden. Darüber hinaus erweist sich die Pariser Handschrift nach einem Vergleich mit den angeführten autographischen Handschriften D. Scarlattis weder als ein Autograph von Domenico noch von Alessandro Scarlatti, so dass die Zuschreibung dieses Werkes offen bleiben muss.

## 1.2. Tommaso Altavilla

Die doppelhörige Vertonung des 50. Psalms *Miserere mei Deus* [I]<sup>358</sup> von Alessandro Scarlatti entstand vermutlich in der Absicht, eine Alternative zu der bereits seit vielen Jahren gesungenen Vertonung von Gregorio Allegri zu schaffen<sup>359</sup>. Vermutlich auf Grund einer mangelnden Vorbereitung der Sänger kam es jedoch schon bei der ersten Aufführung dieses Werkes am *Giovedì Santo* 1708 in der Cappella Sistina zu einigen Unregelmäßigkeiten. Das Diario der Cappella Sistina aus dem Jahr 1708 berichtet etwa, dass der gesamte *Choro del Canto fermo* in einem *Vers un tono più basso* intonierte, während der *Contralto* des *secondo Choro del Canto figurato* an anderer Stelle wiederum zu früh einsetzte, so dass anschließend

---

<sup>354</sup> I-Rvat, Cappella Giulia, V-31.

<sup>355</sup> I-Rvat, Cappella Giulia, V-32.

<sup>356</sup> F-Pn, Ms. 2191.

<sup>357</sup> Schacht-Pape 1993, S. 50.

<sup>358</sup> I-Rvat, Cap. Sist. 188, 189.

<sup>359</sup> Zur Datierungsfrage dieser Komposition, vgl. das erste Kapitel dieser Arbeit, Zur Biographie von Alessandro Scarlatti, S. 34f. Zur Tradition der römischen *Miserere*-Vertonungen, vgl. Marx-Weber 1985, S. 12-15 und Marx-Weber 1994, S. 276.

auch der Tenor seinen Einsatz verpasste (vgl. Abbildung 37 / 38, S. 120 / 121):

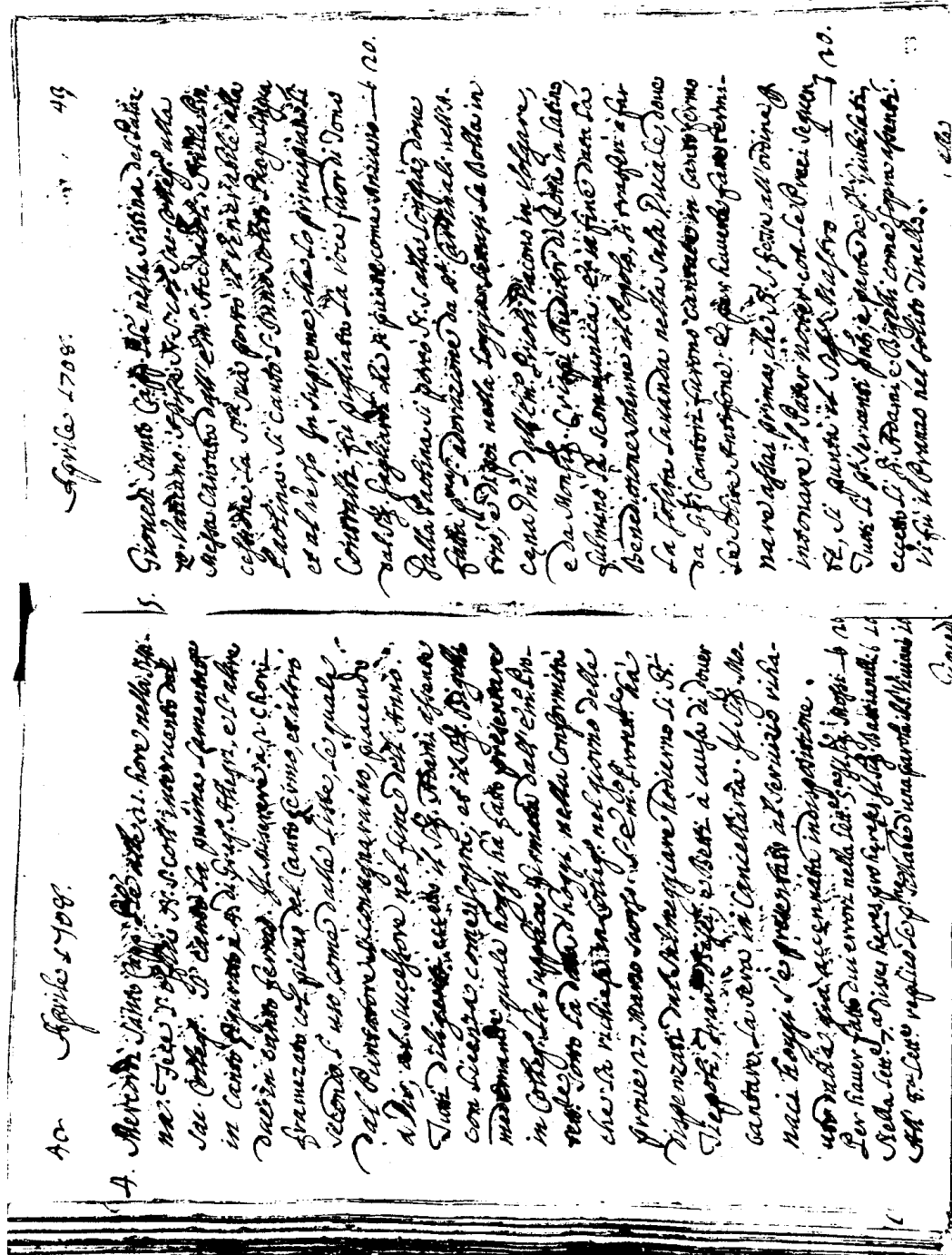


Abbildung 37: I-Rvat, Cap. Sist. Diario 128 (1708), fol.42-43





Entscheidung des *Collegio*, die Komposition von Baj jener Scarlatti vorzuziehen, wurde vermutlich sehr kurzfristig getroffen, da noch im Jahr 1711 die kalligraphische und überaus kunstvolle Abschrift des *Scrittore del Canto figurato*<sup>360</sup> von Tommaso Altavilla entstand (vgl. Abbildung 39 auf dieser Seite).

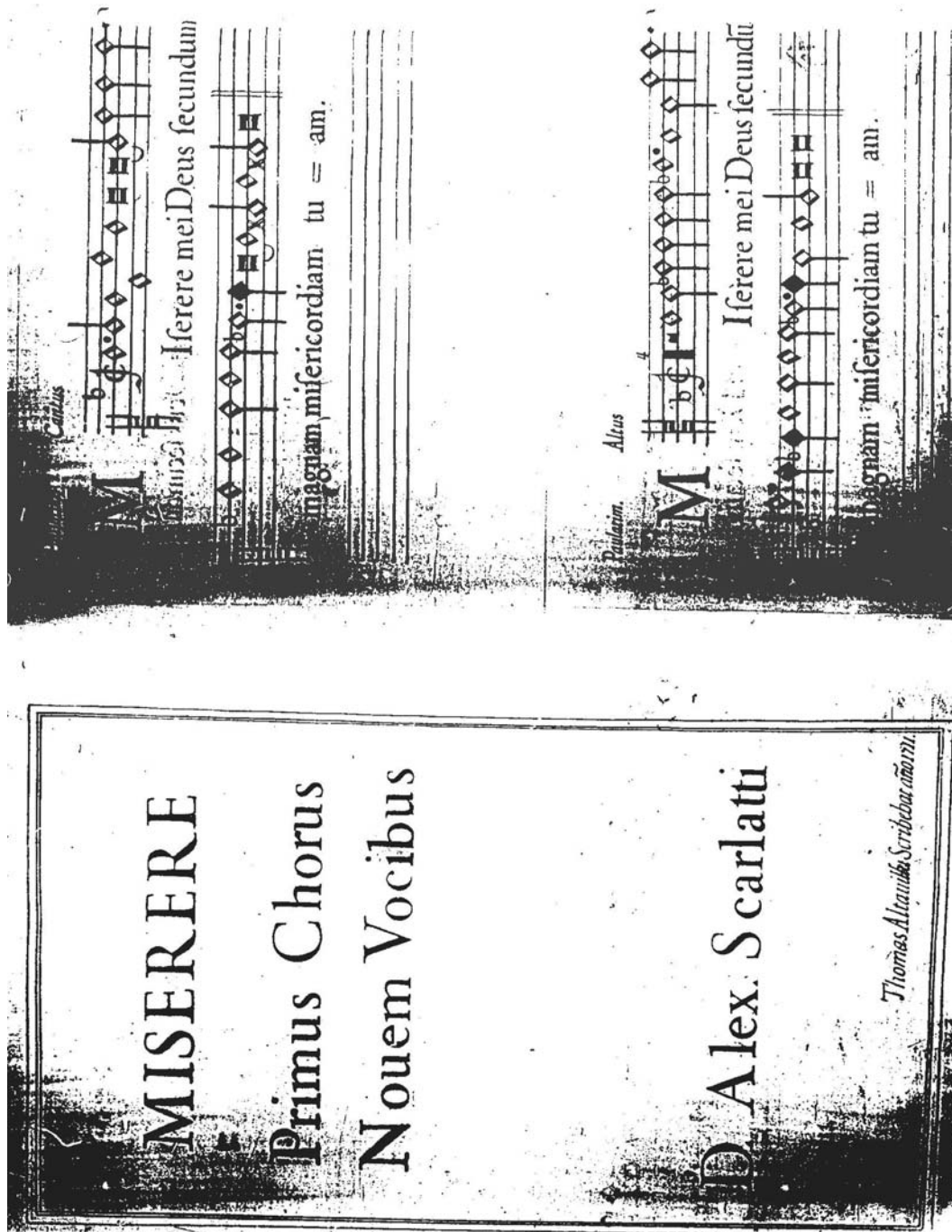


Abbildung 39: I-Rvat, Cap. Sist. 188, 189, *Miserere mei Deus* [I]

<sup>360</sup> Unter dieser Bezeichnung wird T. Altavilla in der Auflistung aller Mitglieder der Cappella Sistina in Cap. Sist. *Diario 127* (1707) aufgeführt.

Altavilla war zwischen 1701 und 1715 für die Cappella Sistina tätig und schrieb in zumeist aufwändiger Manier die Werke ab, die sich nach zwei bis drei Jahren im Repertoire der Cappella bewährt hatten. Diese Handschriften wurden in Leder gebunden und mit den Wappen des Papstes Clemens XI. und Kardinal Ottobonis versehen, der auch vermutlich als *Protettore* der Cappella Sistina die entstandenen Auslagen übernahm<sup>361</sup>. Die Handschrift I – Rvat, Cap. Sist. 188, 189 ist somit in die ersten Monate des Jahres 1711 zu datieren<sup>362</sup>. Altavilla fertigte im Jahre 1713 eine vergleichbare Kopie der Miserere-Vertonung von Baj an<sup>363</sup>, wiederum einige Jahre nach der ersten Aufführung des Werkes in der Sixtinischen Kapelle. Die Vorlagen für die Abschriften von Altavilla sind nicht überliefert. Diese Handschriften wurden nach der Anfertigung der Abschrift nicht weiter im Archiv aufbewahrt<sup>364</sup>. Es wird sich hierbei vermutlich um das Autograph oder eine von Scarlatti autorisierte Abschrift gehandelt haben. Ein Wasserzeichen ist in der Handschrift Cap. Sist. 188, 189 auf Grund des dicken Papiers nicht zu identifizieren.

---

<sup>361</sup> So wird die Handschrift Cap. Sist, 188, 189 mit der Vertonung Scarlattis im Katalog der Cappella Sistina folgendermaßen beschrieben: *Il Ms. è legato in pergamena con ornamenti in oro e stemma di Clemente XI nel piatto anteriore e dal Cardinale Ottoboni nel posteriore: è chiuso da lacci.*

<sup>362</sup> Das *Miserere* [...] *di Alessandro Scarlatti a due Cori* wird auch in den „Osservazioni“ des Mitglieds der Cappella Andrea Adami als eines der Werke, das am Giovedì Santo von der Cappella Sistina gesungen wird, genannt. Vgl. Andrea Adami, *Osservazioni per ben regolare il Coro de i Cantori della Cappella Pontificia*, Roma 1711. Auf das *Miserere* Scarlattis geht auch A. Morelli in seinem Artikel zu der *tradizione Palestriniana* in Roma in der zweiten Hälfte des 17. Jhdts. ein und bemerkt, dass es außer dem allerdings bald wieder abgesetzten Werk Scarlattis keine wesentlichen Neuerungen im Repertoire der Cappella zwischen 1690 und 1715 gegeben habe. Vgl. Arnaldo Morelli, Antimo Liberati, Matteo Simonelli e la tradizione Palestriniana a Roma nella seconda metà del Seicento, in: *Atti del II Convegno Internazionale di Studi Palestriniani*, hg. v. L. Bianchi und G. Rostirolla, Palestrina 1991, S. 297-307, hier besonders S. 307.

<sup>363</sup> I-Rvat, Capp. Sist, 340/341.

<sup>364</sup> Zu der Tradition der *Miserere*-Vertonungen in der Cappella Pontificia, vgl. Marx-Weber 1994. In der Diskussion im Anschluss an den Beitrag von Marx-Weber liefert Jean Lionnet ein weiteres Beispiel dafür, dass die eigentlichen Originale, aus denen zuerst gesungen wurde, bevor eine aufwendige Handschrift angefertigt wurde, im Anschluss an die Fertigstellung der Kopie aus dem Archiv entfernt wurden. Vgl. Marx-Weber 1994, S. 286.

### 1.3. Kopist IX

Die im Archiv der römischen Kirche S. Giovanni in Laterano überlieferte Handschrift I-Rsg, ms. mus. B 1830 ist oben auf der ersten Seite der Organo-Stimme mit *Genn: 1709* datiert. Das Manuskript des Kopisten IX umfasst den Hymnus *Ave maris stella* [I] sowie die fünf Antiphonen zum Fest Beatae Mariae Virginis. Am unteren Rand der ersten Seite findet sich eine Angabe in der Hand des späteren Besitzers der Handschrift, Girolamo Michelangiolo Chiti: *die 17. 7bris 1717. Roma hora 20: d. Girolamo Chiti dono recepi* (vgl. Abbildung 40 auf dieser Seite).

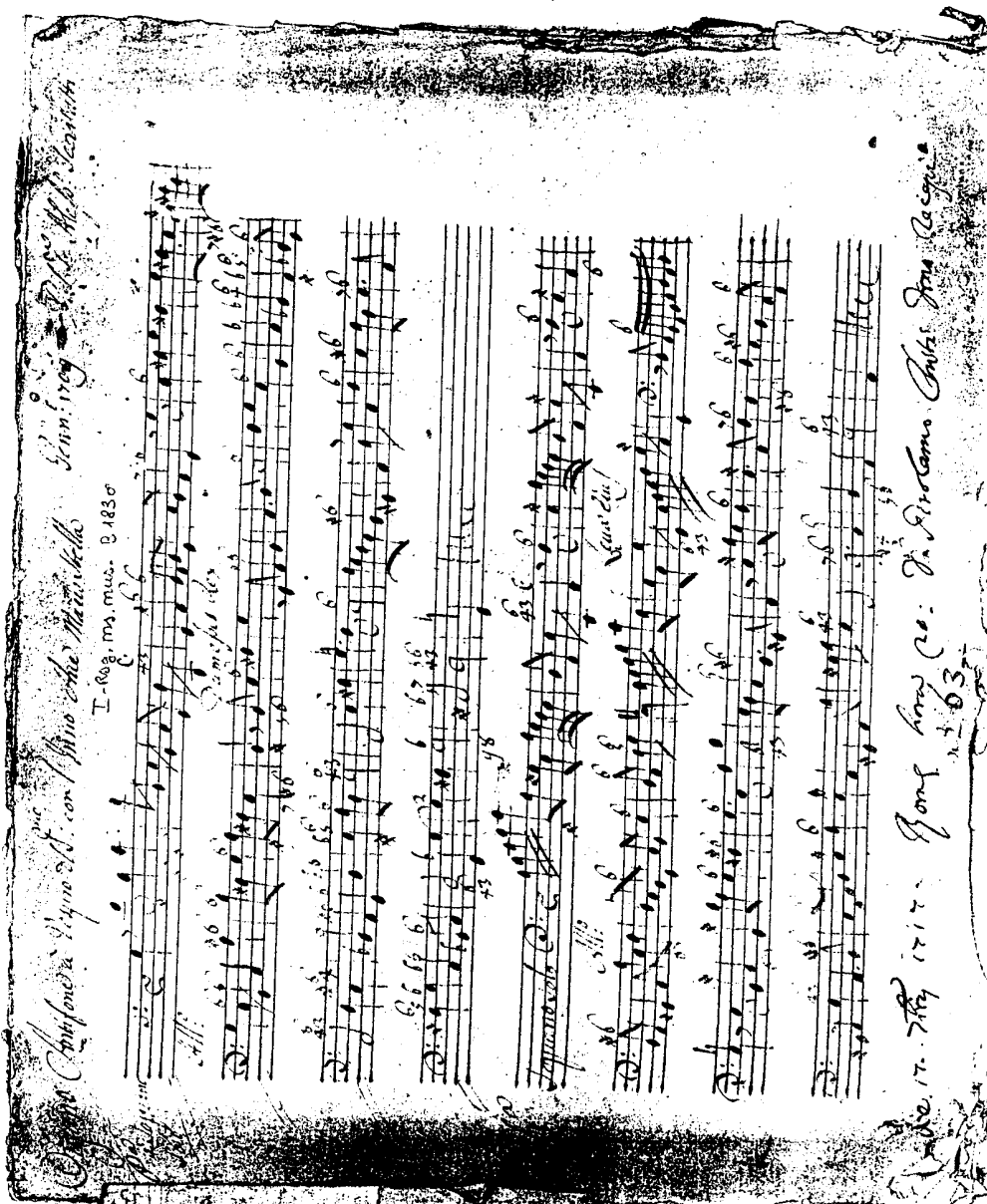


Abbildung 40: I-Rsg, ms. mus. B 1830, Stimmblatt: *Organo*

Der Komponist Chiti wurde am 19. Januar 1679 in Siena geboren und hielt sich in den Jahren 1713-1717 in Rom auf, wo er bei Ottavio Pitoni und Bernardo Gaffi Kompositionsunterricht nahm<sup>365</sup>. Zunächst ging Chiti wieder nach Siena, kehrte dann aber 1726 endgültig nach Rom zurück und übernahm die Leitung der Cappella musicale della Sacrosanta Basilica di S. Giovanni in Laterano. Diese Anstellung hatte er bis 1759 und damit über dreißig Jahre inne. Chiti war ein leidenschaftlicher Sammler von Handschriften älterer Komponisten und schenkte diese Kollektion (u. a. mehrere unveröffentlichte Werke von Palestrina) Kardinal Neri Maria Corsini im Jahr 1750 in seiner Funktion als *Custos* der Cappella Corsini und deren erster Kaplan<sup>366</sup>. Neben dieser Musiksammlung bemühte sich Chiti zudem darum, vornehmlich zeitgenössische Kompositionen für das Archiv von S. Giovanni zusammenzutragen. Einen großen Teil dieser Werke brachte er als Kapellmeister sicherlich auch zu Gehör. Zu diesen Handschriften gehört das Manuskript I-Rsg, Ms.mus.B.1830 mit den Offiziumskompositionen Alessandro Scarlattis, die bisher in keinem Katalog der Werke Scarlattis Erwähnung gefunden haben. Lediglich in dem Verzeichnis der Werke Chitis, das Gmeinwieser im Rahmen seiner Untersuchung zur Kirchenmusik in S. Giovanni in Laterano erstellt hat, ist die Handschrift als Nr. 269a aufgenommen. Neben einer Autorschaft Scarlattis gibt Gmeinwieser aber De Rossi als möglichen Komponisten an. Zwar erhielt Chiti am 17. September 1717 neben der Handschrift Scarlattis auch eine Handschrift der Antiphon *Haec est quae nescivit* von Francesco Grassi. Dazu schenkte ihm Grassi am 7. September Manuskripte der beiden Hymnen *Pange lingua* von De Rossi und *Iste confessor* von Grassi<sup>367</sup>, doch spricht auch dies nicht gegen eine Autorschaft Scarlattis. Die Zuschreibung des Kopisten *Del S.re Aless: Scarlatti*, oben auf der ersten Seite des Organo-Stimmblattes, ist zudem ebenso auf den Stimmblättern von drei Vokalstimmen anzufinden<sup>368</sup>.

Viele der geistlichen Werke, die Scarlatti während seiner Dienstzeit an S. Maria Maggiore komponierte, sind vom ihm selbst mit einem genauen Entstehungsdatum versehen, so dass die Datumsangabe auf der Abschrift vermutlich das

---

<sup>365</sup> Siegfried Gmeinwieser, *Girolamo Chiti (1679-1759), Eine Untersuchung zur Kirchenmusik in S. Giovanni in Laterano* (=Kölner Beiträge zur Musikforschung, 47), Regensburg 1968, S. 15.

<sup>366</sup> Gmeinwieser 1968, S. 34.

<sup>367</sup> Vgl. Gmeinwieser 1968, S. (9) und (71).

<sup>368</sup> Vgl. die Stimmblätter des ersten Soprans sowie des Alt und Bass [ohne Abbildung].

Kompositionsdatum des Werkes wiedergibt<sup>369</sup>. Auch die Datumsangabe auf der Handschrift I-Rsg, ms. mus. B 1830 spricht nicht gegen eine Autorschaft Alessandro Scarlatti<sup>370</sup>, da dieser sich im Januar 1709 vermutlich in Rom befand und noch nicht seine zweite Amtszeit als *maestro di cappella* des Vizekönigs in Neapel angetreten hatte. In der Handschrift lassen sich zwei in Rom zu Beginn des 18. Jahrhunderts oft anzutreffende Wasserzeichen finden, eine Fleur-de-lis im Doppelkreis [vgl. WZ: C1] sowie eine Fleur-de-lis im einfachen Kreis mit Buchstaben A [vgl. WZ: B2]<sup>371</sup>.

#### 1.4. Antonio Angelini und die Kopisten I, III und VIII

Das Aufführungsmaterial der Caecilienvesper von Alessandro Scarlatti umfasst vierundzwanzig Stimmhefte und ist in der Santini-Sammlung in Münster/Westfalen sowie in dem Archivio musicale della chiesa Nazionale Spagnuola in der römischen Kirche S. Maria di Monserrato überliefert<sup>372</sup>. Die Trennung der Stimmhefte in zwei Teile führte dazu, dass dieser große Vesper-Zyklus bis vor kurzem in der Musikforschung unbeachtet geblieben ist<sup>373</sup>.

Die achtzehn Stimmhefte der Santini-Sammlung erwarb der Musikaliensammler Fortunato Santini laut einem Vermerk in der Direktions-Stimme<sup>374</sup> im Jahr 1856 von Francesco Ricci, dessen biographische Daten unbekannt sind<sup>375</sup>. Seine überaus reiche Handschriftensammlung hatte Santini vor allem in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zusammengetragen, bevor er aus finanziellen Gründen im Jahr 1855

---

<sup>369</sup> So sind etwa die im Archiv von S. Maria Maggiore überlieferten Motetten *Completi sunt* und *Beata mater* von Scarlatti mit einer genauen Angabe des Entstehungsdatums versehen.

<sup>370</sup> Vgl. hierzu das erste Kapitel, Zur Biographie von A. Scarlatti, S. 42.

<sup>371</sup> Das Wasserzeichen [C1] findet sich auch in der Abschrift der Caecilienmesse [MV6] (I-Rc, MS. 2257) sowie in der vermutlich ältesten Handschrift der *Missa ad usum Cappellae Pontificiae* [MV7], (I-Rsc, A.Ms. 215). Es entspricht dem Wasserzeichen Fleur-de-lis im Doppelkreis C-E, das hauptsächlich in römischen Handschriften (etwa in D-MÜp, Hs. 3863 [*Humanità e Lucifero*, 1706]) ab 1706 anzutreffen ist. Das Wasserzeichen [B2] lässt sich etwa in den autographen Stimmblättern der Psalmvertonung *Nisi Dominus* [I] von 1708 nachweisen. Eine Reproduktion der Wasserzeichen [B2] und [C1] findet sich im Anhang des 2. Bandes auf S. 142 und 144.

<sup>372</sup> Eine Auflistung der Stimmhefte der Caecilienvesper, die zugleich eine Übersicht über den Anteil der autographen Handschriften, der verschiedenen Kopisten und der in den Stimmblättern anzutreffenden Wasserzeichen liefert, findet sich auf S. 111.

<sup>373</sup> Darüber hinaus war das Archiv der spanischen Nationalkirche lange Zeit kaum zugänglich. Eine Veröffentlichung des Katalogs des Handschriften-Bestandes ist bis heute nicht erfolgt. Vgl. auch Anm. 312, S. 77.

<sup>374</sup> Vgl. D-MÜp, Hs. 3892, Sth. 15 (*Continuo per battere*).

<sup>375</sup> Vgl. Marx 1995, S. 197.

seine Sammlung gegen ein *vitalitium* (eine lebenslange alljährliche Zahlung) von 465 scudi pro Jahr an den Bischof von Münster verkaufte<sup>376</sup>. Die Stimmhefte der Caecilienvesper erwarb Santini also erst ein Jahr nachdem er den Vertrag mit dem Hochw. Bernhard Quante unterschrieben hatte. Die Sammlung gehört somit zu den letzten Ankäufen, die Santini für seine Bibliothek tätigen konnte. Vermutlich wusste Santini nicht von einer Existenz der restlichen sechs Stimmhefte im Archiv der spanischen Nationalkirche. Sonst hätte er sicherlich die Handschriften kopiert oder selbst erworben. Das Aufführungsmaterial einer kirchlichen Festmusik verblieb üblicherweise nicht am Ort des Erklingens (in dem Fall der Caecilienvesper die römische Kirche S. Cecilia in Trastevere). Die Handschriften wurden eher dem Komponisten oder dem Auftraggeber zurückgegeben. Die Stimmhefte gelangten somit vermutlich gleich nach der Aufführung in den Besitz des Kardinal Francesco Acquaviva d'Aragona, der als *cardinal protettore delle Spagne* die Musik dem Archiv der spanischen Nationalkirche übergab<sup>377</sup>, wo sie bis heute aufbewahrt werden.

Die Caecilienvesper Alessandro Scarlattis entstand nicht in einem Zuge, sondern zum größten Teil innerhalb von dreizehn Monaten (Oktober 1720 - November 1721). Eine Aufführung der bereits im Jahr 1720 komponierten Teile des Vesper-Zyklus in der Kirche S. Cecilia in Trastevere ist zwar nicht ausdrücklich verbürgt, im *diario ordinario* wird jedoch *un'architettato Coro per la diversità de' Musici, e degl'Istrumenti*<sup>378</sup> erwähnt. Kardinal Acquaviva ließ also für die Musiker ein Podest in der Kirche bauen, so dass eine Aufführung der bereits fertigen Werke der Caecilienvesper Scarlattis sehr wahrscheinlich ist. Eine Rekonstruktion der bereits 1720 aufgeführten Werke bleibt spekulativ, da nur wenige datierte Autographe der Vesper aus diesem Jahr überliefert sind. Neben der ersten Antiphon *Cantantibus organis* [I] (datiert Oktober 1720) ist auch die zweite Antiphon *Valerianus in cubiculo* [I] vermutlich im Oktober 1720 entstanden. Beide in Titel, Aufbau und Signatur geradezu identischen Handschriften (vgl. Abbildung 14, S. 79 mit Abbildung 56, S. 174) waren vermutlich zusammengebunden. Nur so lässt es sich erklären, dass das Autograph der zweiten Antiphon *Valerianus in cubiculo* [I] nicht

<sup>376</sup> Hans Joachim Marx, The Santini Collection, in: *Handel Collections and their History*, hg. v. T. Best, Oxford 1993, S. 184-197, besonders S. 186-187.

<sup>377</sup> Zur Biographie von Acquaviva, vgl. das erste Kapitel dieser Arbeit, S. 50-56.

<sup>378</sup> Vgl. das erste Kapitel, Zur Biographie von A. Scarlatti, S. 56, Anm. 266.

datiert ist<sup>379</sup>. Auch das Autograph des Hymnus *Jesu corona virginum* ist mit Oktober 1720 datiert (vgl. Abbildung 13, S. 78), so dass vermutlich auch dieses Werk in der Caecilienvesper 1720 erklingen ist<sup>380</sup>.

Vermutlich wurden auch die von den beiden Antiphonen umrahmten Psalmvertonungen *Dixit Dominus* [I] und *Laudate pueri* [I] im Jahr 1720 komponiert. Als Beleg hierfür könnte ein einzelnes von dem Kopisten A. Angelini erstelltes Stimmblatt des Psalms *Dixit Dominus* [I] gelten (vgl. Abbildung 41, S. 129 [untere Hälfte]), das wahrscheinlich für die Aufführung im Jahr 1720 kopiert wurde<sup>381</sup>. Ein weiteres isoliertes Stimmblatt in der Hand A. Angelinis gibt es von dem Psalm *Laetatus sum* [III] (vgl. Abbildung 41, S. 129 [obere Hälfte]). Dieser nur als Fragment überlieferte Psalm, in dem Angelini den Autor mit *Cavaliere Scarlatti* angibt, ist in einer Sammelhandschrift mit dem o. a. Stimmblatt des Psalms *Dixit Dominus* [I] zusammengebunden, so dass auch diese Komposition ein Teil der 1720 aufgeführten Caecilienvesper gewesen sein könnte. Die zu diesem Zeitpunkt noch nicht von Scarlatti vertonten Psalmen und Antiphonen wurden vermutlich nicht choraliter gesungen, sondern durch Werke anderer Komponisten ersetzt. Hierbei handelte es sich vor allem um die beiden Psalmen *Nisi Dominus* und *Lauda Jerusalem*.

---

<sup>379</sup> Vom Autograph der Antiphon *Valerianus in cubiculo* (vgl. Abbildung 56, S. 174) ist nur die erste Seite als Faksimile im Auktionskatalog Nr. 92, Boerner 1908, Tafel VII, überliefert.

<sup>380</sup> Auch dieses Autograph ist heute verschollen, so dass nur ein Faksimile der Titelseite der Handschrift in einem Katalog des Conservatorio „V. Bellini“ von Palermo überliefert ist. Die autographe Handschrift befand sich im Besitz Santinis, der sie im Jahr 1842 seinem Freund Pietro Raimondi vermachte. Später gelangte die Handschrift in das Archivio antico des Conservatorio „V. Bellini“ von Palermo. Vgl. Antonio Garbelotto, *Catalogo di Musica dell'Archivio Antico del Conservatorio „V. Bellini“ di Palermo*, in: *Archivio Storico Siciliano*, Serie III/21, 1972, S. 82 und 93 sowie Abbildung 13, S. 78 in dieser Arbeit.

<sup>381</sup> Dieses Stimmblatt ist zusammen mit der *Messa di S. Cecilia* und dem Gradual *Audi filia* (beide: I-Rc, Ms. 2257) aus dem Jahr 1720 in der römischen Biblioteca Casanatense überliefert. Hier finden sich auch einige autographe Zusätze wie *Allegro, volti* und *Amen* auf fol. 170r. und v.

The image displays two pages of handwritten musical notation for organ. The left page is titled 'Organo Solo' and contains the piece 'Dixit Dominus' [I]. It features several staves of music with various markings such as 'Allegro' and 'Cresc.' (Crescendo). The right page is titled 'Organo Solo' and contains the piece 'Laetatus sum' [III]. This page is more densely written with complex rhythmic patterns and includes markings like 'Allegro' and 'Cresc.'. Both pages show a high level of detail in the notation, including clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Abbildung 41: I-Rc, Ms. 2564, *Dixit Dominus* [I], Kopist: A. Angelini [untere Hälfte]  
I-Rc, Ms. 2564, *Laetatus sum* [III], Kopist: A. Angelini [obere Hälfte]



Im überlieferten Aufführungsmaterial von 1721 sind die Psalmen *Nisi Dominus* und *Lauda Jerusalem* erst nachträglich integriert worden, indem die Stimmblätter dieser beiden Psalmversionen durch Rasierungen und Einkleben eingefügt wurden. Einige längere Partien des Stimmmaterials erstellte Scarlatti selbst, vermutlich auf Grund der nicht genügenden Kapazität der Kopistenwerkstatt<sup>382</sup>. Während der Psalm *Lauda Jerusalem* erst kurz vor dem 22. November vertont wurde, griff Scarlatti für den Psalm *Nisi Dominus* [III] auf eine ältere Version zurück. Beide Psalmversionen sind mit *Breve* überschrieben und lediglich für vierstimmigen Chor und Generalbass gesetzt. Neben der liturgisch bedingten Kürze liegt ein weiterer Grund für den geringen Umfang der beiden breve-Psalmen in der Entscheidung Scarlattis, den bereits im August des Jahres 1721 komponierten langen Psalm *Laetatus sum* [II] in die Vesper einzufügen<sup>383</sup>. Möglicherweise hatte Kardinal Acquaviva (der im Jahr 1709 zum *cardinal Prete* der Kirche S. Cecilia in Trastevere ernannt wurde) die erste Aufführung des Psalms anlässlich des Festes In Assumptione B.M.V. am 15. August oder des Festes In Nativitate B.M.V. am 8. September 1721 in einer römischen Kirche gehört und sich eine zweite Aufführung des Werkes zum Fest S. Caeciliae Virginis et Martyris von Scarlatti erbeten.

Das überlieferte Aufführungsmaterial wurde unter Beteiligung Alessandro Scarlattis in der Kopistenwerkstatt des römischen Schreibers Antonio Angelini angefertigt. Dieser Kopist, von dem auch viele Abschriften von Werken Händels überliefert sind, arbeitete ausschließlich in Rom und wurde aufgrund seiner kalligraphischen Schrift und seiner zuverlässigen Arbeit nicht nur von Händel und Scarlatti, sondern auch von Komponisten wie Giovanni Bononcini und Antonio Caldara geschätzt<sup>384</sup>. Im Aufführungsmaterial sind die Hände von drei weiteren Schreibern anzutreffen<sup>385</sup>. Den größten Teil der Arbeit übernahm Kopist I<sup>386</sup>, der jedoch – wie ein Vergleich der Handschriften zeigt – nicht mit Domenico Castrucci identisch ist, wie es Marx in seiner Untersuchung über die Kopisten Händels

---

<sup>382</sup> Bei dem Psalm *Nisi Dominus* [III] sind es die Stimmblätter *Basso di Ripieno* und *Organo Secondo Choro*, bei dem Psalm *Lauda Jerusalem* sind es die Stimmblätter *Alto*, *Tenore* und *Basso di Concerto* sowie *Soprano Primo di Ripieno* und *Organo Primo* und *Secondo Choro*.

<sup>383</sup> D-B, Landsberg, Ms. 258.

<sup>384</sup> Marx/Watanabe 1989, S. 196.

<sup>385</sup> Vgl. hierzu die Tabelle 1 (S. 111), aus der die Aufteilung der Arbeit in der Kopistenwerkstatt von Angelini ersichtlich wird.

<sup>386</sup> Für eine Abbildung eines von dem Kopisten I erstellten Stimmblattes, vgl. Anhang des 2. Bandes, S. 85 und 86.

vermutet<sup>387</sup>. Zwar ist Castrucci zu Recht als Scarlattis römischer Hauptkopist zu nennen. Dies gilt jedoch lediglich für die Jahre 1704-1709, in denen der Kopist zahlreiche Kantaten des Komponisten abschrieb und eine Art Gesamtausgabe der Kantaten Scarlattis anlegte<sup>388</sup>.

Die Erstellung des Aufführungsmaterials wurde vor allem zwischen Angelini und Kopist I aufgeteilt. Während Angelini hauptsächlich die konzertanten Antiphonen abschrieb, fertigte Kopist I die Abschriften der konzertanten Psalmvertonungen *Dixit Dominus* [I], *Laudate pueri* [I] und *Laetatus sum* [II] sowie des *Magnificat* [I] an. Alessandro Scarlatti erstellte dazu einige Stimmen der beiden generalbassbegleiteten Psalmen *Nisi Dominus* [III] und *Lauda Jerusalem*. Ihm standen dabei neben Angelini zwei weitere Kopisten (Kopist VIII<sup>389</sup> und Kopist III<sup>390</sup>) zur Seite. Vermutlich engagierte Scarlatti diese beiden Kopisten selbst, da sie nicht in anderen von der Kopistenwerkstatt Angelinis hergestellten Handschriften anzutreffen sind<sup>391</sup>. Die Direktions-Stimme<sup>392</sup> stellte Scarlatti, wie die Stimmen zu den breve-Psalmen, erst kurz vor dem 22. November 1721 zusammen. In den von Angelini sowie den Kopisten I und VIII angefertigten, ursprünglich als *Basso ò Violone* und *Organo Primo Choro* bezeichneten Stimmblättern der Direktions-Stimme finden sich zudem zahlreiche Eintragungen zur Dynamik und Besetzung in der Hand Scarlattis. Auf Grund der genannten spezifischen Eigenheiten dieser Stimme lässt sich annehmen, dass Scarlatti als Leiter bei der Aufführung der Caecilienvesper sowie der ebenfalls von ihm komponierten Messe im November des Jahres 1721 zugegen war. Das Fehlen von Abschriften der beiden konzertanten Antiphonen, des Hymnus *Jesu corona virginum* und des Psalms *Lauda Jerusalem* in der Direktions-Stimme, lässt darauf schließen, dass Scarlatti diese Kompositionen vermutlich mit einer separaten Partitur oder von der Orgel aus musizierend leitete.

In den Stimmheften lassen sich sechs verschiedene Wasserzeichen ausmachen. Das Papier mit dem Wasserzeichen Fleur-de-lis im einfachen Kreis mit Buchstaben

---

<sup>387</sup> Marx/Watanabe 1989, S. 196.

<sup>388</sup> So enthalten die von ihm kopierten Bände GB-Lbl, Add. 31510; GB-Lbl, Add. 29249; GB-Lbl, Add. 31511 und GB-Lbl, Add. 31507 zahlreiche Kantaten Scarlattis, die zudem alphabetisch geordnet zusammengefasst sind. Vgl. Marx/Watanabe 1989, S. 198.

<sup>389</sup> Für eine Abbildung eines von dem Kopisten VIII erstellten Stimmblattes, vgl. Anhang des 2. Bandes, S. 94 und 95.

<sup>390</sup> Für eine Abbildung eines von dem Kopisten III erstellten Stimmblattes, vgl. Anhang des 2. Bandes, S. 89.

<sup>391</sup> So sind die Kopisten III und VIII mit keinem der von Marx/Watanabe erwähnten Kopisten der Werkstatt Angelinis identisch. Vgl. Marx/Watanabe 1989.

V [WZ:B3] ist vorherrschend<sup>393</sup>. Kopist I benutzte zudem drei weitere Papiertypen, die durch die Wasserzeichen (1) Fleur-de-lis im einfachen Kreis mit Buchstaben A [WZ: B2]<sup>394</sup>, (2) Fleur-de-lis im Doppelkreis [WZ: C1]<sup>395</sup> und (3) Tier im Doppelkreis mit Buchstaben A und N [WZ: F]<sup>396</sup> bestimmt werden. Wie bei der Abschrift des Psalms *Laetatus sum* [II] benutzte dieser Schreiber unmittelbar nacheinander mehrere verschiedene Papiertypen, so dass keine Rückschlüsse auf die zeitliche Reihenfolge der Herstellung des Aufführungsmaterials möglich sind. Antonio Angelini schreibt wie Kopist I vornehmlich auf Papier mit dem Wasserzeichen Fleur-de-lis im einfachen Kreis mit Buchstabe V [B3] und benutzte darüber hinaus das selten anzutreffende Papier mit dem Wasserzeichen Tier im einfachen Kreis mit Buchstaben P [WZ: E2]<sup>397</sup>. Die Kopisten III und VIII schreiben mit einer Ausnahme<sup>398</sup> lediglich auf dem Papier mit den Wasserzeichen Fleur-de-lis im einfachen Kreis [B1] und Fleur-de-lis im einfachen Kreis mit Buchstaben V [B3].

---

<sup>392</sup> Vgl. die Stimme *Guida per battere* (D-MÜp, Hs. 3892, Sth. 15).

<sup>393</sup> Eine Reproduktion des Wasserzeichens [B3] findet sich im Anhang des 2. Bandes, S. 143.

<sup>394</sup> Eine Reproduktion des Wasserzeichens [B2] findet sich im Anhang des 2. Bandes, S. 142.

<sup>395</sup> Das Wasserzeichen [C1] findet sich auch in der Abschrift der Caecilienmesse [MV6] (I-Rc, MS. 2257) sowie in der vermutlich ältesten Handschrift der *Missa ad usum Cappellae Pontificiae* [MV7], (I-Rsc, A.Ms. 215). Das Wasserzeichen [C1] entspricht dem Wasserzeichen Fleur-de-lis im Doppelkreis C-E, das hauptsächlich in römischen Handschriften (etwa in D-MÜp, Hs. 3863 ab 1706) anzutreffen ist. Eine Reproduktion des Wasserzeichens [C1] findet sich im Anhang des 2. Bandes, S. 144.

<sup>396</sup> Eine Reproduktion des Wasserzeichens [F] findet sich im Anhang des 2. Bandes, S. 146.

<sup>397</sup> Das Wasserzeichen [E2] findet sich zudem in der Abschrift des Psalms *Nisi quia Dominus* von Domenico Scarlatti (I-Rlib, [o.Sign.], Rastra: 10 @ 5 89). Entgegen der im Vorwort der Ausgabe von Simi-Bonini geäußerten Annahme, dass D. Scarlatti dieses Werk während der Jahre der Anstellung seines Vaters an der Basilika komponiert habe (also Dezember 1707 bis Januar 1709), zeigt der Katalog des Nachlasses des Komponisten Pompeo Cannicciari, dass diese Handschrift Scarlattis erst im Jahr 1743 in das Archiv gelangte. Eine Reproduktion des Wasserzeichens [E2] findet sich im Anhang des 2. Bandes, S. 146.

<sup>398</sup> D-MÜp, Hs. 3892, Sth. 15, *Magnificat* [I], Papier mit dem Wasserzeichen [F].

## 1.5. Kopist V und Kopist VI

Die in Berkeley überlieferte Handschrift der Psalmvertonung *Miserere mei Deus* [IV] von Alessandro Scarlatti ist in einem Band mit Drucken von Motetten und Anthems von Henry Purcell sowie weiteren Werken anderer englischer Komponisten zusammengebunden.

The image shows a page of handwritten musical notation for the setting of Psalm 51, 'Miserere mei Deus'. The score is written on multiple staves. At the top, there are handwritten lyrics in Italian: 'Miserere mei Deus, in compassione e pietate, in Carolla, da Capella'. Below this, there are several staves of musical notation. The tempo and mood markings 'Largo assai' are visible on the staves. The lyrics 'in compassione e pietate' and 'in Carolla, da Capella' are written in a cursive hand. The musical notation includes notes, rests, and clefs. The page is numbered '1' and '2' in the right margin.

Abbildung 42: US-BEm, M 2038.A.66, *Miserere mei Deus* [IV], Kopist V

The image shows a page of handwritten musical notation for 'Miserere mei Deus' by Alessandro Scarlatti. The score is written in ink on aged paper and includes several staves. At the top right, the title 'Miserere' is written in a decorative script. Below it, the vocal part is labeled 'Canto Alto'. The lyrics are written in Italian: 'Per Condolere desolata Mente, vivente l'Infortunato di Osequio, e Memorias della tua Amara Passione'. The tempo and performance instructions are 'Continuo in Tempo Largo, e Come An.' and 'Largo assai'. The keyboard part is marked 'Cembalo' and 'Largo assai'. The lyrics 'Miserere Magnam Misere Cordiam tuam' are written below the keyboard part. The score ends with 'Et'.

Abbildung 43: GB-Lam, MS 12, *Miserere mei Deus* [IV], Kopist VI

Am Schluss der Komposition Scarlattis findet sich folgender handschriftlicher Zusatz des Kopisten V: *Fatto l'An.o 1721 / Copiato per Originale / Del / Cav:e Aless:o Scarlatti / in Lisboa. Die 20. Martio / 1721*. So wird mit dem Jahr 1721 die Entstehungszeit der Komposition sowie das Datum der Anfertigung der vorliegenden Abschrift angegeben. Als Vorlage hat in Lissabon, so der Kopist, ein Autograph Alessandro Scarlattis gedient. Möglich ist aber auch, dass mit dem Ausdruck *per*

*Originale* gemeint ist, dass die vorliegende Handschrift wiederum als Vorlage für weitere Abschriften gelten sollte<sup>399</sup>. Als Schreiber konnte ein Kopist identifiziert werden, der in London u. a. Werke von Giovanni Bononcini und Agostino Steffani kopierte<sup>400</sup>. Die heute in Berkeley überlieferte Handschrift wurde also vermutlich nicht in Lissabon kopiert. Als Vorlage diente aber eine Handschrift, die ihrerseits in Lissabon hergestellt wurde und heute verloren ist.

König D. João V. hat seit etwa 1717 mehrere Sänger und Instrumentalisten aus Rom an seinen Hof nach Portugal ziehen können, die ihrerseits Handschriften mit aktueller Kirchenmusik mitbrachten<sup>401</sup>. Unter den italienischen Musikern und Komponisten, die in Lissabon wirkten, befand sich auch der Baron Emanuele d’Astorga, der in Lissabon neben eigenen Werken auch Kompositionen Domenico Scarlattis in den Jahren 1720-1722 zur Aufführung brachte und damit den Weg für seinen Freund zu einem gut bezahlten Hofmusiker von König D. João V. bereitete<sup>402</sup>. In diesem Zusammenhang gelangten mehrere Abschriften und Autographe von geistlichen Werken Alessandro Scarlattis nach Lissabon, so dass Zweifel an der Zuschreibung dieser Miserere-Vertonung an Alessandro Scarlatti, die lediglich auf den zunächst außergewöhnlich wirkenden Fundort Lissabon gründen, nicht gerechtfertigt sind.

Eine weitere Abschrift dieser Miserere-Vertonung in der Hand des Kopisten VI ist in London überliefert (vgl. Abbildung 43, S. 134). In dieser Quelle findet sich eine fast wörtliche Übernahme des Zusatzes am Ende der Handschrift aus Berkeley: *Copiato dall’originale del Cav.e Aless. [wieder mit zwei ‚ll’] Scarlatti in Lisboa Die 20 Marti 1723*. Wie schon Boyd erwähnt, geht aus der Zusammenstellung der Londoner Sammelhandschrift GB-Lam, MS 12 hervor, dass diese Abschrift nicht direkt vom Autograph Scarlattis kopiert wurde<sup>403</sup>. Der fast identische Zusatz zeigt nun, dass die Vorlage für die Londoner Abschrift in der Tat nicht ein Autograph, sondern die in Berkeley überlieferte Kopie gewesen ist. Als Schreiber dieser Handschrift konnte ein von Martin Picker mit Hand D angegebener Kopist identifiziert werden, der auch als Kopist einiger Werke Händels bekannt geworden

---

<sup>399</sup> Vgl. hierzu den ausführlichen Artikel von Graydon Beeks, *Alessandro Scarlatti’s „Lisbon Miserere“: A Question of Authenticity*, in: *Händel-Jahrbuch*, 46, 2000, S. 179-190.

<sup>400</sup> Beeks 2000, S. 180.

<sup>401</sup> Vgl. Prota-Giurleo 1923.

<sup>402</sup> Pagano 1985, S. 360-362.

<sup>403</sup> Boyd 1986, S. 122f.

ist<sup>404</sup>. Das Papier der Handschrift ist englischer Herkunft und findet sich z. B. in Händels Direktionspartituren von 1724<sup>405</sup>. Das auf der Abschrift des Kopisten VI angegebene Datum 20. März 1723 zeugt dabei vermutlich neben dem Zeitpunkt der Erstellung der Kopie von einer weiteren Aufführung des Werkes, zu der das Werk zudem um einen Ton, von a-Moll nach g-Moll, transponiert worden ist.

---

<sup>404</sup> M. Picker, *Handeliana in the Rutgers University Library*, in: *The Journal of the Rutgers University Library*, 29/1, 10/1965, S. 7. Bei den Werken Händels handelt es sich etwa um die Chandos Anthems *As pants the heart* (HWV 251b) und *O sing unto the Lord* (HWV 249b).

<sup>405</sup> Hans Dieter Clausen, *Händels Direktionspartituren („Handexemplare“)*, (=Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, 7), hg. v. G. von Dadelsen, Hamburg 1972, S. 252. Eine Reproduktion der Wasserzeichen [G] und [J] findet sich im Anhang des 2. Bandes, S. 147 und 148.

## 2. Die undatierten zeitgenössischen Abschriften

### 2.1. Kopist II

Aus dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts stammt eine Kopie der Psalmvertonung *Dixit Dominus* [IV], die in der Biblioteca del Conservatorio in Mailand aufbewahrt wird<sup>406</sup>. Das Manuskript I-Mc, Ms. ms. 237.2(1) ist eine Partiturabschrift, der vermutlich heute verschollene Stimmblätter als Vorlage dienten, finden sich doch in der Partitur zahlreiche Abschreibefehler des Kopisten<sup>407</sup>. John Steele zögert in dem Vorwort seiner Ausgabe des Werkes, ein Entstehungsdatum der Komposition zu nennen. In einem kurze Zeit später geschriebenen Aufsatz kommt er dann jedoch zu dem Schluss, dass die Komposition Scarlattis auf Grund einiger Parallelen zu der Vertonung des Psalms *Dixit Dominus* (HWV 232) von G.F. Händel um oder kurz vor 1707 entstanden ist<sup>408</sup>.

Die Autorenangabe auf dem Frontispiz der Handschrift, in der Scarlatti mit *Cavaliere* bezeichnet wird, scheint dem zu widersprechen. Die Kopie zumindest wird nach 1716 entstanden sein. Um Rückschlüsse auf eine Vorbildfunktion der einen oder anderen Komposition zu ziehen, können zudem die wenigen Parallelen nicht ausreichen. Schließlich spricht auch die Quellenlage sowie die Besetzung der Komposition Scarlattis für eine spätere Entstehungszeit in Neapel. Die außergewöhnliche Besetzung mit drei statt zwei Violinen und einer Viola oder einem Violoncello ist erst seit dem zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts in neapolitanischen Werken anzutreffen. In dem Vorwort zu der im Jahre 1713 gedruckten *Sonate a quattro* des Neapolitaners Giuseppe Antonio Avitrano<sup>409</sup>

---

<sup>406</sup> I-Mc, Ms. ms. 237.2(1). Ein Faksimile der ersten Seite der Partitur dieser Handschrift von Kopist II findet sich im Anhang des 2. Bandes, S. 87. Auch Kopist XVII wirkte bei der Erstellung des Stimmmaterials mit. Ein Faksimile der Handschrift des Kopisten XVII findet sich im Anhang des 2. Bandes, S. 111.

<sup>407</sup> So erscheint im Abschnitt *Virgam virtutis* die Vokalstimme im Vergleich zum Basso continuo sogar um einen Takt verschoben. Vgl. auch John Steele, *Dixit Dominus: Alessandro Scarlatti and Handel*, in: *Studies in Music* (Australia), 7, 1973, S. 19-27, hier S. 22.

<sup>408</sup> Steele 1973, S. 27.

<sup>409</sup> *Sonate a quattro, Tre Violini col Basso, per L'Organo* di Giuseppe Antonio Avitrano Napolitano, Musico Violino della Real Cappella di Napoli. Consegrate all' eccellentissimo Signore il Signor D. Carlo Pacecco-Carafa Duca di Maddaloni, [...]. Opera Terza. In Napoli. Nella Stampa di Michele-Luigi Muzio. 1713. Zu Avitrano, vgl. Renato Bossa, *Le Sonate a Quattro di Giuseppe Antonio Avitrano (1713)*, in: *La Musica a Napoli durante il Seicento*, (=Atti del Convegno Internazionale di Studi), hg. v. D. D'Alessandro und A. Ziino, Roma 1987, S. 307-322.



erwähnt Avitrano die eigenwillige Besetzung und beansprucht, der erste Komponist zu sein, der die Möglichkeiten dieser Besetzung auszuschöpfen versucht: [...] *altre volte io ho composto e dato fuori in luce alcune Sonate a due Violini, Violoncello e Basso continuo* [...] *Ed ora conoscendo apertamente, la perfetta armonia consistere nella composizione di quattro parti, ho voluto far pruova di me medesimo in facendo a tre Violini queste* [...] *cosa, per qualch'io sappia, da altri del mio mestiere non tentata finora* [...] <sup>410</sup>. Auch das einzige überlieferte Werk des *primo violinista* der Hofkapelle Neapels Gian Carlo Cailò <sup>411</sup>, eine *Sonate a tre violini e organo*, ist für diese in Neapel rasch beliebt gewordene Besetzung geschrieben <sup>412</sup>. Darüber hinaus verlangt auch die Marienantiphon *Salve Regina* [IV] von Alessandro Scarlatti, die vermutlich erst in den letzten Lebensjahren des Komponisten in Neapel entstanden ist <sup>413</sup>, verlangt als Instrumentarium neben dem Basso continuo drei Violinen. Ein weiteres Argument für eine späte Datierung des Psalms *Dixit Dominus* ist zudem die intensive Verwendung von *bassetti*, einer Bassführung, die von Violinen eine Oktave über der üblichen Continuo-Lage gespielt wird und auch in dem o. a. *Salve Regina* [IV] anzutreffen ist. Als Wasserzeichen konnte in der Handschrift eine Fleur-de-lis im einfachen Kreis mit Buchstabe V [WZ: B3] ausgemacht werden. Dieses Papier wurde auch in einigen in Rom geschriebenen Autographen Alessandro Scarlattis aus dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts nachgewiesen <sup>414</sup>. Das Wasserzeichen findet sich schließlich in einigen in Neapel kopierten Handschriften und Autographen Georg Friedrich Händels, so dass der Papiertyp allein keinen Aufschluss für den Ort der Entstehung geben kann <sup>415</sup>.

## 2.2. Kopist IV

In der Hand des Kopisten IV sind zwei Abschriften der Orgel-Stimme des als Autograph überlieferten doppelchörigen Psalms *Laudate pueri* [II] überliefert (vgl. Abbildung 44, auf dieser Seite). Ob es sich um einen italienischen oder

<sup>410</sup> Zitiert nach Bossa 1987, S. 308f.

<sup>411</sup> Die Handschrift mit der Sonate von Cailò ist heute in Berlin überliefert und wurde im Jahr 1996 von der *Cappella de'Turchini* unter der Leitung von Antonio Florio für das Label Opus 111 eingespielt. Vgl. Provenzale, *Passione*, OPS 30-152, 1996.

<sup>412</sup> Cailò kam übrigens im Jahr 1684 im Gefolge des neuen Kapellmeisters der *Real Cappella*, Alessandro Scarlatti, aus Rom nach Neapel.

<sup>413</sup> Andrea Della Corte und Guido Pannain, *Storia della Musica 2* (Settecento - Ottocento), Torino 1964, S. 273-282.

<sup>414</sup> So etwa in den autographen Stimmblättern der Psalmvertonung *Nisi Dominus* [I]. Eine Reproduktion des Wasserzeichens [B3] findet sich im Anhang des 2. Bandes, S. 143.

portugiesischen Schreiber handelt, konnte nicht geklärt werden. Der Kopist IV hat neben den beiden überlieferten Kopien der Organo-Stimmen keine weiteren Offiziumskompositionen A. Scarlattis abgeschrieben.

Abbildung 44: P-Lf, Ms 198/2, *Laudate pueri* [III], Stimmblatt: *Organo*

<sup>415</sup> Watanabe 1993, S. 201.

Die eigentümliche Form des Bass-Schlüssels erinnert an die Schrift Domenico Scarlattis. Eine weitere Parallele findet sich darin, dass die abwärts gerichteten Notenhäse der Viertel in der Mitte der Note angesetzt sind. Einen wesentlichen Unterschied bilden die abwärts gerichteten Notenhäse bei den Semibreven. Kopist IV führt diese mit einem Strich von der linken, D. Scarlatti jedoch von der rechten Seite der Note nach unten weg. Leider sind keine Vokalstimmen in der Hand des Kopisten IV überliefert, so dass ein aussagekräftiger Vergleich auch der Textschrift mit der von Domenico Scarlatti nicht möglich ist. Da mehrere Schreiben an die Bibliothek der Fabrica da Sé Patriarcal in Lissabon unbeantwortet blieben, kann keine Angabe über ein in den Stimmblättern des *Laudate pueri* [II] anzufindendes Wasserzeichen gemacht werden.

### 2.3. Kopist VII

Ein weiterer zeitgenössischer Kopist von Offiziumskompositionen Alessandro Scarlattis konnte in einer Handschrift der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde ausgemacht werden<sup>416</sup>. Hierbei handelt es sich um Schreiber VII, in dessen Hand der Psalm *Nisi Dominus* [II] in Form von Stimmblättern überliefert ist (vgl. Abbildung 45/46, S. 141/142). Die Handschrift des mehrsätzigen konzertanten Werkes für Solo-Sopran und Solo-Alt, vierstimmigen (SATB) Chor sowie zwei Violinen und Basso continuo stammt aus der Musikaliensammlung von Erzherzog Rudolph von Österreich (1788-1831)<sup>417</sup>. Einige minimale Bleistiftnotizen lassen erkennen, dass dieses Manuskript im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts dem Wiener Handschriftensammler Georg Kiesewetter (1773-1850) als Vorlage für dessen Abschriften gedient hat<sup>418</sup>. Die Stimmblätter wurden als eine Kopie aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts katalogisiert. Eine eingehende quellenkritische Untersuchung zeigt jedoch, dass die Stimmblätter bereits um 1700 entstanden sind.

---

<sup>416</sup> A-Wgm, I 5313 (H 24613).

<sup>417</sup> Aus den Beständen des Beethoven-Schülers und Gönners Erzherzog Rudolph stammen auch zwei Madrigale Scarlattis (*O morte* Cat. Nr. VI I 5366 und *Arsi un tempo* VI I 5367), die sich heute im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien befinden. Vgl. Jürgen Jürgens, Die Madrigale Alessandro Scarlattis und ihre Quellen, Anmerkungen zur Erstausgabe der Madrigale, in: *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano 1973, S. 279-285.

<sup>418</sup> Herfrid Kier, Kiesewetters Historische Hauskonzerte, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 52, 1968, S. 95-130, hier besonders S. 103. Eine erste öffentliche Aufführung des Psalms *Nisi Dominus* [II] im Rahmen der Hauskonzerte von G.R. Kiesewetter fand am 8.12.1819 statt.

Einige Zusätze in der Hand von Alessandro Scarlatti deuten darauf hin, dass Scarlatti selbst diese Abschrift autorisiert hat (vgl. die Angabe *tutti* in der vierten Zeile auf der zweiten Seite der Stimme *Organo*, Abbildung 46, oben, S. 142).

Da Scarlatti auf dem Frontispiz sowie allen Stimmbältern nicht als *Cavaliere*, sondern als *Sig.<sup>r</sup> Aless.<sup>o</sup> Scarlatti* bezeichnet wird, muss diese Komposition noch vor 1716 entstanden sein. Angaben zum Wasserzeichen der Handschrift wurden dem Verfasser, trotz mehrerer Schreiben, leider nicht mitgeteilt.



Abbildung 45: A-Wgm, I 5313 (H 24613), *Nisi Dominus* [II], Stimmblatt: *Organo*



## 2.4. Kopist X

Die im Conservatorio in Mailand aufbewahrte Handschrift des Hymnus *Pange lingua gloriosi Corporis* ist nicht, wie Rostirolla im Katalog der Werke Alessandro Scarlattis angibt<sup>419</sup>, mit der in Bologna überlieferten Motette *Pange lingua* identisch. Das Werk muss somit als eine eigenständige Vertonung dieses Textes in das geistliche Schaffen Scarlattis aufgenommen werden<sup>420</sup>. Bei dem Manuskript I-Mc, Ms. ms. 237.1 handelt es sich um eine Partiturabschrift eines neapolitanischen Schreibers und Zeitgenossen Scarlattis<sup>421</sup>. Kopist X findet sich nämlich auch in Abschriften einiger Kantaten, die während der zweiten Amtszeit Scarlattis als Hofkapellmeister in Neapel entstanden sind<sup>422</sup>. Da der Komponist mit dem Zusatz *Cavaliere* angegeben wird, ist diese Kopie vermutlich in den Jahren zwischen der Verleihung dieses Titels und Scarlattis Tod, also zwischen 1716 und 1725 entstanden. Das Wasserzeichen ist nur schwer zu ermitteln, vermutlich handelt es sich um eine Fleur-de-lis im einfachen Kreis [B1], das in Handschriften römischer wie neapolitanischer Provenienz anzutreffen ist<sup>423</sup>.

## 2.5. Kopist XI

Die Partiturabschrift (I-Rc, Ms. 2494) des in der Biblioteca Casanatense in Rom überlieferten *Te Deum* von Alessandro Scarlatti ist nicht datiert (vgl. Abbildung 47, S. 144). Sie stammt jedoch wie die ebenfalls in der Casanatense überlieferte Partiturabschrift der *Messa di Santa Cecilia* sowie einige Stimmblätter der

---

<sup>419</sup> Rostirolla 1972, S. 527.

<sup>420</sup> Entgegen den Angaben Rostirollas ist die Handschrift nicht Teil des Fondo Nosedà, einer nach dem Handschriften-Sammler Gustavo Adolfo Nosedà benannten Sammlung, die über 10.000 Manuskripte und Drucke des 18. und 19. Jhdts. umfasst, vorwiegend aus neapolitanischem Privatbesitz erworben und vom Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi (I-Mc) im Jahr 1889 übernommen wurde. Vgl. auch Reinhard Strohm, Hasse, Scarlatti, Rolli, in: *Analecta Musicologica*, 15, 1975, S. 220-257, hier besonders S. 220.

<sup>421</sup> Ein Faksimile des Frontispiz und der ersten Seite der Partitur von Kopist X findet sich im Anhang des 2. Bandes, S. 97 und 98.

<sup>422</sup> So etwa in der Abschrift der Kantate *Bella Dama di nome Santa* (I-Nc, 33.3.10), vgl. Hanley 1963, Nr. 743.

<sup>423</sup> Eine Reproduktion des Wasserzeichens [B1] findet sich im Anhang des 2. Bandes, S. 141.

Caecilienvesper aus dem Nachlass des Musikforschers Giuseppe Baini, der vermutlich diese Handschriften zusammen erwerben konnte<sup>424</sup>.

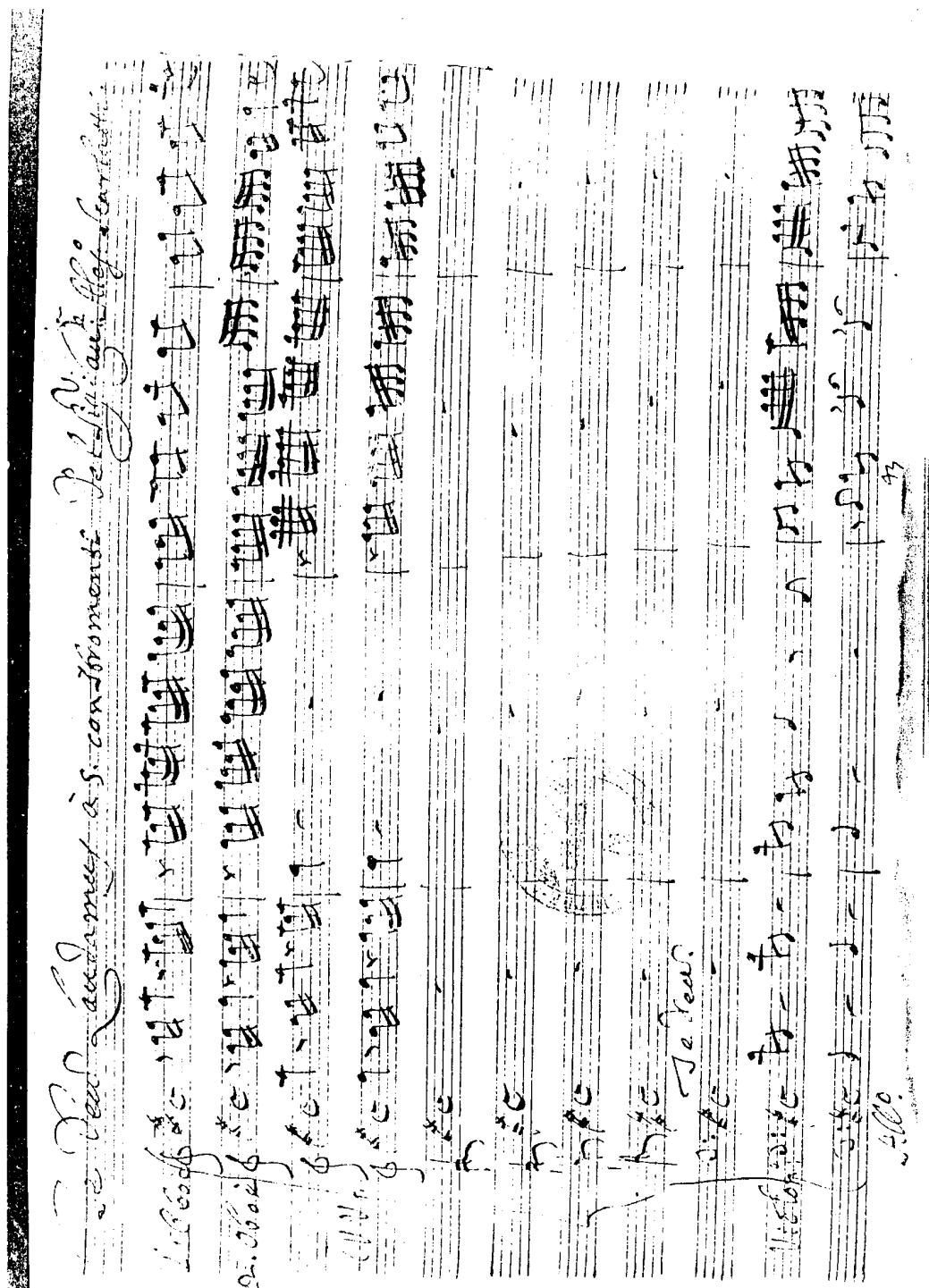


Abbildung 47:

I-Rc, Ms. 2494, *Te Deum*, fol. 1v

<sup>424</sup> Die wertvolle Bibliothek von Giuseppe Baini mit zahlreichen handschriftlichen und gedruckten Werken des 16. und 17. Jahrhunderts sowie über 1.000 Sparten Bainis von Werken alter Musik ging nach dessen Tod im Jahr 1844 in den Besitz der Biblioteca Casanatense (I-Rc) über.

Die Partiturabschrift des *Te Deum* ist im Jahr 1720 und damit zeitnah mit der Caecilienmesse entstanden. Hierauf deutet auch das identische Wasserzeichen, eine Fleur-de-lis im Doppelkreis [WZ: C1], der beiden Papiere hin<sup>425</sup>. Eine Vertonung des *Te Deum* war jedoch nicht Bestandteil des Festes der hl. Caecilie, so dass dieses Werk für einen anderen Anlass entstanden ist. Wie aus der Biographie A. Scarlattis deutlich wird, arbeitete er in den Jahren 1720 bis 1722 mehrmals für den portugiesischen Kardinal Nuno da Cunha. Nach Abschluss der Restaurierungsarbeiten an S. Martire Anastasia, der Titularkirche Kardinal da Cunhas, wurde im Jahr 1722 neben einer *Messa Solenne con Musica* auch ein *Te Deum Laudamus* gesungen, so dass das *Te Deum* Scarlattis möglicherweise für diesen Festgottesdienst komponiert wurde<sup>426</sup>.

## 2.6. Kopist XII

Der Hymnus *Vexilla regis* [I] ist als Abschrift (I-MOe, Mus.F.1060) des Kopisten XII in der Biblioteca Estense in Modena überliefert (vgl. Abbildung 48/49, S. 146/147). Die fünf Stimmhefte, je eines für die beiden Sopran- sowie für die beiden Violinstimmen und eine Organo-Stimme, lassen als Wasserzeichen ein Tier im einfachen Kreis [WZ: E1] erkennen, das auf eine neapolitanische Provenienz hinweist<sup>427</sup>. Schon Dent erwähnt in seiner umfangreichen Biographie Alessandro Scarlattis, dass dieser Hymnus zu den frühen Werken des Komponisten zählt. Zwar irrt er in der Annahme, dass es sich bei den Stimmheften um ein Autograph Scarlattis handelt<sup>428</sup>. Dennoch wird diese Abschrift zwischen 1680 und 1700 entstanden sein, da in den Stimmabschriften keine Mensurstriche anzutreffen sind. Möglicherweise erklang der Hymnus *Vexilla regis* [I] in zeitlicher Nähe zu den beiden Oratorien *Il*

<sup>425</sup> Das Wasserzeichen [C1] findet sich auch in der Abschrift der Caecilienmesse [MV6] (I-Rc, Ms. 2257) sowie in der vermutlich ältesten Handschrift der *Missa ad usum Cappellae Pontificiae* [MV7], (I-Rsc, A.Ms. 215). Das Wasserzeichen [C1] entspricht dem Wasserzeichen Fleur-de-lis im Doppelkreis C-E, das hauptsächlich in römischen Handschriften (etwa in D-MÜp, Hs. 3863) ab 1706 anzutreffen ist. Vgl. Watanabe 1981, S. 145-146. Eine Reproduktion des Wasserzeichens [C1] findet sich im Anhang des 2. Bandes, S. 144.

<sup>426</sup> Vgl. das *Diario ordinario*, Nr. 743, vom 25. April 1722; sowie das erste Kapitel, Zur Biographie von A. Scarlatti, S. 50f.

<sup>427</sup> Das Wasserzeichen [E1] stimmt mit dem abgebildeten Wasserzeichen in Watanabe 1981, S. 147, [Tier im Kreis B (Neapel 1708)] überein. Das Wasserzeichen findet sich auch in dem Autograph der *Messa breve a Palestrina* (A-Wn, Mus Hs. 18652). Eine Reproduktion des Wasserzeichens [E1] findet sich im Anhang des 2. Bandes, S. 145.



*Martirio di Santa Teodosia* und *Santa Maria Maddalena*, die 1685 und 1686 in Modena zur Aufführung gelangten und von denen zeitgenössische Abschriften noch heute in der Biblioteca Estense überliefert sind<sup>429</sup>.

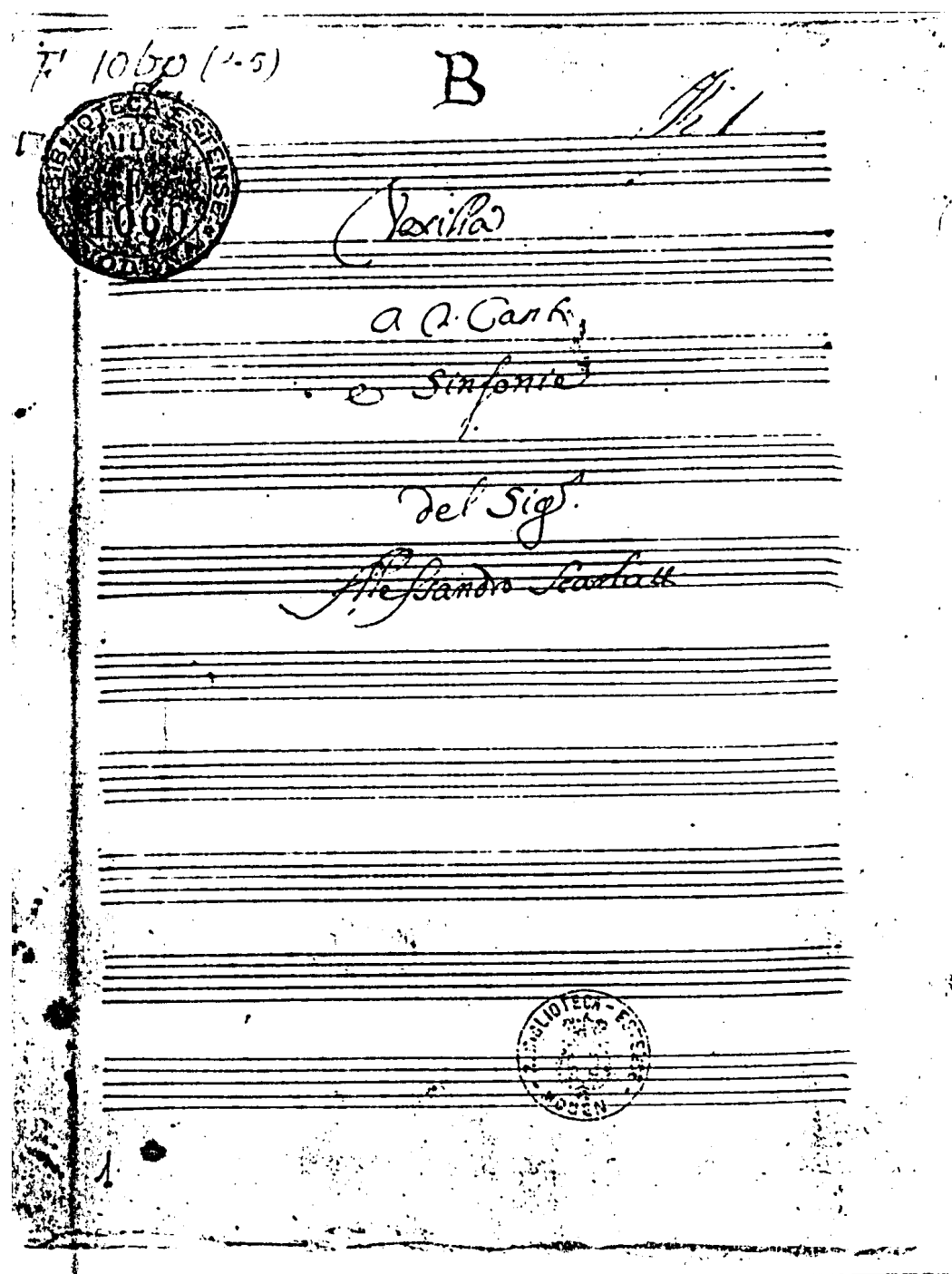


Abbildung 48:

I-MOe, Mus.F.1060, *Vexilla regis* [I]

<sup>428</sup> Dent 1960, S. 33.

<sup>429</sup> Das *Oratorio di S.ta Teodosia* hat die Signatur I-MOe, Mus.F.1058, das *Oratorio Santa Maria Maddalena* wurde unter dem Titel *La Maddalena pentita* aufgeführt. Diese Handschrift ist heute unter der Signatur I-MOe, Mus.F.1056 überliefert.

Handwritten musical score for Soprano primo and Basso continuo. The score is written on ten staves. The lyrics are in Latin and include the following text:

*1<sup>o</sup> Soprano* *F. 1060/2* *Mélando clar-lauti*  
*Sinfonia tacet*  
 Vexilla uexilla regis  
 orbentur fulgur crucis fulget crucis mire ri-  
 um vexilla uexilla regis orbentur fulgor  
 crucis crucis mire tu quo (Viva) morte  
 fulget morte uita oro  
 et morte uita oro. *quid est mortu uita proluic*  
*Solo* *que uenerata san see*  
 misericordito crinitu ut  
 uo/laua. res est diu mana =  
 uie uida et sanguis uideret san guine.

The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like 'tacet' and 'Solo'. A circular library stamp is visible in the lower right corner of the page.

Handwritten musical score for Soprano primo and Basso continuo. The score is written on ten staves. The lyrics are in Latin and include the following text:

*1<sup>o</sup> Soprano* *F. 1060/2* *Mélando clar-lauti*  
*Sinfonia tacet*  
 Vexilla uexilla regis  
 orbentur fulgur crucis fulget crucis mire ri-  
 um vexilla uexilla regis orbentur fulgor  
 crucis crucis mire tu quo (Viva) morte  
 fulget morte uita oro  
 et morte uita oro. *quid est mortu uita proluic*  
*Solo* *que uenerata san see*  
 misericordito crinitu ut  
 uo/laua. res est diu mana =  
 uie uida et sanguis uideret san guine.

The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like 'tacet' and 'Solo'. A circular library stamp is visible in the lower right corner of the page.

Abbildung 49:  
 I-MOe, Mus.F.1060, Vexilla regis [I],  
 Stimmblätter von Soprano primo und Basso continuo

## 2.7. Kopist XIII

Die Kopie der Antiphon *Salve Regina* [II]<sup>430</sup> in der Hand des Schreibers XIII ist nicht datiert (vgl. Abbildung 50 auf dieser Seite), sie wurde aber noch im 18. Jahrhundert mit einer Abschrift des *Oratorio Il martirio di S. Teodosia* in einer Sammelhandschrift zusammengebunden. Auf dem Umschlag der Quelle B-Br, Ms II 3869 Mus Fétis 1831 findet sich ein Etikett mit der Aufschrift: *Coll. Omn. Anim. Socius / 1786 / Thomas Bever LLD*<sup>431</sup>.

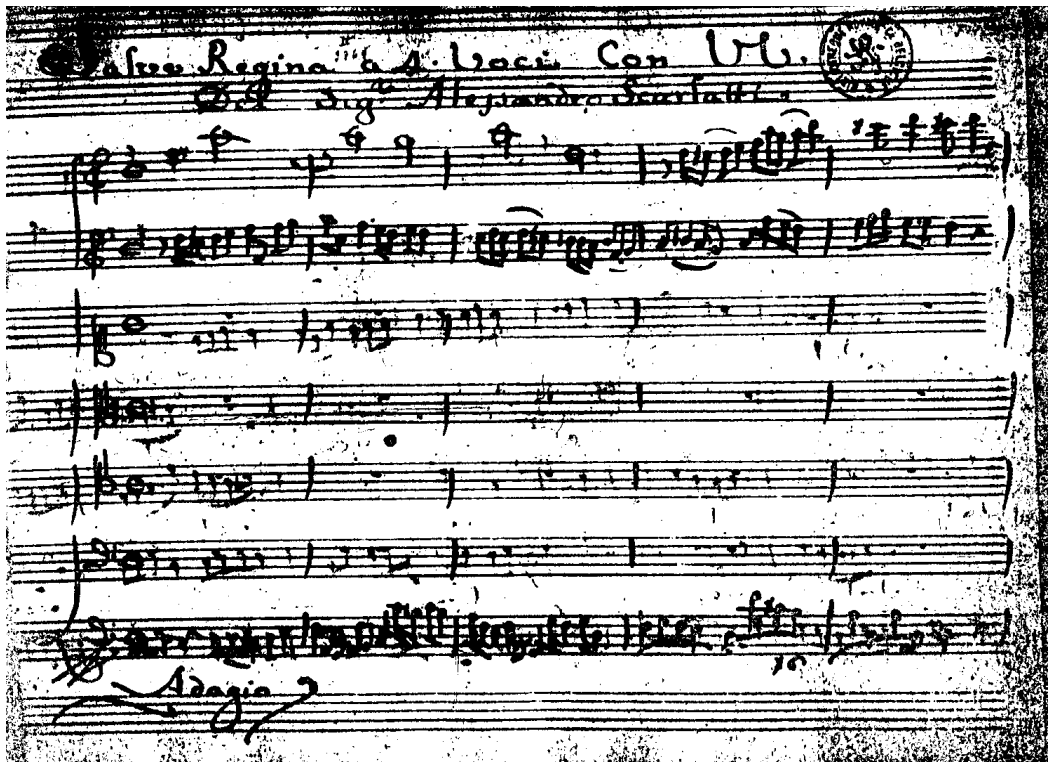


Abbildung 50: B-Br, Ms II 3869 Mus Fétis 1831, *Salve Regina* [II]

Das Kompositionsdatum dieser Antiphon, die auch in den Druck der *Concerti Sacri* (Estienne Roger, Amsterdam, 1707/1708) aufgenommen wurde, ist nicht bekannt. Dieser Veröffentlichung von zehn geistlichen Werken Scarlattis in acht

<sup>430</sup> B-Br, Ms II 3869 Mus Fétis 1831.

<sup>431</sup> Die Handschriftensammlung von Thomas Bever (1725-1791), die vor allem Werke italienischer Komponisten des späten 16. und 17. Jahrhunderts umfasste, wurde 1798 in Westminster versteigert.

Stimmbüchern<sup>432</sup> ging ein als *Motetti Sacri* titulierter Druck von elf geistlichen Werken in sieben Stimmbüchern (M.L. Mutio, Neapel, 1702) voraus. Ob die Antiphon *Salve Regina* [II] in dem ersten neapolitanischen Druck bereits enthalten war, ist nicht bekannt. Im Quellenlexikon von Eitner wird dieser erste Druck zwar erwähnt, doch das einzige überlieferte Exemplar, aufbewahrt in der Königlichen Bibliothek Berlin, ging später im Krieg verloren<sup>433</sup>. Daher kann die Frage, ob diese beiden Drucke identischen Inhalts waren und sich Eitner bei der Angabe der Stimmbücher lediglich verzählt hat, wie etwa Charles Stanton Rye in seiner Dissertation über die *Concerti Sacri* schreibt<sup>434</sup>, nicht abschließend beantwortet werden. Aus der Weise, wie Eitner die Titel der beiden Drucke zitiert: *Motetti sacri a 1, 2, 3, 4 voci con Violini. Napoli 1702* und *Concerti Sacri, Motetti a 1, 2, 3 e 4 voci con V. e Salve Regina a 4 voci e V. del Sig. Scarlatti. Op. 2. Amsterdam*, erscheint es aber durchaus möglich, dass die beiden Drucke nicht identischen Inhalts waren<sup>435</sup>. Das *Salve Regina* [II] zumindest scheint erst im zweiten Druck mit aufgenommen worden zu sein. Das Wasserzeichen der Brüsseler Handschrift, eine Lilie im Doppelkreis mit Buchstaben V [WZ: C2], bestätigt die Vermutung, dass diese Komposition erst kurz vor dem zweiten Druck in Rom entstanden ist. Das Wasserzeichen findet sich zwar nicht in anderen Offiziumskompositionen Scarlattis, dafür aber häufig in anderen römischen Handschriften aus dem ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts<sup>436</sup>.

<sup>432</sup> Exemplare dieses Drucks finden sich heute noch in B-Br, CH-E, I-Rc (fehlt VI. II) und US-Wc.

<sup>433</sup> Vgl. Eitner 1901, S. 452. Der Druck hatte die Signatur D-B, Mus O 10567; unklar ist, ob der Druck tatsächlich zerstört wurde oder vielmehr heute in einer Bibliothek der ehemaligen Sowjetunion aufbewahrt wird.

<sup>434</sup> Charles Stanton Rye, *Editions of Selected Motets from Concerti Sacri, opus 2 by Alessandro Scarlatti (1660-1725)*, D.M.A. Dissertation, University of Oklahoma, 1981, hier besonders S. 7-10. Auch Rostirolla nimmt in seinem Katalog an, dass es sich bei den beiden Drucken mit geistlicher Musik Alessandro Scarlattis um den gleichen Inhalt gehandelt hat. Vgl. Rostirolla 1972, S. 519.

<sup>435</sup> Der Nachlass von Estienne Roger wurde nach dem Tod seines Geschäftspartners Michel-Charles le Cène im Jahr 1743 versteigert. Hierzu wurde ein Inventar der noch im Besitz der Druckerei befindlichen Handschriften angefertigt. Die geistlichen Werke Scarlattis werden allerdings nur cursorisch als *Motets Italiens* von Scarlatti, ein *Manuscrit relié très bien* bezeichnet. Vgl. Rudolf Rasch, *I manoscritti musicali nel lascito di Michel-Charles le Cène (1743)*, in: *Intorno a Locatelli*, 2 Bde., Lucca 1995, Bd. 2, S. 1039-1065, hier besonders S. 1058.

<sup>436</sup> In der Santini-Sammlung befinden sich zahlreiche Handschriften römischer Provenienz, in denen sich das Wasserzeichen [C2] nachweisen lässt. Die meisten Manuskripte datieren aus den Jahren 1702 bis 1706, etwa das Autograph Scarlattis der Kantate *Quella pace gradita* (D-MÜp, Hs. 864); sowie Abschriften der Oper *Il Flavio* (D-MÜp, Hs. 3950) und der Serenata *Clori e Zeffiro* (D-MÜp, Hs. 3939). Das Wasserzeichen

Auch eine Kopie des *Salve Regina* [II] von Giuseppe Sigismondo, die zunächst aus dem Nachlass des Handschriftensammlers von Winter von dem Münchner Kapellmeister Johann Kaspar Aiblinger erworben wurde und später in die Bayerische Staatsbibliothek München gelangte<sup>437</sup>, lässt keinen Rückschluss darüber zu, wo und in welchem Jahr diese Komposition entstanden ist. Zwar nennt Sigismondo das Datum der Anfertigung seiner Kopie (4. Mai 1801). Er erwähnt jedoch nicht, ob es sich bei der Vorlage um einen Druck oder eine Handschrift gehandelt hat. Interessant ist jedoch, dass die Tempoangabe zu Beginn des Werkes in der Kopie von Sigismondo (Andante), von der des Drucks bei Roger sowie der Brüsseler Handschrift (beide Adagio) abweicht. Die Kopie von Julius Joseph Maier<sup>438</sup> ist eine Abschrift der Kopie Sigismondos.

## 2.8. Antonio Angelini und Kopist XIV

Auf die Existenz der Antiphon *Salve Regina* [III] – ein Werk, das nicht in den Werkverzeichnissen von Rostirolla oder Dent Erwähnung findet – wies erstmals Strohm im Rahmen des Würzburger Kolloquiums über den Komponisten hin<sup>439</sup>. Strohm gibt als Entstehungszeit dieser Abschrift den Zeitraum zwischen 1720 und 1740 an<sup>440</sup>. Auf Grund von Schriftvergleichen konnte nun aber als Hauptkopist dieser Handschrift der römische Schreiber Antonio Angelini ausgemacht werden, der bereits bei der Erstellung der Stimmbücher der Caecilienvesper Scarlattis maßgeblich beteiligt war. Da Angelini bei der Autorenangabe auf den einzelnen Stimmbältern des *Salve Regina* [III] den Komponistennamen mit *Sig.<sup>e</sup> Allesandro Scarlatti* angibt, kommen als Entstehungszeit der Komposition lediglich die Jahre bis 1716 in Betracht. Die ersten nachweisbaren Abschriften von Antonio Angelini stammen aus dem Jahr 1696, so dass diese in der Kopistenwerkstatt Angelinis angefertigten sechs Stimmbältern in den Jahren des zweiten römischen Aufenthalts

---

findet sich aber auch noch in Abschriften der 1718 und 1721 entstandenen Opern *Il Telemaco* (D-MÜp, Hs. 3895) und *La Griselda* (D-MÜp, Hs. 3894). Vgl. Watanabe 1981, S. 144f. [Fleur-de-lis in Double Circle A und D]. Eine Reproduktion des Wasserzeichens [C2] findet sich im Anhang des 2. Bandes, S. 144.

<sup>437</sup> D-Mbs, Mus. mss. 652.

<sup>438</sup> GB-Ob. mss. 904. Auf dem Titelblatt schreibt Maier, dass es sich bei dieser Handschrift um eine Kopie der Münchner Handschrift handelt, die wiederum über P. von Winter und Aiblinger in die Staatsbibliothek München gelangt ist.

<sup>439</sup> Strohm 1979, S. 322. Eine vollständige Transkription der Komposition findet sich ebenda, S. 240-251.

<sup>440</sup> Strohm 1979, S. 322.

Scarlattis zwischen 1703 und Anfang 1709 entstanden sind<sup>441</sup>. Der Zusatz *Salve Regina. S. Pantaleono* 9 unten auf dem Titelblatt der von Angelini kopierten Organo-Stimme stammt zudem vermutlich – wie der charakteristische Zug besonders des Großbuchstaben ‚P‘ zeigt – aus der Feder Alessandro Scarlattis (vgl. Abbildung 51, S. 151/152). Ob die Marienantiphon in der römischen Kirche *S. Pantaleo* erklingen ist, auf das der vermutlich autographe Zusatz hinzuweisen scheint, konnte nicht nachgewiesen werden. So können zwar die Akten der Kirche *S. Pantaleo* im Staatsarchiv in Rom eingesehen werden, Musiker-Rechnungen oder andere Belege, die Aufschluss über die aufgeführte Musik in dieser Kirche liefern könnten, sind jedoch nicht überliefert.

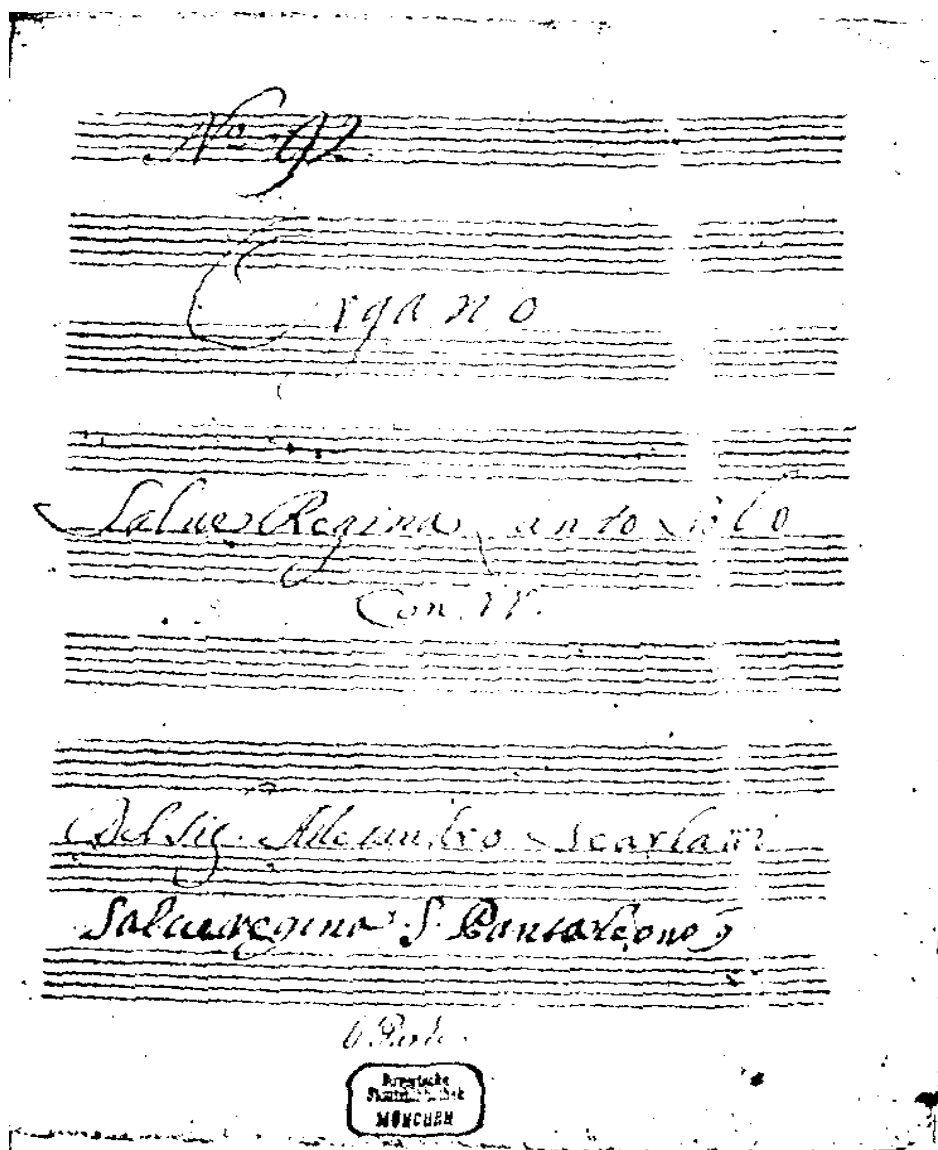


Abbildung 51a: D-Mbs, Coll. mus. Max. 92, *Salve Regina* [III], Kopist: Antonio Angelini

<sup>441</sup> Marx/Watanabe 1989, S. 196.



Abbildung 51b: D-Mbs, Coll. mus. Max. 92, *Salve Regina* [III], Kopist: Antonio Angelini

Als Wasserzeichen ist in den Stimmheften eine Fleur-de-lis im einfachen Kreis mit Buchstaben V [WZ: B3] zu erkennen, das sich in mehreren in den Jahren 1707 und 1708 entstandenen Autographen geistlicher Musik A. Scarlattis finden lässt<sup>442</sup>. Das Wasserzeichen ist aber auch in einigen Stimmheften des 1721 zusammengestellten Aufführungsmaterials der Caecilienvesper anzutreffen, so dass eine engere

Bestimmung der Entstehungszeit der Abschrift Angelinis des *Salve Regina* [III] auf Grund des benützten Papiers nicht möglich ist<sup>443</sup>.

Während von Angelini fünf Stimmhefte kopiert wurden<sup>444</sup>, stammt das sechste Stimmheft, eine Kopie der Organo-Stimme, von Kopist XIV<sup>445</sup>. Dieser Schreiber war ein Mitarbeiter Angelinis oder ein an der Aufführung beteiligter Musiker und ist weder als Kopist anderer Offiziumskompositionen Scarlattis noch von Abschriften von Werken Händels bekannt<sup>446</sup>.

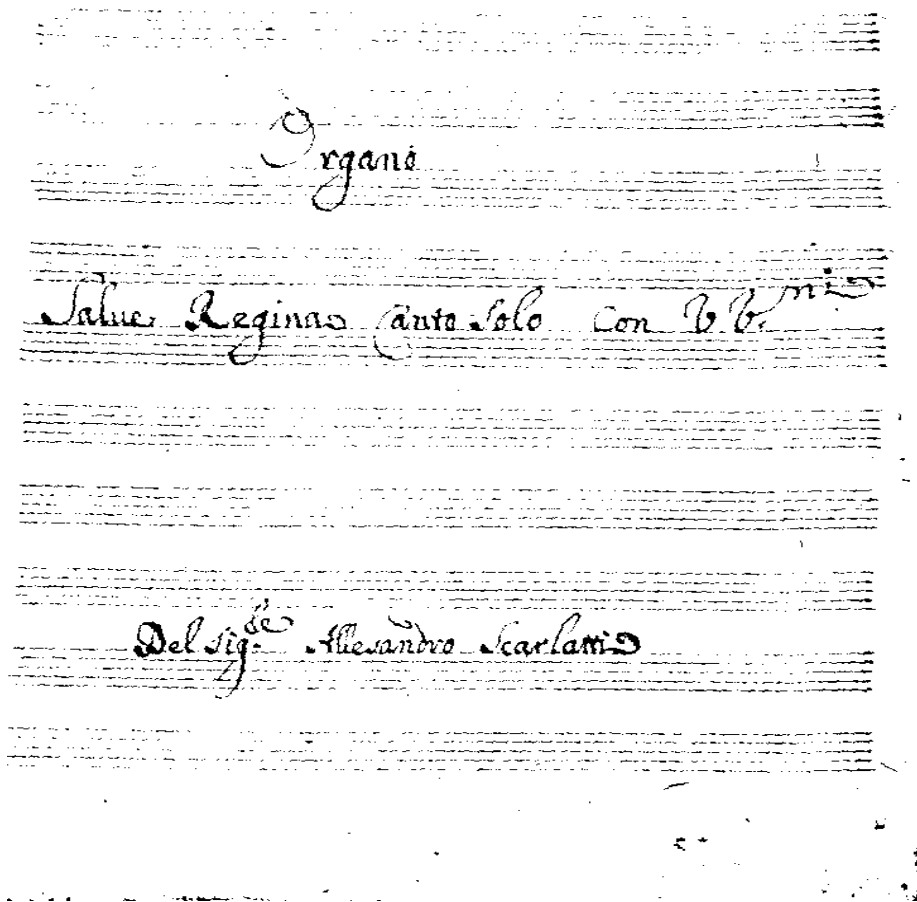


Abbildung 52a: D-Mbs, Coll. mus. Max. 92, *Salve Regina* [III], Stimmblatt: *Organo*

<sup>442</sup> Das Wasserzeichen [B3] findet sich z. B. in den Handschriften I-Rlib, 73/2, *Nisi Dominus* [I] und I-Rlib, 73/3, *Completi sunt*.

<sup>443</sup> Das Wasserzeichen findet sich etwa in den Psalmvertonungen *Dixit Dominus* [I], *Laetatus sum* [II], *Lauda Jerusalem* und *Laudate pueri* [I] (I-Rens, Cart 16/Nr. 67 Sth.4). Vgl. auch die Ausführungen zur Quellenkritik der Handschriften der Caecilienvesper, S. 76 ff.

<sup>444</sup> Hierbei handelt es sich um die Stimmen *Canto solo*, *Violino Primo*, *Violino Secondo*, *Viola* und *Organo*.

<sup>445</sup> Zu Kopist XIV vgl. auch den Anhang des 2. Bandes, S. 103.

<sup>446</sup> Vgl. den Artikel von Marx/Watanabe 1989.



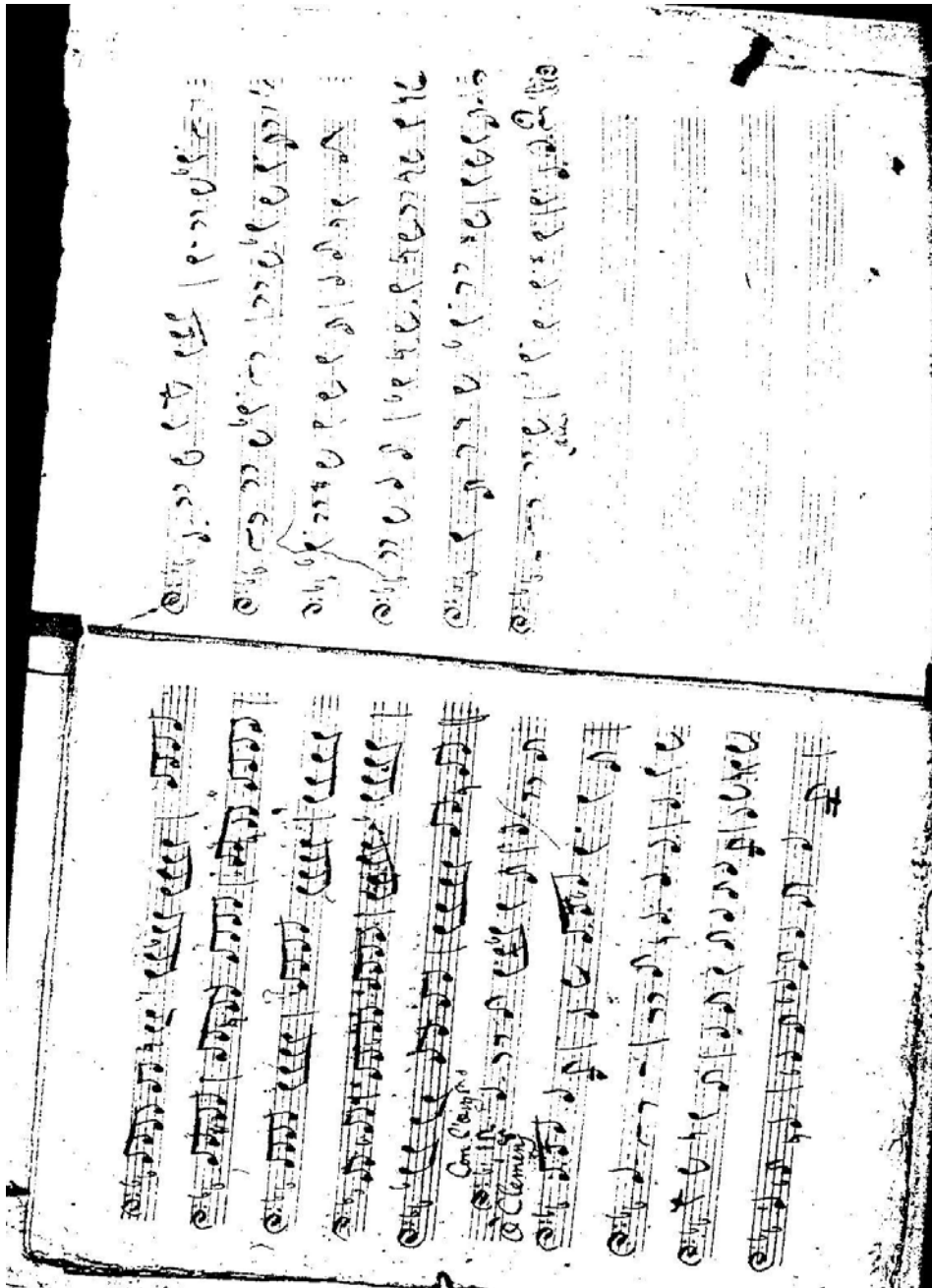


Abbildung 52b: D-Mbs, Coll. mus. Max. 92, *Salve Regina* [III], Stimblatt: *Organo*

## 2.9. Kopist XV

Die Vertonung der Marianantiphon *Salve Regina* [IV] von Alessandro Scarlatti ist als eine zeitgenössische Kopie in einer Handschrift überliefert, die heute im Archivio Musicale della Comunità Oratoriana dei Padri Filippini in Neapel aufbewahrt wird<sup>447</sup>. Guido Pannain vermutet in seiner 1964 veröffentlichten Musikgeschichte,

<sup>447</sup> I-Nf, 138.3. Leider war es nicht möglich, ein Faksimile der Handschrift I-Nf, 138.3 zu erhalten.

dass es sich wahrscheinlich um die letzte Komposition Scarlattis handelt, ohne jedoch Gründe hierfür zu nennen<sup>448</sup>.

Aus der Autorenangabe im Kopftitel *Del Sig.r Cavalier Scarlatti* lässt sich aber schließen, dass diese Abschrift und somit vermutlich auch die Komposition erst nach 1715 entstanden ist. Als Wasserzeichen konnte ein Tier im einfachen Kreis [WZ: E1] ausgemacht werden, das als ein typisches neapolitanisches Wasserzeichen<sup>449</sup> in dem Hymnus *Vexilla regis* [I] sowie in anderen, in Neapel entstandenen Abschriften und Autographen geistlicher Musik Alessandro Scarlattis nachgewiesen werden kann<sup>450</sup>. Eine weitere Kopie dieser Komposition liegt in der Biblioteca Lucchesi-Palli. Hierbei handelt es sich jedoch um eine moderne Abschrift des neapolitanischen Bibliothekars Di Giacomo, der die Handschrift aus dem Archiv der Padri Filippini als Vorlage verwendete, so dass aus dieser weiteren Abschrift keine Rückschlüsse auf das Entstehungsdatum der Komposition gewonnen werden können<sup>451</sup>.

## 2.10. Kopist XVI

Die Handschrift D-B, Mus. ms. 19628, die zwölf Stimmhefte mit einer Vertonung des Psalms *Dixit Dominus* [VI] in der Hand des Kopisten XVI enthält, gehört zu den Kompositionen, die nicht eindeutig Alessandro Scarlatti zugeschrieben werden können. Der Komponist wird auf dem Frontispiz lediglich mit *del Sign.<sup>re</sup> Scarlatti* bezeichnet. Die Handschrift stammt vermutlich aus dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts, was durch die Art der Notierung – die Singstimmen weisen keine Taktstriche auf und die Instrumentalstimmen zeigen statt solcher meist die Frühform in Gestalt kurzer Striche – belegt wird (vgl. Abbildung 53, S. 156). Dies spricht eher für eine Autorschaft Alessandro Scarlattis. Der Wasserzeichenbefund verweist jedoch als Provenienz des Papiers auf die Stadt Arnheim bzw. die Region Mitteldeutschland, so dass auch eine Fehlzuschreibung der Komposition seitens des

---

<sup>448</sup> Della Corte/Pannain 1964, S. 273-282 [mit einer Transkription einiger Abschnitte der Komposition].

<sup>449</sup> Vgl. hierzu Marx/Watanabe 1989, S. 206. Das Wasserzeichen stimmt zudem mit dem Wasserzeichen „Tier im Kreis B“ (Neapel 1708) überein, vgl. Watanabe 1981, S. 147.

<sup>450</sup> Vgl. das Autograph der *Messa breve a Palestrina* (A-Wn, Mus.Hs. 18652), Schacht-Pape 1993, S. 25. Dieses Wasserzeichen findet sich zudem in der ebenfalls im Archiv der *Filippini* überlieferten Motette *Super solium* (Hs. 463.2). Für eine Reproduktion des Wasserzeichens [E1], vgl. im Anhang des 2. Bandes, S. 145.

<sup>451</sup> Die Abschrift hat die Signatur I-Nlp (heute I-Nn), II.K.VI.27/4.

Kopisten nicht auszuschließen ist<sup>452</sup>. Im Falle einer Autorschaft A. Scarlattis hätte sich also die Vorlage für die heute in Berlin überlieferte Handschrift schon im 17. Jahrhundert in Mitteldeutschland befinden müssen. Sicherlich könnte eine solche Überlieferungsgeschichte etwa mit dem regen Handschriften-Austausch unter den italienischen Musikern der Höfe Sachsens und Berlins erklärt werden, dennoch wäre eine solche Zirkulation von Handschriften mit geistlichen Kompositionen Scarlattis ungewöhnlich und singulär.



Abbildung 53:

D-B, Mus. ms. 19628, *Dixit Dominus* [VI], Stimmblatt: *Violino primo*

<sup>452</sup> Eine Reproduktion des Wasserzeichens [K], eines A mit Haube, findet sich im Anhang des 2. Bandes, S. 150.

Im Kirchenmusikalischen Institut / Berlin (heute Hochschule der Künste / Berlin) existierte eine weitere, leider zu den Kriegsverlusten zählende Handschrift dieser Psalm-Vertonung. Dieses Manuskript kann heute nur durch einen alten Katalog, der auch die Incipits der aufgelisteten Kompositionen enthält, identifiziert werden. Der Vorname wird in diesem Katalog rund eingeklammert, was darauf schließen lässt, dass auch in dieser Quelle der Vorname des Komponisten nicht genannt ist<sup>453</sup>. In den Recherchen zu seinem epochalen Quellenlexikon konnte Eitner die heute verschollene Handschrift sichten, erwähnt sie unter den Kompositionen A. Scarlattis und stellt als Entstehungszeit der Quelle das 17. Jahrhundert fest<sup>454</sup>.

Dagegen hängt die heute in Berlin überlieferte Handschrift D-B, Mus. ms. 19628 wahrscheinlich nicht direkt mit der verschollenen Berliner Handschrift zusammen. Die Quelle D-B, Mus. ms. 19628 war vermutlich ursprünglich Bestandteil der Sammlung von Guido Richard Wagener, die zunächst in Marburg beheimatet war<sup>455</sup>. Im Jahr 1874 wurde diese Sammlung von der Preußischen Staatsbibliothek übernommen und schließlich im Jahr 1904 an das Conservatoire Royale de Musique in Brüssel abgegeben, wobei einige Handschriften aus der Sammlung Wagener, so auch das o. a. *Dixit Dominus* [VI] Scarlattis in Berlin verblieben sind.

---

<sup>453</sup> Der Verfasser dankt dem Leiter der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Herrn Dr. Helmut Hell, für diese Mitteilung.

<sup>454</sup> Vgl. Eitner 1901, S. 452f.

<sup>455</sup> Bank erwähnt eine Abschrift in Stimmheften einer Vertonung des Psalms *Dixit Dominus* Scarlattis in exakt der Besetzung des *Dixit Dominus* [VI] in Marburg, ohne jedoch eine Literaturangabe zu machen. Vgl. Bank 1956, S. 8.

### 3. Die Abschriften aus dem 2. und 3. Drittel des 18. Jahrhunderts<sup>456</sup>

#### 3.1. Kopist XIX

Der Kopist XIX<sup>457</sup> hat von drei Offiziumskompositionen Alessandro Scarlattis Abschriften erstellt. Hierbei handelt es sich um Kopien (1) des Hymnus *Ave maris stella* [II]<sup>458</sup>, (2) der Psalmvertonung *Memento Domine*<sup>459</sup> sowie (3) der doppelchörigen Antiphon *Tu es Petrus*, die in zwei Abschriften vorliegt<sup>460</sup>. Weiter findet sich der Kopist XIX in einer neapolitanischen Handschrift der *Missa Clementina* II [MV4] von Alessandro Scarlatti. Hier führte er ab dem Sanctus die Abschrift eines anderen Kopisten zu Ende<sup>461</sup>. Zudem stammt von Kopist XIX eine Kopie der *Messa Defunctorum a cinque voci* von Francesco Feo, die zusammen mit einer Sammlung von Manuskripten mit größtenteils geistlichen Werken aus Neapel zunächst einem gewissen Signor Gaspare Selvaggi aus Neapel gehörte, bevor die Sammlung in den Besitz des Marquess of Northampton gelangte, die es ihrerseits im Jahr 1843 der British Museum Library (heute British Library) vermachte<sup>462</sup>.

Die drei Berliner Handschriften (D-B, Ms. mus. 19622, 19629/1 und 19629/2) stammen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts<sup>463</sup>. Die wichtigste Handschrift ist die heute in Cambridge aufbewahrte Abschrift der Antiphon *Tu es Petrus*<sup>464</sup>. Von dieser

---

<sup>456</sup> Auf Grund der Vielzahl der Handschriften aus dem 2. und 3. Drittel des 18. Jahrhunderts werden in diesem Kapitel nur die Handschriften der Kopisten untersucht, deren Abschrift die älteste Quelle des jeweiligen Werkes darstellt.

<sup>457</sup> Ein Faksimile der Handschrift des Kopisten XIX findet sich im Anhang des 2. Bandes, S. 113.

<sup>458</sup> D-B, Ms. mus. 19622.

<sup>459</sup> D-B, Ms. mus. 19629/2. Das Wasserzeichen der Handschriften D-B, Ms. mus. 19622 und D-B, Ms. mus. 19629/2 ist das Wasserzeichen [Q]. Eine Reproduktion dieses Wasserzeichens findet sich im Anhang des 2. Bandes, S. 153.

<sup>460</sup> D-B, Ms. mus. 19629/1 und GB-Cfw, MU. MS. 56.

<sup>461</sup> Hierbei handelt es sich um die Handschrift I-Nc, Mus. rel. 3135. Diese Handschrift wurde offenbar nicht von Schacht-Pape für das Verzeichnis der Messen Scarlattis ermittelt. Die Abschrift ist aber vermutlich die Vorlage für die Abschrift von Sigismondo: I-Nc, Mus. rel. 3136. Vgl. Schacht-Pape 1993, S. 31.

<sup>462</sup> GB-Lbl, Add. 14189. Die ganze Sammlung umfasst heute die Signaturen GB-Lbl, Add. 14101-14249. Ein Katalog der Sammlung, die auch drei Volumina mit Werken Alessandro Scarlattis enthält, befindet sich in GB-Lbl, Add. 14249.

<sup>463</sup> Der Verfasser dankt Herrn Dr. J. Jaenecke von der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin für diese Mitteilung.

<sup>464</sup> Die Komposition *Tu es Petrus* ist Teil einer großen Sammelhandschrift [GB-Cfm MU. MS. 56], die von Lord Fitzwilliam im Jahre 1793 auf einer Italienreise erworben wurde. Das Manuskript ist heute Teil einer Sammlung von italienischen Kantaten, Madrigalen und Motetten von Händel, Lotti, A. Scarlatti und Leo, die von verschiedenen Schreibern kopiert und im 18. Jahrhundert in Italien zu dem von Lord

achtstimmigen Antiphon sind zwar über vierzig Abschriften überliefert<sup>465</sup>. Von diesen Handschriften ist aber keine als eine zeitgenössische Kopie einzuordnen. Da auch ein Autograph dieser offenbar im 19. Jahrhundert sehr geschätzten Komposition verschollen ist<sup>466</sup>, kommt den Abschriften des Kopisten XIX eine zentrale Rolle in der Überlieferung dieses Werkes zu<sup>467</sup>. Weitere Bedeutung erhält dieser Schreiber dadurch, dass seine Kopien die ältesten überlieferten Abschriften des Hymnus *Ave maris stella* [I] und des Psalms *Memento Domine* darstellen. In der Handschrift D-B, Ms. mus. 19622 ist neben einer Kopie des Hymnus *Ave maris stella* [II] eine Kopie der *Missa ad canonem* [MV 8] in der Hand des Kopisten XIX enthalten, die in dem Verzeichnis der Messen Scarlattis von Schacht-Pape nicht aufgeführt ist. Da Schacht-Pape als älteste überlieferte Kopie dieser Messe eine Pariser Handschrift aus dem Jahr 1782 angibt<sup>468</sup>, ist auch die vermutlich aus der Mitte des 18. Jahrhunderts stammende Handschrift des Kopisten XIX für die Überlieferung dieser *Messa quatuor vocum ad canones*, wie sie im Kopftitel der Quelle genannt wird, von herausragender Bedeutung. Der Komponist wird in den Abschriften der Antiphon *Tu es Petrus* mit *Sig.e Caval.e Alesandro Scarlatti* angegeben, während dieser Titel bei der Autorenangabe des Hymnus *Ave maris stella* [II] nicht aufgeführt wird. Es scheint also, dass der Kopist XIX dem Namen Scarlattis nur dann den Titel *Cavaliere* beigegeben hat, wenn er ihn schon in der Vorlage vorfand. In der Handschrift D-B, Mus. ms. 19629 heißt es im Kopftitel der Abschrift des Psalms *Memento Domine* lediglich *Salmo del Sig: Scarlatti*, so dass diese Kopie möglicherweise als Vorlage für die Handschrift D-Mbs, Coll. mus. Max. 129, mit der falschen Zuschreibung dieses Werkes an Domenico Scarlatti gedient

---

Fitzwilliam erworbenen Sammelband zusammengefügt wurden. Vgl. Jürgens 1973, S. 282f.

<sup>465</sup> Vgl. die Auflistung der überlieferten Kopien der Antiphon *Tu es Petrus* im Werkverzeichnis, S. 54 und 55.

<sup>466</sup> Thibaut nahm fälschlicherweise an, dass die Antiphon *Tu es Petrus* von Scarlatti bei der Krönung Napoleons von Sängern der Cappella Sistina gesungen wurde. Vgl. Anton Friedrich Justus Thibaut, *Über Reinheit der Tonkunst*, Freiburg <sup>7</sup>1893. (Reprint Darmstadt 1967), S. 56.

<sup>467</sup> Lediglich eine weitere Abschrift aus der Mitte des 18. Jhdts. ist von dieser Komposition A. Scarlattis überliefert. Hierbei handelt es sich um die in Stimmabschrift überlieferte Passauer Quelle D-Po, Scarlatti 1, eines vermutlich deutschen Schreibers aus der Gegend um Kempten. Auf welchem Weg die Vorlage für diese Abschrift nach Süddeutschland gelangte, ist nicht bekannt. Das Wasserzeichen der Passauer Handschrift stammt möglicherweise von der Familie Weitenauer aus Kempten. Vgl. Gertrud Haberkamp, *Die Musikhandschriften der Dommusik St. Stephan im Archiv des Bistums Passau*, Thematischer Katalog, München 1993, S. 177 und 252.

<sup>468</sup> Schacht-Pape 1993, S. 39ff.

hat<sup>469</sup>. Da auch in der Autorenangabe der vier weiteren überlieferten Abschriften des Psalms *Memento Domine* aus dem 18. Jahrhundert<sup>470</sup> Alessandro Scarlatti ebenfalls nicht den Zusatz *Cavaliere* erhält, ist diese Komposition möglicherweise doch schon vor 1716 in Neapel und nicht, wie Dent angibt, im Jahr 1722 in Loreto komponiert worden<sup>471</sup>. Die Zuschreibung dieser Komposition an Alessandro Scarlatti muss auf Grund der vielen von einander unabhängigen Quellen, die A. Scarlatti als den Komponisten angeben, als gesichert gelten. Zudem findet sich in vielen Handschriften neben der Abschrift des *Memento Domine* eine Kopie der Motette *Protexisti me Deus* von Francesco Durante, die nachweislich im April 1745 in Neapel komponiert wurde. Eine Autorschaft Domenico Scarlattis ist also auch aus der überlieferten Quellenlage betrachtet sehr unwahrscheinlich<sup>472</sup>. Ein Autograph Alessandro Scarlattis, das den Angaben Dents zufolge in der Biblioteca del Conservatorio in Neapel überliefert ist, kann dort heute nicht mehr aufgefunden werden<sup>473</sup>. Das Alessandro Scarlatti zugeschriebene und als *Originale* bezeichnete Manuskript I-Nc, Rari 1. 6. 13/1 entstand erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

### 3.2. Kopist XXVII

Die Handschrift I-Fc, Ms.B 2353b des Kopisten XXVII ist die einzige überlieferte Abschrift des *Stabat Mater* [I]. Das Manuskript erlitt während der Überschwemmung der Stadt Florenz im Jahr 1966 schwerwiegende Wasserschäden und ist seitdem für die Musikforschung nicht mehr zugänglich<sup>474</sup>. Die Handschrift wird heute im Tresor des Conservatorio aufbewahrt, so dass über das Papier und somit über die Provenienz der Abschrift keine Angabe gemacht werden kann. Wie aus einem Stempel auf dem Titelblatt hervorgeht, stammt das Manuskript aus der Sammlung

---

<sup>469</sup> Diese Abschrift diente wiederum der Handschrift D-MÜp, Hs. 3960+ als Vorlage, in der Santini zunächst die Zuschreibung an D. Scarlatti übernimmt, dann aber auf der ersten Seite der Partitur Alessandro Scarlatti als Komponisten angibt.

<sup>470</sup> Vgl. die Handschriften D-DI, Mus. 21224-D-4 (1); GB-Lbl, Add. 14166, GB-Ob, mms. 738 und I-Nc, Mus. rel. 3145.

<sup>471</sup> Dent 1960, S. 191. Möglicherweise verwechselte Dent die Entstehungsgeschichte dieses Werkes mit jener Motette *Ave regina caelorum*, die Scarlatti, der Angabe auf dem Frontispiz der überlieferten Abschrift I-Nc, Mus. rel. 3134 nach, im Jahr 1722 in Loreto komponiert hat.

<sup>472</sup> Boyd 1986, S. 119.

<sup>473</sup> Dent 1960, S. 191.

<sup>474</sup> Ein Faksimile der Handschrift des Kopisten XXVII findet sich im Anhang des 2. Bandes, S. 121-122.

von Abramo Basevi (1818-1885), die im Jahr 1888 vom Conservatorio in Florenz übernommen wurde<sup>475</sup>. Der stilistische Befund der Komposition weist, wie schon Blume und Dent angeben, in die letzten Lebensjahre Scarlattis<sup>476</sup>, so dass das *Stabat Mater* [I] vermutlich in Neapel entstand. Auf Äußerungen von Villarosa beruht die in der Literatur immer wieder aufgenommene Angabe, dieses Werk Scarlattis (*composto dallo Scarlatti a due voci, Canto ed Alto con due Violini*<sup>477</sup>) habe als Vorbild für die Vertonung des berühmten *Stabat Mater* Pergolesis gedient. Die Komposition Scarlattis sei somit bis in das Jahr 1736, etwa zwei Jahrzehnte lang, an den Freitagen des Monats März in der Franziskanerkirche von S. Luigi di Palazzo, in der die *Arciconfraternità dei Cavalieri della Vergine dei Dolori di Napoli* ihre Andachten durchführte, aufgeführt worden<sup>478</sup>. Einen überlieferten Auftrag der *Congregazione* oder eine Zahlung an einen der Komponisten konnte bisher jedoch nicht in den Akten gefunden werden, so dass diese überlieferte Entstehungsgeschichte der beiden *Stabat Mater*-Vertonungen nicht gesichert ist. Zudem könnte zu diesem Anlass durchaus auch eine andere Vertonung des *Stabat Mater* von Scarlatti erklingen sein. Zu nennen wäre hier das *Stabat Mater* [II], ein Werk für zwei Sopranstimmen, einen Alt, zwei Violinen und Basso continuo, das im Archiv der Padri Filippini bis in die sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts aufbewahrt wurde. Diese Handschrift, die noch im Katalog von Di Giacomo erwähnt wird<sup>479</sup>, wurde von dem italienischen Musikwissenschaftler Guido Pannain um 1960 ausgeliehen, später jedoch nicht wieder in das Archiv zurückgebracht. Es konnte

---

<sup>475</sup> Zu Abramo Basevi, vgl. den einführenden Artikel von Antonio Addamiano, *La figura e il ruolo di Abramo Basevi nella vita musicale del secondo Ottocento a Firenze*, in: *Catalogo del Fondo Basevi nella Biblioteca del Conservatorio „Luigi Cherubini“ di Firenze, Musica vocale, opere teatrali, manoscritti e a stampa*, (=Cataloghi di Fondi Musicali Italiani, 16), Rom 1994, S. IX-XXXV.

<sup>476</sup> Jürgen Blume, *Geschichte der mehrstimmigen Stabat Mater-Vertonungen* (=Musikwissenschaftliche Schriften, 23), 2 Bde., München 1992, Bd. 1, S. 100-102; Dent 1960, S. 187.

<sup>477</sup> Carlantonio di Villarosa, *Lettera Biografica intorno all patria ed alla vita di Gio: Battista Pergolese*, Napoli 1831, S. 25f.

<sup>478</sup> Francesco Degrada, *Lo „Stabat Mater“ di Pergolesi e la parafrasi „Tilge Höchster meine Sünden“ di Johann Sebastian Bach*, in: *Studi Pergolesiani*, 2, hg. v. F. Degrada, Firenze 1988, S. 155-184, hier besonders S. 179f.

<sup>479</sup> Vgl. den nicht veröffentlichten Katalog von Di Giacomo aus dem Jahr 1934, S. 87. Antonio Garbelotto, *Contributo per un catalogo aggiornato delle opere di Alessandro Scarlatti*, in: *Archivio Storico Siciliano*, Serie III/13, 1964, S. 249 erwähnt zwar diese Komposition in seinem Katalog der Werke A. Scarlattis, offensichtlich griff er aber hierbei auf die Angaben Di Giacomos zurück, ohne die Handschrift selbst gesehen zu haben.



nicht geklärt werden, ob diese Handschrift sich heute noch in dem Nachlass des inzwischen verstorbenen italienischen Musikwissenschaftlers befindet<sup>480</sup>.

### 3.3. Die Kopisten XXIV, XXV und XXVIII

Bei der Handschrift I-Baf, Ms. 443 handelt es sich um ein Konvolut, in dem mehrere, früher unabhängige Handschriften mit Musik zur Liturgie der Karwoche in einem Sammelband vereinigt wurden<sup>481</sup>. Das Manuskript kann, wie schon Mario Fabbri in seiner Untersuchung der Handschrift feststellte, inhaltlich in fünf Teile gegliedert werden: (1) elf Graduale und Offertorien (alle SATB), [fol. 1r-15v]; (2) sechs monodische Lamentationen (S, 2 Vln, Va, Bc und T, 2 Vln, Bc), [fol. 17v-112v]; (3) 27 Responsorien (alle SATB), [fol. 113r-149v]; (4) vier Hymnen und Improrien (SATB, 2 Vln, Bc) [fol. 151r-158v] und (5) zwei Miserere-Vertonungen (SSATB, 2 Vln, Va, Bc) [fol. 159r-190v]<sup>482</sup>. Lediglich die Lamentationen sind mit einer Autorenangabe (*Lamentazioni per la / Settimana Santa del Cavalier / Alesandro Scarlatti*) im Frontispiz versehen. Die Zuschreibung der beiden Miserere-Vertonungen gilt auf Grund anderer Scarlatti zugeschriebener Abschriften dieser Kompositionen als gesichert. Den übrigen Karwochenkompositionen in I-Baf, Ms. 443, die in keiner anderen Handschrift überliefert sind, ist weder ein Frontispiz noch ein Kopftitel vorangestellt, so dass ihre Zuschreibung nicht gesichert ist. Sie sind somit als Werke zweifelhafter Echtheit in das Verzeichnis der Offiziumskompositionen A. Scarlattis aufgenommen worden.

Die Kopisten XXIV und XXV haben bei der Anfertigung des Konvoluts zusammengearbeitet. So kopierte Schreiber XXV den Beginn des ersten (= Graduale und Offertorien) sowie des dritten Abschnitts (= Responsorien) der Handschrift sowie das erste Faszikel der zweiten Miserere-Vertonung. Dazu stammt der vierte Teil der Handschrift, also die Abschrift der Hymnen und Improrien von seiner Hand. Der Kopist XXIV führte die von Schreiber XXV begonnenen Abschriften zu Ende aus. Daneben ist von seiner Hand die erste Miserere-Vertonung von I-Baf, Ms. 443 überliefert. Die Lamentationen (der zweite Teil der Handschrift) wurden dagegen von Kopist XXVIII kopiert, einem neapolitanischen Schreiber, der auch in

---

<sup>480</sup> Der Verfasser dankt dem Prefetto des Archivio Musicale della Comunità Oratoriana dei Padri Filippini, P. Giovanni Ferrara d.O., für diese Mitteilung.

<sup>481</sup> Faksimiles der Handschriften der Kopisten XXIV, XXV und XXVIII finden sich im Anhang des 2. Bandes, S. 118, 119 und 123.

<sup>482</sup> Vgl. Fabbri 1961, S. 102-104 sowie Poensgen 1994, S. 217f.

einem in London überlieferten Sammelband geistlicher und weltlicher Musik Alessandro Scarlattis als Kopist anzutreffen ist<sup>483</sup>. Eine Analyse der Wasserzeichen zeigt, dass drei verschiedene Papiertypen von den Schreibern benutzt worden sind. Das Wasserzeichen Fleur-de-lis im Doppelkreis [WZ: M1], das in Handschriften aus Neapel wie Rom nachgewiesen werden kann, findet sich in der Abschrift der Lamentationen<sup>484</sup>. Die beiden Schreiber XXIV und XXV dagegen benutzen Papiertypen mit den Wasserzeichen Fleur-de-lis im einfachen Kreis mit Buchstaben FS [WZ: L1] sowie Fleur-de-lis im Doppelkreis mit Buchstaben PC [WZ: M2], deren Provenienz bisher nicht geklärt werden konnte. Eine ausführliche Studie der Wasserzeichen der in Mittelitalien hergestellten Papiertypen steht noch aus, so dass eine engere zeitliche wie örtliche Bestimmung dieser Wasserzeichen nicht möglich ist<sup>485</sup>. In der Textunterlegung der beiden Miserere-Vertonungen finden sich Zusätze in der Hand des Musikalien-Sammlers Fortunato Santini<sup>486</sup>. Die Bologneser Handschrift ist nicht von den in Santinis Besitz befindlichen Abschriften der Miserere-Vertonungen Scarlattis kopiert worden, wie zahlreiche Abweichungen dieser voneinander unabhängigen Quellen bezeugen. Sie kann somit nur für kurze Zeit im Besitz Santinis gewesen sein. Möglicherweise sah Santini auch nur die Bologneser Sammelhandschrift durch und nahm dabei einige Ergänzungen am Text vor<sup>487</sup>. Die sechs Lamentationen Scarlattis wie auch die 27 Responsorien werden nicht in den 1820 und 1848 verfassten Katalogen der Sammlung Santinis erwähnt<sup>488</sup>.

Die Entstehungsgeschichte der Karwochenmusik sowie die Zuschreibung besonders der in der Bologneser Handschrift Ms. 443 überlieferten Responsorien an

---

<sup>483</sup> Hierbei handelt es sich um die Handschrift GB-Lbl, Add.14166, die ehemals Teil der Sammlung des Neapolitaners Selvaggi war.

<sup>484</sup> Das Wasserzeichen [M1] hat große Ähnlichkeit mit dem Wasserzeichen [C1]. Da die Handschrift I-Baf, Ms. 443 jedoch etwa 80 Jahre jünger ist als die Handschriften, in denen das Wasserzeichen [C1] anzufinden ist, wird das Wasserzeichen [M1] getrennt von dem Wasserzeichen [C1] aufgeführt. Eine Reproduktion des Wasserzeichens [M1] findet sich im Anhang des 2. Bandes, S. 150.

<sup>485</sup> Reproduktionen der Wasserzeichen [L1] und [M2] finden sich im Anhang des 2. Bandes, S. 149 und 150.

<sup>486</sup> Vgl. I-Baf, Ms. 443, fol. 164r, 185r, 185v, 188r und 190r.

<sup>487</sup> In den Abschriften Santinis fehlt zudem die Doxologie, die auf die erste *Miserere*-Vertonung in der Bologneser Handschrift folgt und von dem Kopisten XXIV, auf drei Blätter gestaut, kopiert wurde.

<sup>488</sup> Vgl. Fortunato Santini, *Catalogo della Musica esistente presso Fortunato Santini in Roma Nel Palazzo de' Principi Odescalchi incontro la Chiesa de SS. XII Apostoli*. Roma 1820, Presso Paolo Salviucci e Figlio. Con Approvazione, GB-Lbl, Hirsch IV.1088 und Fortunato Santini, *Catalogo compendiato della musica Sacra-Profana*,

A. Scarlatti schien nach den Untersuchungen Mario Fabbris geklärt<sup>489</sup>. Dieser publizierte eine *memoria* von Giovanni Maria Casini<sup>490</sup>, dem florentinischen Komponisten und Kapellmeisters der Frau von Ferdinando de' Medici, Violante Beatrice di Bavaria. In diesem Dokument wird eine Zusammenkunft von Musikern und Komponisten, unter ihnen Giacomo Antonio Perti und Bartolomeo Cristofori, am 13.2.1708 in den Gemächern Ferdinando de' Medicis geschildert. Hier habe der Medici-Prinz dem Musiker Casini einen Brief sowie die Karwochenkompositionen A. Scarlattis überreicht und ihn gebeten, diese *Motetti Sacri, allo stile sodo del Palestrina* in der Karwoche desselben Jahres zur Aufführung zu bringen. Diese augenscheinlich gesicherte Datierung wurde nach der Veröffentlichung von Fabbris in der Literatur und den seitdem erschienenen Werkverzeichnissen Scarlattis aufgenommen<sup>491</sup>.

Auf Grund äußerer Fakten sowie inhaltlich-stilistischer Argumente konnte nachgewiesen werden, dass die *memoria Casini* nicht authentisch ist und von Fabbris selbst verfasst wurde<sup>492</sup>. Die Motivation für die *fabbricazione* Fabbris lag wohl in seinem Bestreben begründet, eine plausible Entstehungsgeschichte sowie eine gesicherte Zuschreibung für die in der Bologneser Handschrift überlieferten Kompositionen zu finden. Als Belege gegen eine Authentizität der *memoria Casini* kann angeführt werden, dass sich Ferdinando de' Medici zu dem Zeitpunkt des angeblichen Zusammentreffens mit dem Komponisten Casini gar nicht in Florenz,

---

*Madrigalesca ed Istromentale che si trova in Roma presso l'Ab. Fortunato Santini. Via dell' Anima N. 50, I-Bc, M 225 (datiert 3.8.1848).*

<sup>489</sup> Vgl. Fabbris 1961, S. 101-114.

<sup>490</sup> Ebenda, S. 106-108.

<sup>491</sup> Erwähnung fand die *memoria Casini* als Grundlage für die Zuschreibung und Datierung der Werke der Handschrift I-Baf, Ms. 443 u. a. in Paul Allen Brandvik, *Selected Motets of Alessandro Scarlatti*, D.M.A. Dissertation, Illinois 1969; Mario Fabbris, Giovanni Maria Casini, in: *Festschrift für Erich Schenk* (=Studien zur Musikwissenschaft, 25), Graz 1962, S. 135-159; Claudio Terni, *Stile e armonie di Alessandro Scarlatti per un dramma liturgico*, in: *Celebrazioni del 1963 e alcune nuove indagini sulla musica italiana del XVIII e XIX secolo*, (=Chigiana, 20), Siena 1963, S. 115-154; Rostirolla 1972 und Pagano 1985.

<sup>492</sup> Leider hat Fabbris seine *fabbricazione* nicht so deutlich gekennzeichnet wie Eduardo Rescigno, der einen (fiktiven) Brief Domenico Scarlattis an seinen Vater im Jahr 1985 veröffentlichte. In diesem inhaltlich sehr interessanten Brief gibt Rescigno für den mit der Materie vertrauten Leser mehrere Hinweise auf seine eigene Autorschaft, so dass auch in der Folgezeit die in dem Brief geäußerten Bekenntnisse Domenicos gegenüber seinem Vater in die Biographien des Sohnes Alessandro Scarlattis keinen Eingang fanden. Vgl. Eduardo Rescigno, *Domenico Scarlatti nell'atto di partire per il Portogallo scrive al padre suo Alessandro*, in: *XXII Festival pianistico internazionale: Il Settecento fra clavicembalo e pianoforte, Brescia e Bergamo*, Brescia 1985, S. 102-105.

sondern nachweisbar in Livorno aufgehalten hat<sup>493</sup>. Auch von einer Reise Pertis nach Florenz im Februar des Jahres 1708 ist nichts bekannt. Schließlich sind von A. Scarlatti zwei Briefe überliefert, die dieser in der Fastenzeit des Jahres 1708 an Ferdinando de' Medici geschrieben hat<sup>494</sup>. Die angeblich an den Prinzen geschickte Karwochenmusik, mit der, so Fabbri, Scarlatti versucht habe, die Gunst des Medici-Prinzen zu erlangen, wird jedoch nicht erwähnt. Sicherlich hätte sich Scarlatti erkundigt, wie der Prinz seine Werke aufgenommen hat. Tatsächlich werden lediglich Ostergrüße ausgetauscht. Mit der Widerlegung der Authentizität der *memoria Casini* ist auch die Entstehungsgeschichte sowie die Zuschreibung der nicht mit einer Autorenangabe versehenen Teile des Bologneser Manuskripts fraglich. Die monodischen Lamentationen sind die einzigen Kompositionen der Sammelhandschrift, die ausdrücklich Scarlatti zugeschrieben sind; sie entstanden vermutlich noch im 17. Jahrhundert in Neapel<sup>495</sup>. Die beiden Miserere-Vertonungen stimmen in stilistischer Hinsicht durchaus mit anderen Miserere-Vertonungen neapolitanischer Provenienz aus den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts überein<sup>496</sup>. Das in der Bologneser Handschrift am Ende des ersten *Miserere mei Deus* [II] angegebene Datum 1705 wird schon in den Kopien von Fortunato Santini zu 1714 korrigiert<sup>497</sup>, so dass dem in I-Baf, Ms. 443 genannten Entstehungsdatum ein Übertragungsfehler des Kopisten zu Grunde liegen könnte<sup>498</sup>. Während der Kopist XXVIII der Lamentationen, wie bereits angeführt, aus Neapel stammt, konnte die Provenienz der Abschriften der Kopisten XXIV und XXV bisher nicht geklärt werden. Diese beiden Kopisten sind in keiner weiteren Handschrift geistlicher Werke Scarlattis auszumachen. Vermutlich wurde die gesamte Sammelhandschrift in Neapel zusammengestellt, so dass auch die von den beiden Schreibern kopierten Kompositionen, also die 27 Responsorien und die Hymne *Vexilla regis* [II] in Neapel komponiert wurden. Allein die Tatsache, dass diese Werke mit anderen von Scarlatti

---

<sup>493</sup> Eine ausführliche Widerlegung der Authentizität der *memoria Casini* findet sich als Anhang zu dem Artikel von Riepe/Vitali/Furnari 1993, vgl. Poensgen 1993.

<sup>494</sup> Die Briefe sind mit dem 31.3. und 7.4.1708 datiert, vgl. Fabbri 1961, S. 93-95.

<sup>495</sup> Zu einer möglichen Aufführung der Lamentationen im Jahr 1684, siehe das erste Kapitel, Zur Biographie von A. Scarlatti, S. 13f.

<sup>496</sup> Marx-Weber 1985, S. 18ff.

<sup>497</sup> In der Abschrift Santinis der ersten *Miserere*-Vertonung aus dem Jahr 1824, D-MÜp, Hs.3883(1), findet sich ebenfalls das Datum 1705, in den vermutlich späteren Abschriften D-B, Mus. ms. 19625(1), sowie US-NH, Ma 21YII Sca6 dagegen die Jahreszahl 1714.

<sup>498</sup> Das frühere Datum wird schon in der Biographie Scarlattis von Dent angezweifelt, vgl. Dent 1960, S. 113.

komponierten Offiziumskompositionen zusammengebunden sind, rechtfertigt jedoch nicht eine Zuschreibung dieser Werke an Alessandro Scarlatti. Die 27 Responsorien und der Hymnus *Vexilla regis* [II] sind somit unter den Werken zweifelhafter Echtheit in das hier vorliegende Verzeichnis der Offiziumskompositionen aufgenommen worden.

Die Überlieferungsgeschichte der Sammelhandschrift lässt sich auf Grund der Angabe des vermutlich letzten Besitzers vor dem heutigen Eigentümer, der Accademia Filarmonica di Bologna, rekonstruieren. So wird ein gewisser Petronio Minozzi auf dem Rücken des Einbandes erwähnt<sup>499</sup>. Minozzi wurde am 13. September 1844 in Bologna geboren und am gleichen Tag in der Kirche S. Pietro auf den Namen Minozzi Enrico Angelo getauft<sup>500</sup>. Dem Franziskanerorden trat Minozzi am 14. Mai 1861 bei<sup>501</sup>. Von 1870 bis 1877 war er Kompositionsschüler des Kapellmeisters der Franziskanerkirche von Bologna, Padre Alessandro Capanna O.F.M.Conv.<sup>502</sup>, der selbst seit 1856 das berühmte und an Handschriften reiche Archiv des Konvents leitete. Nach Beendigung seiner Studien fand Minozzi im April des Jahres 1877 als *socio minore onorario* Aufnahme in die Accademia Filarmonica seiner Geburtsstadt<sup>503</sup>. Die Kompositionen Minozzis liegen heute zum größten Teil in den Archiven der Accademia Filarmonica und der Basilika *S. Francesco*. Für einige seiner Werke fand Minozzi auch einen Verleger, so wurden die *Bassi armonici* etwa bei dem Verlag C. Schmidl in Triest publiziert<sup>504</sup>. Hierbei handelt es sich um jenen Schmidl, der – neben seiner Tätigkeit als Verleger – in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts ein vielbeachtetes *Dizionario universale* veröffentlichte, in dem die Bologneser Handschrift mit der Karwochenmusik Scarlattis zum ersten Mal überhaupt Erwähnung fand<sup>505</sup>. Das Todesjahr Minozzis ist nicht bekannt. Er verließ aber den Franziskanerkonvent in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts, um eine

---

<sup>499</sup> *Minozzi Petronio / Scarlatti / Musica / Per / la Settimana / Santa - 1705 - Volume / Unico*. Mario Fabbri, der als erster in der Forschungsliteratur auf diese Handschrift eingeht, wusste nichts über Petronio Minozzi zu berichten. Vgl. Fabbri 1961, S. 102, Anm. 209.

<sup>500</sup> Vgl. Bologna, Archivio Generale Arcivescovile 1844, fol. 266r.

<sup>501</sup> Registro 1940, Nr. 1861.

<sup>502</sup> Als Schüler Capannas bezeichnet sich Minozzi am Ende seiner Komposition *La Lontananza*, vgl. I-Bsf, Coll. FC.M.IV.12.

<sup>503</sup> Vgl. Poensgen 1994, S. 50, Anm. 147.

<sup>504</sup> I-Bsf, K.6.IX.6, P.P.Minozzi, *Bassi armonici, per Organo*, Trieste, C. Schmidl e Co, n. 2455.

<sup>505</sup> Vgl. Carlo Schmidl, *Dizionario universale dei musicisti*, Vol. II, Milano 1929.

Pilgerreise nach Palästina anzutreten, von der er nicht wieder zurückkehrte<sup>506</sup>. Vermutlich vermachte Minozzi die Handschrift mit den Kompositionen Scarlattis kurz vor seiner Abreise der Accademia Filarmonica und unterrichtete seinen Verleger Schmidl von der Existenz der Handschrift.

Minozzi kam vermutlich über einen weiteren Franziskanermönch in den Besitz der Handschrift, der das Manuskript wiederum aus den Händen Santinis empfangen hat. Hierbei handelt es sich um Padre Antonio Pozzi, der mit Santini in enger Freundschaft verbunden war und viele Handschriften im Tausch oder als Geschenk von Santini empfangen hat. Überliefert sind 17 Anthologien der Sammlung Pozzis in der Hand Santinis, in denen sich folgende Widmung des großen römischen Handschriften-Sammlers findet: *Al Padre Antonio Pozzi M.C. Tenore della Cappella Pontificia in segno di stima e nonequivoca gratitudine / donato li 6 luglio 1837*<sup>507</sup>. In den 17 Jahren seiner Anstellung als Tenor der *Cappella Pontificia* sammelte Pozzi aber auch selbst unzählige Manuskripte, die er testamentarisch seinem Bologneser Konvent vermachte. Im Jahr 1866 wurden die religiösen Ordensgemeinschaften von der neuen italienischen Regierung aufgelöst und die kirchlichen Besitztümer und somit vor allem auch die kirchlichen Archive verstaatlicht. Die Kirche *S. Francesco* wurde zu einem Zollamt degradiert und erst im Jahr 1869 wurden 499 Handschriften aus dem verwaisten Archiv von *S. Francesco* in das Civico Museo Bibliografico Musicale transferiert<sup>508</sup>. In den drei Jahren zwischen der Anordnung zur Säkularisierung und der eigentlichen Ausführung werden die Franziskaner alle Handschriften, die ihnen wertvoll erschienen, beiseite geschafft haben. Die Vermutung liegt daher nahe, dass die Sammelhandschrift mit der Karwochenmusik Scarlattis auf diesem Weg in den Besitz von Padre Minozzi oder dessen Lehrer und Leiter des Archivs, Padre Capanna, gelangt ist<sup>509</sup>.

### 3.4. Kopist XXXIV

Bei der Handschrift der Antiphon *Volo Pater* (vgl. Abbildung 54 auf dieser Seite) handelt es sich um eine Partiturabschrift eines römischen Kopisten. Das Papier trägt

---

<sup>506</sup> Der Verfasser verdankt diese Angabe Padre A. Varotti, der von 1957 bis 1962 den Fondo Manoscritto des Archivs der Basilika von S. Francesco geordnet hat.

<sup>507</sup> Vgl. Gino Zanotti, *Biblioteca del Convento di S. Francesco di Bologna, Catalogo del fondo musicale*, Le Edizioni, Bologna 1970, S. 25.

<sup>508</sup> Ebenda, S. 24.

das Wasserzeichen Fleur-de-lis im Doppelkreis mit Schriftzug Vittorj [WZ: M4]<sup>510</sup>. Vermutlich ist diese Antiphon in enger zeitlicher Nähe zu der Antiphon *Tu es Petrus* entstanden, mit der die Komposition auch stilistische Ähnlichkeiten hat<sup>511</sup>.

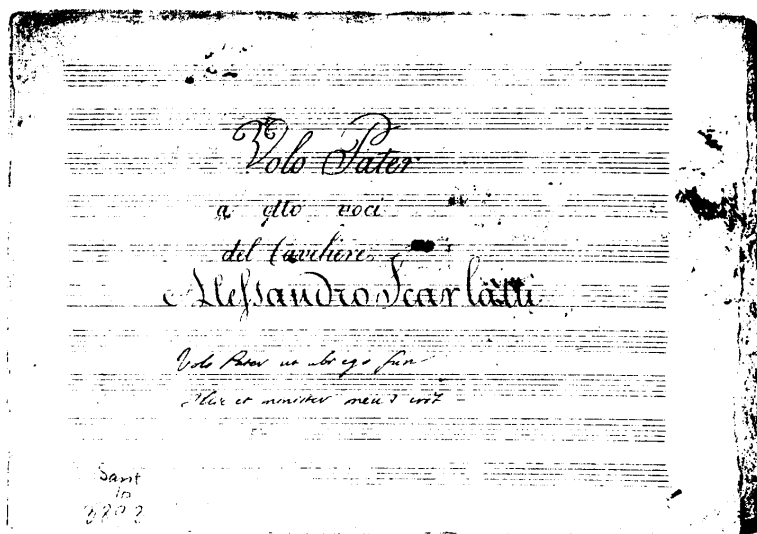


Abbildung 54: D-MÜp, Hs. 3893, *Volo Pater*

Die Handschrift wurde vermutlich von Santini aus einem größeren Konvolut herausgetrennt. Die alte Paginierung findet sich noch am linken oberen Rand der ersten Seite der Komposition, auf der zudem ein Kopftitel mit der Angabe *Ana 5.a à 8* zu lesen ist. Die Antiphon *Volo Pater* ist also als fünfte Antiphon der Lauden der ersten Vesper des Festes *Commune Unius Martyris extra tempus Paschale* gesungen worden. Die Zuschreibung der Komposition an Alessandro Scarlatti auf der ersten

<sup>509</sup> Ebenda: *Certamente i Religiosi [...] avranno occultato ciò che ritenevano più prezioso; [...] gran parte della raccolta del P. Pozzi – forse il meglio – era rimasto in mano ai Religiosi.*

<sup>510</sup> Eine Reproduktion des Wasserzeichens [M4] findet sich im Anhang des 2. Bds., S. 151.

Seite der Komposition ist erst nachträglich von Fortunato Santini vorgenommen worden. Dies könnte darauf hindeuten, dass dieser Antiphon in der ursprünglichen Handschrift noch andere Teile der Vesper, also Antiphonen und Psalm-Vertonungen von Scarlatti vorangestellt waren.

### 3.5. Kopist XXXV

Die mit der Handschrift I-Nc, MR. 3134 überlieferte Marienantiphon *Salve Regina* [V] (vgl. Abbildung 55, S. 170) gehört zu den Kompositionen, die als Werke zweifelhafter Echtheit in den Katalog der Offiziumskompositionen Alessandro Scarlattis aufgenommen worden sind. Zwar ist sie im Katalog der Bibliothek des Conservatorio von Neapel unter den Werken A. Scarlattis verzeichnet, doch fehlt ein Kopf- oder Umschlagtitel in der Handschrift mit einer Zuschreibung an A. Scarlatti<sup>512</sup>. Einer Autorschaft Scarlattis widerspricht auch der vorgalante Stil der Komposition, der eher an das *Stabat Mater* von Pergolesi denken lässt<sup>513</sup>. Der Kopist XXXV findet sich zudem in einer weiteren Handschrift des Conservatorio, in der eine Vertonung des Hymnus *Pange lingua* fälschlicherweise F. Provenzale zugeschrieben ist<sup>514</sup>. Diese musikalisch mit dem Anfang des *Stabat Mater* Pergolesis fast identische Vertonung könnte von Pergolesi selbst stammen und möglicherweise eine Vorarbeit zum *Stabat Mater* des Komponisten darstellen. Ob auch die bisher Alessandro Scarlatti zugeschriebene Antiphon *Salve Regina* [V] von Pergolesi vertont worden ist, kann erst nach weiteren Untersuchungen der neapolitanischen Kirchenmusik aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eindeutig geklärt werden<sup>515</sup>.

---

<sup>511</sup> Dent 1960, S. 139.

<sup>512</sup> Ein Kopf- und Umschlagtitel mit der Zuschreibung an A. Scarlatti findet sich lediglich in der Kopie aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von Francesco Mandinella in I-Mc, L-22-30.

<sup>513</sup> Zu der Problematik eines Werkverzeichnisses gerade der kirchenmusikalischen Werke Pergolesis, vgl. Helmut Hucke, Pergolesi: Probleme eines Werkverzeichnisses, in: *Acta Musicologica*, 52, 1980, S. 209-218.

<sup>514</sup> I-Mc, P 1-8. Zur geistlichen Musik Francesco Provenzales, vgl. Fabris 1999.

<sup>515</sup> Schon Dietz beklagt, dass es kaum Untersuchungen zu der neapolitanischen Kirchenmusik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gibt. Vgl. Hanns-Bertold Dietz, Durante, Feo and Pergolesi: Concerning Misattributions among their Sacred Music, in: *Studi Pergolesiani*, 2, hg. v. F. Degrada, Firenze 1988, S. 128-143.



This image shows a page of handwritten musical notation for the piece "Salve Regina". The score is arranged in two columns of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Key features of the score include:

- Dynamic markings:** "for." (forte) and "Cres." (Crescendo) are used throughout the piece.
- Text:** The words "Salve Regina" are written across the staves in a stylized, handwritten font.
- Staff markings:** Some staves are labeled with "Cres." and "for." at the beginning.
- Key signature:** A flat sign (B-flat) is visible on one of the staves, indicating the key signature.
- Time signature:** A 4/2 time signature is present on one of the staves.

Abbildung 55: I-Nc, MR. 3134, *Salve Regina* [V]

## 4. Die Abschriften aus dem 19. Jahrhundert

### 4.1. Georg Raphael Kiesewetter

Dem Handschriften-Sammler Georg Raphael Kiesewetter kommt in der Überlieferungsgeschichte der Offiziumskompositionen A. Scarlattis eine besondere Rolle zu, sind heute doch zwölf Abschriften von Kompositionen Scarlattis in seiner Hand in mehreren Bibliotheken Europas überliefert<sup>516</sup>. Als Vorlage dienten zumeist Abschriften von Fortunato Santini, mit dem Kiesewetter im engem Kontakt stand<sup>517</sup>. Über Kiesewetter nahm auch Aloys Fuchs, der vor allem an Autographen alter Meister interessiert war, Verbindung mit Santini auf, der schließlich beiden Sammlern regelmäßig Handschriften zum Tausch und Ankauf anbot<sup>518</sup>.

---

<sup>516</sup> Eine Auflistung der von Kiesewetter kopierten Handschriften findet sich im Anhang des 2. Bandes, S. 131f. Weitere Abschriften geistlicher Motetten Scarlattis von Kiesewetter finden sich unter den Signaturen: 1) A-Wn, 15603, fol. 17a-24a, *Domine refugium*; 2) A-Wn, 15603, fol. 33r-34v, *Festina Domine*; 3) A-Wn, 15603 25a-28b, *Sacerdotes Domine*; 4) A-Wn, 15603, 24a-32b, *Tui sunt coeli*; 5) A-Wn, 15603 31a-32b, *Universi*.

<sup>517</sup> Kopien Kiesewetters, denen eine Handschrift Santinis als Vorlage diente, sind die Abschriften: 1) A-Wn, St.67.G.103, *Dixit Dominus* [II]; 2) A-Wn, 15603 17a-24a, *Exultate Deo*; 3) A-Wn, 16698, 260a-268b, *Tu es Petrus*; 4) A-Wn, SA.68.Aa 150, *Tu es Petrus*; 5) CH-E, 296,16, *Tu es Petrus*. In der Santini-Sammlung befindet sich zudem eine Auflistung aller Handschriften, die Santini in den Jahren 1826-1838 an Kiesewetter schickte (D-MÜp, Hs. 4430). Hiernach erhielt Kiesewetter von Santini in diesen Jahren lediglich vier Werke von A. Scarlatti, darunter vermutlich das Autograph der *Missa a 4 voci Ottoboniana* [MV2], (Mus. Hs. 18652), eine Kopie Santinis des Psalms *Dixit Dominus* [II], sowie als Geschenk das Autograph einer Kantate mit dem Titel *Olimpia* (= *Su la sponda del mare*), die unter der Signatur A-Wn, SA.67.G.100 überliefert ist. Vgl. Hanley 1963.

<sup>518</sup> Durch die Vermittlung Kiesewetters erhielt Aloys Fuchs vermutlich das Autograph der zweiten Antiphon des Festes *S. Caeciliae Virginis, Valerianus in cubiculo* [I], das im Jahr 1908 aus dessen Nachlass versteigert wurde. Vgl. Boerner 1908; Tafel VII. Des Weiteren erhielt Fuchs von Santini das ebenfalls heute verschollene Autograph der Gradual *Benedicta et venerabilis es*. So notiert Santini auf einer eigenen Kopie dieser Komposition (D-MÜp, Hs. 3883): *Copiato sullo stesso Originale composto in / Roma li 4 luglio 1720 / ora esistente presso il Sig. Fuchs in Vienna*. Mit der Musiksammlung von A. Fuchs beschäftigten sich in mehreren Veröffentlichungen Richard Schaal und Friedrich W. Riedel, geistliche Werke von A. Scarlatti werden in den Schriften jedoch nicht erwähnt. Vgl. Friedrich W. Riedel, Über die Aufteilung der Musiksammlung von Aloys Fuchs, in: *Die Musikforschung*, 15, 1962, S. 374-379 und Friedrich W. Riedel, Zur Bibliothek des Aloys Fuchs, in: *Die Musikforschung*, 16, 1963, S. 270-274 sowie Richard Schaal, Zur Musiksammlung Aloys Fuchs, in: *Die Musikforschung*, 15, 1962, S. 49-52 und Richard Schaal, Quellen zur Musiksammlung Aloys Fuchs, in: *Die Musikforschung*, 16, 1963, S. 67-72. Aufschlussreich über die wechselseitigen Verbindungen zwischen den bedeutenden Sammlern von Musikhandschriften in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist auch die Dissertation von Klaus Engler, *Georg Poelchau und seine Musikaliensammlung - Ein Beitrag zur Überlieferung Bachscher Musik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Diss. masch., Tübingen 1984.

Die Vorlage für zwei Abschriften Kiese wetters des vierstimmigen Psalms *Laetatus sum* [I] ist nicht bekannt<sup>519</sup>. Einige handschriftliche Anmerkungen auf dem Titelblatt der zeitgenössischen Abschrift des Psalms *Nisi Dominus* [II]<sup>520</sup> zeigen dagegen, dass diese Handschrift als Vorlage für Kiese wetters Kopien dieses Werkes<sup>521</sup> diene.

Zwischen 1816 und 1842 ließ Kiese wetter im Rahmen seiner Historischen Hauskonzerte insgesamt 178 Werke von 64 Komponisten aufführen. Dem *Verzeichnis der Concerte alter Musik in dem Hause des Hofrathes Kiese wetter in Wien*<sup>522</sup> lässt sich entnehmen, dass in dieser Zeit zumindest drei Kompositionen Alessandro Scarlattis erklingen sind. Vor allem schätzte Kiese wetter wohl die von ihm mehrmals kopierte Psalm-Vertonung *Nisi Dominus* [II] für Sopran- und Alt-Solo, vierstimmigen Chor (SATB), 2 Vl. und B.c., die er in einem Brief an seinen Freund Franz Sales Kandler als *das beliebte Nisi Dom. v. Scarlatti* bezeichnete und mindestens fünf Mal in den Jahren zwischen 1819 und 1833 aufführen ließ<sup>523</sup>. Zudem gelangten die Antiphon *Tu es Petrus* zusammen mit Werken von Palestrina, Carissimi und Jomelli in einem Konzert am 6. März 1831 und das *Oratorio Sedecia Ré di Gerusalemme* am 26. November 1823 zur Aufführung<sup>524</sup>.

Besondere Verdienste um das Zustandekommen der Konzerte hatten neben Kiese wetter einige Musiker, wie etwa die Sängerin Anna Fröhlich, die auch eine der beiden Solostimmen in der Psalm-Vertonung Scarlattis übernahm. Daneben tat sich auch der Sänger Kandler hervor, der jedoch schon im Herbst 1817 nach Venedig in das Marinedepartement versetzt wurde. Hier sammelte Kandler für seinen Freund zahlreiche Handschriften, die Kiese wetter zum Teil im Tausch mit eigenen Abschriften erhalten hat. Auf diese Weise finden sich noch heute Manuskripte in der Hand Kiese wetters im Conservatorio der Stadt Venedig, darunter auch eine Abschrift der zweiten Antiphon der Caecilienvesper Scarlattis *Valerianus in cubiculo* [I]<sup>525</sup>. Diese Handschrift ist besonders wertvoll, da sie vermutlich direkt von dem verschollenen Autograph aus dem Jahr 1720 abgeschrieben wurde, das sich

---

<sup>519</sup> A-Wn, 18689 fol. 35a-38b und A-Wn, St.68.Aa.149.

<sup>520</sup> A-Wgm, I 5313 (H 24613). Vgl. die quellenkritische Untersuchung der Handschrift auf S. 140ff.

<sup>521</sup> A-Wn, 18689; A-Wn, SA.68.Aa.152; GB-Lbl, Add. 34118; GB-Ob, mms. 666.

<sup>522</sup> Kier 1968, S. 96.

<sup>523</sup> Kier 1968, S. 103, 105f. und 115.

<sup>524</sup> Kier 1968, S. 107 und 114.

<sup>525</sup> I-Vc, Torre Franca Ms. C. 4.

wiederum im Besitz von A. Fuchs in Wien befand<sup>526</sup>. Die Abschrift Kiese wetters weist zudem einige substantielle Abweichungen von dem in Münster und Rom überlieferten Aufführungsmaterial von 1721 auf, die neben einigen Angaben zur Dynamik besonders die Oboen-Stimme betreffen und nicht auf Übertragungsfehler Kiese wetters, sondern ihrerseits auf Nachlässigkeiten bei der Erstellung des Aufführungsmaterials in der Kopistenwerkstatt Angelinis zurückgeführt werden können.

#### 4.2. Julius Joseph Maier

Von Julius Joseph Maier, der als langjähriger Konservator (1857-1887) der im Jahr 1558 gegründeten Bayerischen Staatsbibliothek den Grundstock der Musikhandschriften-Sammlung durch zahlreiche Neuerwerbungen ergänzte, sind fünf in den Jahren zwischen 1853 und 1859 in München kopierte Abschriften von Offiziumskompositionen Alessandro Scarlattis überliefert<sup>527</sup>.

---

<sup>526</sup> Vgl. die Reproduktion des Faksimile der ersten Seite der Partitur der Antiphon *Valerianus in cubiculo* [I] sowie der ersten Seite der Kopie Kiese wetters auf S. 174 und S. 175.

<sup>527</sup> Aus dem Briefwechsel zwischen Maier und Franz Xaver Haberl lässt sich entnehmen, wie interessiert Maier an Handschriften von A. Scarlatti war. Zum Beispiel bittet er Haberl, die Opern *Griselda* und *L'amazone guerriera* zu kopieren, als sich dieser in den Jahren 1868 und 1869 in Italien aufhält. Als Haberl Zugang zum päpstlichen Musikarchiv erhält, bittet Maier, explizit auf ein *Miserere* (*Miserere mei Deus* [I]) von A. Scarlatti zu achten. Vgl. Johannes Hoyer, *Thematischer Katalog der Musikhandschriften*, (=Kataloge Bayerischer Musiksammlungen, Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg 14/6), Bibliothek Franz Xaver Haberl / Manuskripte BH 7866 bis BH 9438, München 1996, S. XX. Anscheinend gelang es Haberl aber nicht, dieses Werk Scarlattis für Maier zu kopieren; eine zweite Kopie neben der in der Biblioteca Vaticana aufbewahrten ist zumindest nicht überliefert. In einem Brief Maiers an Haberl vom 27. Juli 1868 findet sich auch eine zum Teil noch heute gültige Anmerkung Maiers zu den italienischen Bibliotheken: *Ihr Bericht über die Neapler Bibliothek ist traurig genug: die meisten italienischen Bibliotheken scheinen weniger zu einer wissenschaftl. Benutzung als um bestohlen zu werden, vorhanden zu sein*. Vgl. Hoyer 1996, S. XX.



Abbildung 56:

Faksimile des Autographs von *Valerianus in cubiculo* [I], ehemals im Besitz von Aloys Fuchs, Wien, 1908 versteigert, heute verschollen. Abdruck im Auktionskatalog Nr. 92 von C.G. Boerner, Leipzig 1908



Abbildung 57:

I-Vc, Torrefranca Ms. C. 4, *Valerianus in cubiculo* [I], Abschrift von G.R. Kiesewetter

Zwei Abschriften Maiers sind Kopien von Handschriften, die sich im Besitz von Kieseletter befanden. Während von der Handschrift GB-Ob, mms.903, einer Kopie des Psalms *Dixit Dominus* [II], die Vorlage Kieseletters sowie das Autograph überliefert sind<sup>528</sup>, handelt es sich bei der Handschrift GB-Ob, mms.901, einer Vertonung des Canticum Mariae *Magnificat* [III], um ein Unikat. Auf dem Titelblatt notiert Maier, dass er die Partiturschrift *nach Kieseletterschen Stimmen spartiert* habe<sup>529</sup>. Diese Vorlage (vermutlich handelte es sich nicht um eine Abschrift Kieseletters, sondern um das zeitgenössische Aufführungsmaterial) ist heute weder in München noch Wien überliefert. In dem handschriftlichen *Catalog der Sammlung alter Musik* [...] von Kieseletter aus dem Jahr 1847 ist ein *Magnificat* Alessandro Scarlattis nicht aufgeführt<sup>530</sup>, so dass diese Handschrift zu den wenigen Manuskripten zählt, von denen sich Kieseletter vor einem Verkauf keine eigene Abschrift machte. In einem undatierten Katalog, den Kieseletter an Fortunato Santini schickte, wird jedoch ein *Magnificat a 5 voci con vv.* von Alessandro Scarlatti erwähnt<sup>531</sup>, so dass es sich bei dieser Santini zum Tausch oder Kauf angebotenen Handschrift um die Vorlage für die Abschrift Maiers handeln dürfte.

Die Authentizität der Handschrift GB-Ob, mms.901 und damit die Zuschreibung dieser *Magnificat*-Vertonung an Alessandro Scarlatti kann jedoch auf Grund der eindeutigen Angabe des Konservators Maier nicht angezweifelt werden. Eine Untersuchung der Spartierungen und Abschriften des Konservators der neu entstandenen Musikabteilung der königlichen Hof- und Staatsbibliothek in München zeigt zudem, dass Maier stets mit großer Sorgfalt gearbeitet hat<sup>532</sup>. Da Alessandro Scarlatti bei der Autorenangabe auf dem Titelblatt der Handschrift nicht den Zusatz *Cavaliere* erhält, kommen nur die Jahre vor 1716 als Entstehungszeit dieser Komposition in Frage<sup>533</sup>.

---

<sup>528</sup> Das Autograph ist in der Casa Ricordi in Mailand überliefert. Die Kopie Kieseletters hat die Signatur A-Wn, St.67.G.103.

<sup>529</sup> Vgl. das Faksimile des Frontispiz der Handschrift GB-Ob, mms. 901 im Anhang des 2. Bandes, S. 134.

<sup>530</sup> *Catalog der Sammlung alter Musik des k.k. Hofrathes Raphael Georg Kieseletter, Edlen von Wiesenbrunn in Wien*, Mechitharisten, 1847. Ein Exemplar dieses Katalogs liegt in I-Bc, N. 149.

<sup>531</sup> Dieser vermutlich auch Kier nicht bekannte Katalog ist heute in Münster mit der Signatur D-MÜp, Dr. 881 überliefert.

<sup>532</sup> Vgl. Hoyer 1996, S. XVIII.

<sup>533</sup> Möglicherweise wurde diese *Magnificat*-Vertonung während der Vesper des Festes der Madonna SS.ma di Montesanto im Jahre 1703 in der römischen Kirche S. Maria di Montesanto aufgeführt. Zu diesem Anlass leitete Alessandro Scarlatti die Musik, zu der

Die Handschrift B-Bc, 26.055, eine Kopie der Marienantiphon *Salve Regina* [III], wurde den Angaben Maiers zufolge *nach älteren (im k. bayr. Conservatorium für Musik befindlichen) Einzelstimmen* spartiert. Hierbei dürfte es sich um das von Angelini angefertigte Aufführungsmaterial handeln, das noch heute in der Bayerischen Staatsbibliothek München aufbewahrt wird (D-Mbs, Coll. mus. Max. 92). Die Handschrift Maiers war zunächst Teil der Bibliothek von Otto Jahn (1813-1869), dessen Nachlass im Jahr 1870 in Bonn versteigert wurde, bevor sie dann von Guido Richard Wagener (1822-1896) erworben wurde. Der größte Teil der Sammlung Wagener, die auch Autographen von Bach, Mozart, Beethoven und Schubert umfasste, ging 1864 und 1874 an die Preußische Staatsbibliothek. Sein Nachlass gelangte zunächst an seinen Neffen Professor Strahl in Gießen, von dort kam im Jahre 1902 ein beträchtlicher Teil in die Bibliothèque du Conservatoire Royal, Brüssel, ein weiterer Teil befindet sich heute in der Michigan University Library, Ann Arbor; viele Stücke sind jedoch verschollen<sup>534</sup>.

Die Abschrift Maiers der Marienantiphon *Salve Regina* [II] von Alessandro Scarlatti befindet sich heute in Oxford<sup>535</sup>. Wieder gibt Maier auf dem Titelblatt seine Vorlage für diese auch in den Druck der *Concerti Sacri* aufgenommenen Komposition an und schreibt, dass es sich um eine *ältere Partitur* [handelt], *welche Kapellmeister Aiblinger an die k. Hof- u. Staatsbibliothek in München veräußerte. Aibl[inger] äußerte mir, er habe diese Partitur aus P.v. Winter's Nachlass ersteigert*. Als Kopist dieser heute noch in München überlieferten Vorlage (D-Mbs, Mus. mss. 652) konnte der neapolitanische Musiker und Archivar Giuseppe Sigismondi (1739-1826) ausgemacht werden.

Schließlich sei noch auf eine von Maier im Jahr 1853 anfertigte Abschrift der achtstimmigen Antiphon *Tu es Petrus* hingewiesen, die Haberl mit einem Teil des Nachlasses von Maier im Jahr 1890 erwerben konnte<sup>536</sup>.

---

neben einer eigenen Vertonung des Psalms *Dixit Dominus* und des *Magnificat*, auch Werke seiner Söhne erklangen. Vgl. Marx 1993, S. 128 und S. 143 sowie das erste Kapitel, Zur Biographie von A. Scarlatti, S. 25f.

<sup>534</sup> Vgl. Riedel 1963, S. 272.

<sup>535</sup> GB-Ob, mss. 904.

<sup>536</sup> Vgl. Hoyer 1996, S. XXIII.



### 4.3. Carl Proske

In der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg wird ein Band mit Offiziumskompositionen Alessandro Scarlattis aufbewahrt, der bisher in den Katalogen der Werke Scarlattis nicht aufgeführt worden ist. Carl Proske<sup>537</sup> kopierte während seiner Italienreise in den Jahren 1834/35 in Rom die hier enthaltenen Kompositionen<sup>538</sup> direkt vom Autograph, das seinerzeit im Besitz des Erben des römischen Komponisten Pietro Terziani (1765-1831) war. Obwohl die autographe Handschrift Scarlattis zum Teil nur schwer lesbar war, rekonstruierte Proske die gesamte Handschrift, so auch die zum Teil von späterer Hand vorgenommenen zahlreichen Streichungen mit größter Genauigkeit. Auf einem ebenfalls überlieferten Zettel vermerkt Proske, dass die in seiner Abschrift eingeklammerten Takte jene Abschnitte kennzeichnen, in denen sich in der Vorlage Streichungen oder spätere Korrekturen vorfanden. Wie sorgfältig Proske arbeitete, zeigt sich bei einem Vergleich der Abschrift Proskes mit der autographen Handschrift der Psalmvertonung *Dixit Dominus* [II]<sup>539</sup>, die als einzige Komposition aus der autographen Sammelhandschrift separat überliefert ist. Den anderen Abschriften Proskes aus diesem heute verschollenen Autograph kommt daher eine besonders wichtige Rolle zu, stammen doch alle weiteren heute überlieferten Kopien dieser vier Psalmkompositionen (*Beatus vir*, *Confitebor* [I], *Dixit Dominus* [III], *Laudate pueri* [III]) sowie des *Magnificat* [II] von der Abschrift Proskes ab.

### 4.4. Fortunato Santini

In der Hand des römischen Musikalien-Sammlers Fortunato Santini (1778-1861) sind zwanzig Abschriften verschiedener Offiziumskompositionen Alessandro

---

<sup>537</sup> Zu der Handschriftensammlung von Carl Proske (1794-1861), vgl. Gertrud Haberkamp, Carl Proskes Partituren-Sammlung – einmalig in ihrer Art?, in: *Musica Divina, Ausstellung zum 400. Todesjahr von Giovanni Pierluigi da Palestrina und Orlando di Lasso und zum 200. Geburtsjahr von Carl Proske* (Bischöfliches Zentralarchiv und Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg/Kataloge und Schriften, 11, hg. v. Paul Mai), Regensburg 1994, S. 65-80.

<sup>538</sup> 1) D-Rp, Pr-M Scarlatti I/4, *Beatus vir*; 2) D-Rp, Pr-M Scarlatti I/2, *Confitebor* [I]; 3) D-Rp, Pr-M Scarlatti I/9, *Dixit Dominus* [II]; 4) D-Rp, Pr-M Scarlatti I/11, *Dixit Dominus* [III]; 5) D-Rp, Pr-M Scarlatti I/8, *Laudate pueri* [III]; 6) D-Rp, Pr-M Scarlatti I/4, *Magnificat* [II]; sowie Fragmente der Psalmvertonungen 1) D-Rp, Pr-M Scarlatti I/15, *Confitebor* [II] und 2) D-Rp, Pr-M Scarlatti I/15, *Nisi Dominus* [IV].

<sup>539</sup> I-Mr, [o.Sign.]

Scarlattis überliefert<sup>540</sup>. Acht Handschriften sind, wie Santini selbst auf dem jeweiligen Titelblatt anmerkt, Kopien von Vorlagen Carl Proskes, die dieser wiederum in der Sammlung Terzianis von einer autographen Partitur Scarlattis abgeschrieben hatte<sup>541</sup>. Auch die Vorlagen zu den Abschriften Santinis der Kompositionen *Exultate Deo* und *Laudate Dominum omnes gentes*<sup>542</sup> sind überliefert. Das Autograph der Komposition *Exultate Deo* befindet sich noch heute im Archiv der römischen Basilika S. Maria Maggiore, wo Santini dieses Werk zusammen mit weiteren geistlichen Kompositionen Scarlattis spartierte<sup>543</sup>, während die Vorlage für die Abschrift Santinis des Psalms *Laudate Dominum omnes gentes* in der Santini-Sammlung überliefert ist<sup>544</sup>.

Den Abschriften Santinis von zwei Miserere-Vertonungen dagegen kommt eine größere Bedeutung zu. Zwar ist von den vermutlich in Neapel entstandenen Miserere-Vertonungen auch eine weitere Abschrift zweier Kopisten in Bologna überliefert<sup>545</sup>. Ein Vergleich beider Quellen zeigt aber, dass sie in einen unterschiedlichen Filiationsstrang einzuordnen sind. Zudem hat Santini bei der Anfertigung seiner Abschriften mit wesentlich größerer Sorgfalt gearbeitet als die Kopisten XXIV und XXV bei der Erstellung der Bologneser Handschrift<sup>546</sup>. Auch in

<sup>540</sup> Weitere Abschriften von Motetten und Offertorien Scarlattis in der Hand Santinis sind: 1) D-MÜp, Hs.1206+, fol.92r-94r, *Adorna thalamum*; 2) D-MÜp, Hs.3883, *Benedicta et venerabilis*; 3) A-Wn, SA.67.G.107, *Constitues*; 4) US-U, M783.4SCA7m *Constitues*; 5) A-Wn, SA67G107, *Dextera Domine*; 6) US-U, M783.4SCA7m, *Dextera Domine*; 7) D-MÜp, Hs. 1206+, *Diffusa est*; 8) D-MÜp, Hs. 3867+, *Domine refugium*; 9) D-MÜp, Hs. 1206+, *Laudate Dominum quia*; 10) D-B, Mus. ms. Teschner 63, *O magnum mysterium*; 11) D-MÜp, Hs. 1240+, *O magnum mysterium*; 12) GB-Ob, mms. 630, *O magnum mysterium*; 13) D-Mm, Mm 955/5, fol.143-154, *Sacerdotes*; 14) A-Wn, SA.67.G.107, *Sacerdotes*; 15) D-MÜp, Hs. 2761+, *Sacerdotes*; 16) US-U, M783.4SCA7m, *Sacerdotes*; 17) A-Wn, SA.67.G.107, *Tui sunt coeli*; 18) D-Mm, Mm 955/6, *Tui sunt coeli*; 19) D-MÜp, Hs. 2761+, *Tui sunt coeli*; 20) US-U, M783.4SCA7m, *Tui sunt coeli*.

<sup>541</sup> 1) D-MÜp, Hs. 3875, *Beatus vir*; 2) D-MÜp, Hs. 3876, *Confitebor* [I]; 3) D-MÜp, Hs. 3877, *Dixit Dominus* [II]; 4) D-B, Mus. ms. Teschner 63, *Dixit Dominus* [II]; 5) D-MÜp, Hs. 3878, *Dixit Dominus* [III]; 6) D-B, Mus. ms. Teschner 63, *Laudate pueri* [III]; 7) D-MÜp, Hs. 3880, *Laudate pueri* [III]; 8) D-MÜp, Hs. 3874, *Magnificat* [II].

<sup>542</sup> Die Kopien Santinis haben die Signaturen: 1) D-Mm, Mm 955/3, fol.125-133, *Exultate Deo*; 2) D-MÜp, Hs.3867, *Exultate Deo*; und D-Bds, Mus.ms.19625, *Laudate Dominum omnes gentes*.

<sup>543</sup> I-Rlib, [o.Sig.].

<sup>544</sup> D-MÜp, Hs. 3887.

<sup>545</sup> I-Baf, Ms. 443.

<sup>546</sup> So fehlt in der Quelle I-Baf, Ms. 443 zum Teil die Textunterlegung (Vgl. I-Baf, Ms. 443, fol.165v), und in der ersten *Miserere*-Vertonung werden gleich fünf Takte der Solosopran-Stimme ganz ausgelassen (Vgl. I-Baf, Ms. 443 fol.161v.).

der Datierung der beiden Psalm-Vertonungen weichen die Abschriften Santinis von der Bologneser Handschrift ab. In der zeitlich vermutlich als erste entstandenen Abschrift, die 1824 in Ferrara kopiert wurde, gibt Santini als Entstehungsdatum für das *Miserere mei Deus* [II] das Jahr 1705 an<sup>547</sup>. In zwei weiteren Abschriften dieser Komposition korrigiert Santini dieses Datum dann zu 1714<sup>548</sup> und gibt für das *Miserere mei Deus* [III] das Jahr 1715 als Entstehungsjahr an<sup>549</sup>. Da auch die Abschriften dieser Psalmkompositionen in der University of Illinois, Urbana, USA, entgegen der Auffassung von Prof. John Walter Hill Abschriften von Santini sind, die aus dem Nachlass von Godfrey E. P. Arkwright (1864-1944) nach Illinois gelangten<sup>550</sup>, ist die Handschrift, die als Vorlage für die Datierung Santinis auf 1714/1715 diente, heute verschollen. Für eine Entstehungszeit der beiden Miserere-Vertonungen um 1715 spricht auch der stilistische Befund dieser Kompositionen Alessandro Scarlattis. Hier lassen sich einige charakteristische Merkmale aufweisen, die auf eine neapolitanische Provenienz deuten und diesen Werken eine Art Vorbildfunktion für zahlreiche spätere neapolitanische Vertonungen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zukommen lassen<sup>551</sup>.

Zwei Abschriften in der Hand Santinis sind von der doppelchörigen Antiphon *Tu es Petrus*<sup>552</sup> überliefert. Die Schweizer Handschrift CH-E, 286,02, eine im Jahr 1830 kopierte Abschrift, ist hierbei von größerem Interesse, da Santini auf dem Titelblatt anführt, dass Scarlatti die Antiphon *Tu es Petrus* für S. Peter im Vatikan geschrieben habe (*espressamente scritta per S. Pietro in Vaticano*). Bei der Vorlage für diese Abschrift Santinis wird es sich also vermutlich um eine Handschrift aus dem Archiv der Cappella Giulia selbst gehandelt haben.

Die Bedeutung Santinis für die Überlieferung des geistlichen Schaffens von Alessandro Scarlatti liegt neben dem Spartieren eigener Abschriften in der Rolle, die ihm als Sammler von Handschriften geistlicher Musik Scarlattis zukommt. In der

<sup>547</sup> D-MÜp, Hs. 3882(1), *Miserere* [II] (kopiert in Ferrara, 1824).

<sup>548</sup> D-B, Mus. ms. 19625(1), *Miserere* [II] und US-NH, Ma21YIISca6, *Miserere* [II].

<sup>549</sup> D-B, Mus. ms. 19625(2), *Miserere* [III]. Zu der Problematik der späteren Datierung von Handschriften des 17. und 18. Jahrhunderts durch die ambitionierten Sammler wie Santini und Kiesewetter vgl. Dietz 1988, S. 131.

<sup>550</sup> Nach einer Mitteilung der Universitäts-Bibliothek von Illinois, untersuchte Prof. Hill die Handschrift US-U, M783.4SCA7m, und kam zu dem Ergebnis, dass es sich um eine Kopie aus dem frühen 18. Jhd. handeln müsse. Der Verfasser dankt Mr. Leslie Troutman, Music User-Services Coordinator der Music Library, für diese Mitteilung.

<sup>551</sup> Marx-Weber 1985, S. 18ff. Vgl. auch die stilkritischen Untersuchungen an den beiden *Miserere*-Vertonungen Scarlattis auf S. 203ff.

<sup>552</sup> CH-E, 286,02 und GB-Lbl, Egerton MS. 2459, fol.137.

Santini-Sammlung sind einige Autographe sowie Unikate geistlicher Musik von zeitgenössischen Kopisten Scarlattis überliefert, die Santini im Wissen um ihren Wert erwarb und somit vor vermutlich unwiederbringlichem Verlust bewahrte. An dieser Stelle sei etwa an die Stimmhefte der Caecilienvesper (D-MÜp, Hs. 3892) und an die Abschriften des Psalms *Laudate Dominum omnes gentes* (D-MÜp, Hs. 3887) sowie an die Antiphon *Volo Pater* (D-MÜp, Hs. 3893) erinnert, die nur (außer einer zusätzlichen Kopie Santinis) in der Santini-Sammlung zu finden sind und auf diese Weise für die heutige Musikforschung und Musikpraxis gerettet wurden<sup>553</sup>.

#### 4.5. Giuseppe Sigismondo

Von dem ersten Bibliothekar des Conservatorio in Neapel und Komponisten Giuseppe Sigismondo (1739-1826)<sup>554</sup>, der u. a. bei Francesco Durante und später zwischen 1761 und 1768 bei Porpora Kompositionsunterricht erhielt, stammen drei Abschriften von Offiziumskompositionen Alessandro Scarlattis. Von diesen Handschriften ist die Kopie des vierstimmigen Psalms *Laetatus sum* [I] die wertvollste<sup>555</sup>, da die weiteren Abschriften erst aus der Mitte bzw. der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts stammen. Die Kopie von Giuseppe Sigismondo ist dabei Teil einer großen Sammelhandschrift mit geistlicher Musik und Kantaten von Alessandro, Domenico und Giuseppe Scarlatti. Die Handschrift gehörte zu einer Sammlung des Neapolitaners Gaspare Selvaggi, die im Jahre 1843 vom Marquess of Northampton der British Museum Library vermacht wurde<sup>556</sup>. In der Londoner

<sup>553</sup> Gleichermaßen sind auch weitere geistliche Kompositionen Scarlattis lediglich durch Abschriften Santinis, bzw. Kopien seiner Abschrift, heute in der Santini-Sammlung überliefert: 1) das Gradual *Benedicta et venerabilis*, das laut einer Anmerkung Santinis auf dem Titelblatt vom heute verschollenen Autographs Scarlattis abgeschrieben wurde; 2) das Gradual *Diffusa est*, sowie die beiden Offertorien *Sacerdotes* und *Tui sunt coeli*.

<sup>554</sup> Zu Sigismondi vgl. den Artikel von Dennis Libby, Giuseppe Sigismondo, An Eighteenth-Century Amateur, Musician, and Historian, in: *Studi Pergolesiani* 2, 1988, S. 222-238.

<sup>555</sup> GB-Lbl, Add. 14166, *Laetatus sum* [I]

<sup>556</sup> Die Handschriften der Sammlung sind heute unter den Signaturen GB-Lbl, Add. 14101-14249 zu finden. Im Katalog der Sammlung (GB-Lbl, Add. 14249) sind die Handschriften in verschiedene *parcels* aufgeteilt. In der Sammlung sind vor allem kirchenmusikalische Werke von neapolitanischen Komponisten vertreten, so 4 *parcels* von Francesco Durante, 1 *parcel* von Leonardo Leo, 6 *parcels* von Nicola Porpora, 1 *parcel* von G. Pergolesi, 2 *parcels* von Nicolo Jommelli, 1 *parcel* von Francesco Feo und 3 *parcels* von Alessandro Scarlatti. Das erste Volumina der drei *parcels* mit Musik Scarlattis stimmt mit dem Inhalt von GB-Lbl, Add. 14166 weitgehend überein. Das zweite *parcel* umfasst Abschriften der Opern *La Rosaura*, *L'Amor Generoso*, *La*

Handschrift sind der Abschrift des *Laetatus sum* [I] zwei Kanon-Studien Scarlattis, ebenfalls in der Hand Sigismondos, vorangestellt<sup>557</sup>. Diese kleinen Werke sind vermutlich zusammen mit dem auch als eine Kontrapunktstudie im Zusammenhang mit Scarlattis *Discorso sopra un caso particolare in arte* (April 1717) komponierten Psalm *Laetatus sum* [I] entstanden<sup>558</sup>.

Die beiden weiteren Abschriften Sigismondos sind Kopien der doppelchörigen Antiphon *Tu es Petrus*<sup>559</sup>, denen aber, auf Grund der überlieferten römischen Abschriften aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, kein mit der Abschrift des Psalms *Laetatus sum* [I] vergleichbarer Stellenwert zukommt.

#### 4.6. Kopisten XVIII und XXX

Die Kopisten XVIII und XXX sind mit je einer Abschrift einer Offiziumskomposition Alessandro Scarlattis in der Santini-Sammlung vertreten. Der Handschrift D-MÜp, Hs. 3887 des Kopisten XVIII kommt hierbei eine besondere Bedeutung zu, handelt es sich bei dieser Kopie der Psalm-Vertonung *Laudate Dominum omnes gentes* doch um die Vorlage für die einzig weitere erhaltene Abschrift dieser Komposition in der Hand von Fortunato Santini<sup>560</sup>. Vermutlich wurde die Handschrift von einer heute verschollenen Stimmabschrift kopiert, da in der zweiten Viola-Stimme des öfteren Schlüsselwechsel zu beobachten sind, die der Kopist XVIII jedoch wiederholt zu setzen vergaß.

---

*Caduta dei Decemviri* sowie ein Autograph der Oper *Griselda*. Das dritte *parcel* hat Abschriften der Opern *Attilo Regale*, *Scipione* und *Trionfo dell'Onore* zum Inhalt.

<sup>557</sup> GB-Lbl, Add. 14166, fol.43r, *Canon* und fol.43v-45v, *Studio a 4*. Auf fol.46r-68r folgt die *Messa a 4 a Palestrina* (= *Missa ad usum Cappellae pontificiae*, MV 7). Diese Abschrift ist in dem Katalog von Schacht-Pape nicht aufgeführt. Vgl. Schacht-Pape 1993, S. 38f.

<sup>558</sup> Scarlattis Gutachten von 1717 zu einem kontrapunktischen Streitfall ist bekanntlich lediglich in Kirnbergers deutscher Übersetzung erhalten. Vgl. Kirnberger 1779. Schon Dent und nach ihm Brandvik äußerten die Vermutung, dass dieses Werk Scarlattis als Teil einer Kontrapunkt-Studie entstand, da die Komposition in der ältesten überlieferten Handschrift keine Textierung aufweist. Vgl. Brandvik 1969, S. 21.

<sup>559</sup> GB-Lbl, Add. 14166, und I-Bc, BB 321/B. Von Sigismondos Hand stammt weiter die einzige erhaltene Abschrift der Motette *Ave Regina coelorum*, die in einer neapolitanischen Handschrift überliefert ist (I-Nc MR. 3134). Im Kopftitel dieser im Jahre 1817 kopierten Handschrift erwähnt Sigismondo zudem das Entstehungsjahr dieses Werkes: *Ave Regina Caelorum a 2. Soprani p. divozione della B. Vergine di Loreto / fatto dal Cav.<sup>re</sup> Aless.<sup>o</sup> Scarlatti, nel passaggio ch'egli fè p. Loreto nel 1722.*

<sup>560</sup> D-B, Mus. ms. 19625/3.

Die Handschrift D-MÜp, Hs. 3889 des Schreibers XXX, eine Kopie der Antiphon *Tu es Petrus*, wurde dagegen aus einem größeren Konvolut herausgetrennt. Möglicherweise diente diese nicht gebundene Kopie aus der Wende zum 19. Jahrhundert als Vorlage für die Abschriften von Santini, auch wenn der Bestimmungsort der Komposition S. Pietro in Vaticano, die Santini in einer seiner Abschriften angibt<sup>561</sup>, in dieser Handschrift nicht anzutreffen ist.

---

<sup>561</sup> Vgl. CH-E, 286,02.

#### IV. Stilistische Untersuchungen an ausgewählten konzertanten Offiziums- kompositionen unter besonderer Berücksichtigung der Caecilienvesper

##### 1. Die konzertanten Psalmen mit Instrumentalbegleitung<sup>562</sup>

###### 1.1. *Laudate Dominum omnes gentes*

Der Psalm *Laudate Dominum omnes gentes* ist eine einsätzliche, motettisch durchkomponierte Komposition und wird durch eine cantus firmus-Technik bestimmt. Das Werk lässt sich dennoch in drei Abschnitte gliedern, wobei der Textvers 1 „Laudate Dominum omnes gentes“ dem ersten Abschnitt (T. 1-27/2), der Textvers 2 „Quoniam confirmata est“ dem zweiten Abschnitt (T. 27/3-51) und die Doxologie dem letzten Abschnitt (T. 52-102) zugeordnet sind. Der cantus firmus findet sich im ersten sowie im dritten Abschnitt. Hierbei handelt es sich um den dritten Psalmton, der in halben Notenwerten in der Sopranstimme ab Takt 11 in ganzer Länge zitiert wird (vgl. Notenbeispiel 1, S. 185). Während die drei großen Abschnitte der Komposition durch authentische Kadenzen voneinander getrennt sind, erreicht Scarlatti eine weiterführende Gliederung innerhalb der einzelnen Abschnitte durch Ritornelli, die jeweils das thematische Material der folgenden Soggetti vorwegnehmen. Die Streicher werden bei der Vertonung der Ritornelli und darüber hinaus lediglich zur Klangsteigerung bei Binnen- und Schlusskadenzen eingesetzt. Die Streicherbehandlung ist also überaus traditionell und deutet auf eine frühe Entstehungszeit der Komposition<sup>563</sup>.

---

<sup>562</sup> Zu dieser Gruppe von Offiziumskompositionen zählen die undatierten Vertonungen der Psalmen *Laudate Dominum omnes gentes*, *Dixit Dominus* [IV] und *Nisi Dominus* [II] sowie die konzertanten Psalmen aus der Caecilienvesper (*Dixit Dominus* [I], *Laetatus sum* [II] und *Laudate pueri* [I]). Dazu kommen lediglich Vertonungen des Psalms *Miserere mei Deus* [II] und [III], die vermutlich zu den späten neapolitanischen Werken des Komponisten zählen.

<sup>563</sup> Zur Aufführungspraxis der römischen Kirchenmusik im Sei- und Settecento vgl. A. Morelli 1993, zu den in Rom tätigen Instrumentalisten vgl. Rostirolla 1994.

Musical score for "Laudate Dominum omnes gentes, T. 9-12". The score includes piano accompaniment and vocal parts for Soprano, Alto, Tenor I, Tenor II, and Bass. The piano part features a circled 10 and a *mp* dynamic marking. The vocal parts have lyrics in German and Latin.

**Piano Accompaniment:**  
 Treble clef, circled 10, *mp*

**Vocal Parts:**

- Soprano:** circled 10, *mf*  
 O praise  
 Lau - da
- Alto:** *mp*  
 O praise Him, O praise Him, praise the Lord,  
 Lau - da - te, lau - da - te Do - mi - num,
- Tenor I:** *mp*  
 O praise Him,  
 Lau - da - te,
- Tenor II:** *mp*  
 O praise Him, O praise Him,  
 Lau - da - te, lau - da - te
- Bass:** *mp*  
 O  
 Lau -

**Piano Accompaniment (Bottom):**  
 Treble clef, circled 10, *mp*  
 4-3 6

Notenbeispiel 1: *Laudate Dominum omnes gentes*, T. 9-12



Eine Ausnahme findet sich im zweiten Abschnitt des Werkes zu den zentralen Worten des Psalms „et veritas Domini manet in aeternum“. Hier setzen die Streicher mitten im Textvers ein und konzertieren im Wechsel mit den Vokalstimmen, wobei Scarlatti die Streicher bis in die Schlusskadenz nicht mit den Vokalstimmen *colla parte* führt, so dass ein großflächiger, bis zu zehn Stimmen zählender Klangteppich entsteht:

The image shows a musical score for the second section of 'Laudate Dominum omnes gentes, T. 37-38'. It features a vocal line and a string line. The vocal line includes the following lyrics:

the truth of the Lord our God  
*et ve - ri - tas Do - mi - ni*

is es - tab - lished o - ver us all. His lov - ing -  
*con - fir - ma - ta est su - per nos mi - se - ri -*

Lord our God en - dures.  
*Do - mi - ni ma - net,*

o - ver us all, His lov - ing - kind - ness for -  
*est su - per nos mi - se - ri - cor - di - a*

Lord our God. His great love  
*Do - mi - ni. Quo - ni - am*

The string line consists of two staves (treble and bass clef) with various musical notations including dynamics like *mp* and *mf*, and a 6-5 interval marking at the bottom.

Notenbeispiel 2: *Laudate Dominum omnes gentes*, T. 37-38

Die Vertonung der Doxologie folgt der traditionellen Dreiteilung in „Gloria Patri“, „Sicut erat“ und „Amen“. Während das „Gloria“ homophon gesetzt ist, werden den in imitatorischer Stimmführung gesetzten Unterstimmen im „Sicut erat“ ein bereits anfangs der Komposition vorgestellten cantus firmus in der Sopranstimme gegenüber gestellt. Das Schluss-Amen greift zudem die Ausgangstonart a-Moll wieder auf, so dass diese kurze, mit einer sorgfältigen Gliederung versehene Psalmvertonung fest in der Tradition der Gattung Psalmkompositionen steht.

### 1.2. *Nisi Dominus* [II]

Eine wesentlich umfangreichere Komposition ist das *Nisi Dominus* [II], das für Sopran- und Alt-Solo, vierstimmigen Chor (SATB), zwei Violinen und Basso continuo gesetzt ist. Es ist ein kantatenhaft-großdimensioniertes Werk, das in mehreren Abschnitten den Vokalsolisten die Möglichkeit bietet, ihre stimmlichen Qualitäten in langen und anspruchsvollen Koloratur-Passagen zu Gehör zu bringen. Der erste Abschnitt umfasst zwei Textverse des Psalms, wobei die Violinen im Verlauf des gesamten Abschnitts musikalisches Material aus dem Anfangsritornell zitieren und damit für die gesamte Komposition das einheitsstiftende Moment darstellen (vgl. Notenbeispiel 3, S. 188). Kontrastiert werden diese virtuosen Abschnitte durch einzelne ruhige Passagen, in denen besonders der Solosopran dem Tuttichor konzertierend gegenübergestellt ist. Darüber hinaus bemüht sich Scarlatti in der Vertonung des Halbverses „qui manducatis panem doloris“ um eine ausdrucksstarke musikalische Sprache, indem er einen dichten Satz voller Reibungen und weitere Sprünge schreibt.

Allegro

Violino I/II

Soprano conc.

Alto conc.

B.c.

Ni - si Do - mi - nus ae - di - fi - ca - - - -

Ni - si Do - mi - nus ae - di - fi - ca - - - -

- ve - rit Do - mum, Ni - si Do - mi - nus ae - di - fi - ca -

- ve - rit Do - mum, in va - num,

Notenbeispiel 3: *Nisi Dominus* [II], T. 1-12

Auffallend ist in dieser Psalmvertonung auch die häufige Verwendung von *bassetti*, einer Bassführung, die von Violinen eine Oktave über der üblichen Continuolage gespielt wird<sup>564</sup>. Besonders im 7. und 8. Abschnitt der Komposition („Beatus vir“ und

<sup>564</sup> *Bassetti* lassen sich in Scarlattis Werk erst zwischen 1710 und 1715 anfinden, so dass sie eine Möglichkeit zur zeitlichen Einordnung nicht datierter Werke geben. Diese Bassführung lässt sich sowohl in vielen Werken Scarlattis aus seinen späten neapolitanischen Jahren nachweisen, so etwa in dem *Salve Regina* [IV], wie auch in den späten römischen Opern Scarlattis: in *Cambise* (1719) und *Turno Aricino* (1720), vgl. Strohm 1976, S. 29-47.

Non confundetur“ lässt sich dieses stilistische Moment erkennen:

33 Lento  
unisono VI. I., II.  
33 Sopr. conc.  
Be - a - tus,  
33 Alto conc.  
Be -  
33  
b b †

Notenbeispiel 4: *Nisi Dominus* [II], T. 242-245

Scarlatti greift einige zentrale melodische und rhythmische Motive, die im ersten Abschnitt der Komposition vorgestellt werden, im späteren Verlauf dieses Werkes wieder auf. Durch diese Bezüge wird ein Zusammenhalt der Komposition erreicht. Zu nennen sind hierbei die Sechzehntel-Läufe in den Violinen, in denen häufig Oktav-Sprünge zu beobachten sind. Die Melodik der Vokalstimmen wird oft von Quart-Sprüngen bestimmt. Der Ripieno-Chor hat in diesem Werk lediglich eine untergeordnete Stellung. Es gibt keine reinen Chorpartien, keine imitatorische Stimmführung oder gar fugalen Abschnitte. Stattdessen wird der Chorsatz durch kurze homophone Abschnitte geprägt, in denen einzelne Worte („sagitte“) oder Teile eines Textverses mit hoher deklamatorischer Plastizität skandiert werden.

Auch in der Doxologie tritt der Chor zugunsten der Solostimmen zurück. Statt einer ausladenden Schlussfuge beschränkt sich Scarlatti auf kurze prägnante Einwüfe, die den Fluss der konzertierenden Solostimmen unterbrechen. Das Schluss-Amen wird beispielsweise durch eine fast volkstümlich anmutende tänzerische Stimmführung charakterisiert, die zunächst im Wechsel der Solostimmen und anschließend im Duett von Sopran und Alt vorgetragen wird. Zu beachten ist zudem die Instrumentierung, da Scarlatti den beiden Solostimmen lediglich die beiden Violinstimmen gegenüber stellt (vgl. Notenbeispiel 5 auf der folgenden Seite), während die Continuo-Gruppe nur bei den kurzen Choreinwürfen dem Satz beigelegt ist. Ähnliche Merkmale finden sich auch bei den um 1720 entstandenen und später in dieser Arbeit analysierten konzertanten Psalmen der Caecilienvesper.

Es scheint sich also bei dieser durchaus eigenwilligen Kompositionsform um ein typisches Element des späten Scarlatti zu handeln.

41 Viol. I

41 Viol. II

41 Alto conc.

A - - - - -

41 Basso cont.

Notenbeispiel 5: *Nisi Dominus* [II], T. 334-341

### 1.3. *Dixit Dominus* [IV]

Eine weitere großformatige konzertante Psalmvertonung ist das *Dixit Dominus* [IV], das in einer zeitgenössischen Handschrift in Mailand überliefert ist. Während John Steele in einer Analyse dieses Werk stilistisch in die Nähe des *Dixit Dominus* (HWV 238) von Georg Friedrich Händel rückt und somit eine Entstehung „um oder kurz vor 1707“ vermutet<sup>565</sup>, weisen die Quellenkritik, die Besetzung sowie einige stilistische Eigenheiten diese Komposition als ein später entstandenes Werk aus, das zwischen 1709 und 1725 in Neapel komponiert worden ist<sup>566</sup>. Charakteristisch für die späten Werke Scarlattis sind etwa die Einwüfe des Ripieno-Chores im ersten Satz, die mit dem prägnanten Zweisilber „Dixit“ als immer wiederkehrendes Motto den Satz bestimmen:

<sup>565</sup> Vgl. Steele 1973.

<sup>566</sup> Zur Quellenkritik dieses Werkes, vgl. S. 137f. Auch J. Merrill Knapp kann der Hypothese Steeles nicht folgen und äußert dagegen die Vermutung, dass für das *Dixit Dominus* Händels eher dem Komponist Carissimi ein größerer Einfluss zuzuschreiben ist, vgl. J. Merrill Knapp 1987, S. 20.

The image displays two pages of a musical score for 'Dixit Dominus' by Vivaldi. The left page shows the beginning of a section with the lyrics 'num donec ponat inimico tuo'. The right page continues with 'Dixit Dixit' and 'Dixit Dixit'. The score includes vocal lines with lyrics and instrumental lines with performance markings like 'Solo' and 'Dutti'.

Notenbeispiel 6: *Dixit Dominus* [IV], T. 44-47

Zum anderen wird der Chor lediglich an wenigen Abschnitten des Psalms eingesetzt, außer im ersten Satz nur noch im vierten und siebten Satz zu den Worten „Juravit Dominus“ und „Judicabit in nationibus“. Diese Partien sind zum Teil deskriptive Vertonungen des Psalms, wie im siebten Satz zu den Worten „implebit ruinas“, in denen Scarlatti mittels langer absteigender Sechzehntel-Läufe und überraschender Sprünge den Text wortmalerisch wiedergibt. Insgesamt aber räumt Scarlatti den Solisten im Vergleich zum Chor die größeren Entfaltungsmöglichkeiten ein. Die solistischen Sätze, in denen die Violinen unisono geführt sind, sind zumeist arienähnlich konstruiert. Auch die Kontrapunktik bleibt in diesen Abschnitten, in denen der Satz auf drei (im Duett vier) wesentliche Stimmen reduziert ist, voll erhalten. Immer wieder setzt Scarlatti die verschiedenen *soggetti* in unüblicher, nicht voraussehbarer Weise gegeneinander und betont dadurch ihre Eigenständigkeit. Die Streicher erhalten in diesem kontrapunktischen Satz eine selbständige Führung, die in den früheren Kompositionen nicht anzutreffen war:

a 2  
 Secundu ordinē Melchisedech  
 nu' Secundu ordinē Melchisedech Tu es Sa-  
 Tu es Sa-  
 Tu es Sacerdos  
 Secundu ordinē Melchisedech Secundu ordinē Mel-  
 cerdos secundu ordinē  
 cerdos in e-  
 in e-ter - nu' Secundu ordinē Melchisedech

Figured bass notation: 4 6 5 4 6 6 3 6 4 3 4 4 6 4 6

Notenbeispiel 7: Dixit Dominus [IV], T. 229-234

Die Doxologie vertont Scarlatti auf traditionelle Weise. Nach einem Tutti-Einsatz des Chores beim „Gloria“ und einem solistischen Abschnitt auf den Worten „sicut erat in principio“ folgt eine lange im Alla breve-Zeitmaß notierte Chorfüge. Neben zahlreichen Modulationen, in denen zur Ausgangstonart B-Dur relativ weit entfernte Tonarten wie d-Moll, g-Moll und c-Moll aufgesucht werden, erhält diese Fuge zusätzliche Dynamik durch die energischen Sprünge der begleitenden Violinen, die diesen Satz stets nach vorne treiben. Kurz vor Ende des Werkes unterteilt Scarlatti die Viertelnoten der Streicher in repetierende Achtel und intensiviert hiermit nochmals den zum Ende der Komposition hin drängenden Satz.

#### 1.4. Die konzertanten Psalmvertonungen der Caecilienvesper

Drei konzertante Psalmvertonungen der Caecilienvesper geben Zeugnis vom Spätstil im kirchenmusikalischen Œuvre Scarlattis<sup>567</sup>. Bereits der Aufbau des ersten Psalms der Caecilienvesper *Dixit Dominus* [I] zeigt, dass Scarlatti nun eine großangelegte und ausgewogene Architektur wählt, die ihm zudem eine vielfältige Ausgestaltung des Konzertierens ermöglicht<sup>568</sup>. Die sonst äußerst detailbewusste Sprache Scarlattis, die zuweilen die Konstruktion des jeweiligen Werkes vernachlässigt, findet sich in diesen späten Werken nur noch vereinzelt. Charakteristisch für die Psalmen *Dixit Dominus* [I], *Laetatus sum* [II] und *Laudate pueri* [I] ist, dass hier Scarlatti nicht Vers für Vers vertont, sondern mehrere Verse in größeren Sinnzusammenhängen vereint. Dieses Verfahren findet sich beispielhaft im *Dixit Dominus* [I], wo Scarlatti

---

<sup>567</sup> Auch auf diese Werke geht Dent – vermutlich da das Stimmenmaterial in Münster nicht vollständig überliefert ist – nur in wenigen Sätzen ein. Vgl. Dent 1960, S. 187. Die amerikanischen Dissertationen, die sich in der Folgezeit mit dem geistlichen Werk Scarlattis beschäftigten, erwähnen die einzelnen Sätze der Vesper ohne Kommentar im Anhang. Vgl. Brandvik 1969, S. 438ff. Auch im analytischen Abschnitt seiner Studie macht Brandvik einen Bogen um diese Werke und zitiert lediglich Dent bei der Besprechung des *Laetatus sum* [II] mit den Worten: *a fine dignified Gloria followed by a most Bacchanalian Amen*. Vgl. Brandvik, 1969, S. 24.

<sup>568</sup> Zu der Kompositionstechnik des späten Scarlatti in Bezug auf seine Opern, vgl. Strohm 1975, S. 228ff. Auch hier zeigt sich, dass Scarlatti dem einzelnen Wort verpflichtet bleibt und die Vertonung stets nach dem Charakteristischen des Sprachvortrags selbst sucht. Pagano geht in seiner ersten Biographie mit wenigen Worten auf das geistliche Spätwerk Scarlattis ein und erörtert die wachsende Bedeutung der instrumentalen Schreibweise, die sich auch in den späten Serenaten und Opern zeige. *Il gruppo di opere sacre scritte a Roma [...] vede estendersi alla musica religiosa quella tendenza all'arricchimento delle componenti strumentali, già avvertita in serenate e melodrammi [...]*, Vgl. Pagano 1972, S. 225.



die ersten vier Verse zu einer musikalischen Einheit zusammenfasst. Die Übergänge zwischen den einzelnen Versen sind fließend, der erste Doppelstrich findet sich erst nach 133 Takten vor dem fünften Vers „Juravit Dominus“. Zur deutlichen Abgrenzung wählt Scarlatti zudem für diesen Satz ein neues Metrum.

Während der Beginn der Komposition für die volle Besetzung gesetzt ist (also auch für einen Ripieno-Chor in zumeist homophonischer Deklamation geschrieben ist), werden die folgenden Verse des ersten Satzes von den Solisten bestritten. Hier nutzt Scarlatti ein breites Spektrum von Tonarten, wobei die Paralleltonarten überwiegen. Zusammenhält dieser Satz durch mehrere kompositorische Mittel. Zum einen sind es die Einwürfe des Ripieno-Chores, die – den zentralen Text der Komposition immer wieder repetierend – den Solopassagen in konzertierender Form<sup>569</sup> gegenübergestellt sind:

---

<sup>569</sup> Die differenzierte Behandlung des Concertino und des Ripieno, im vokalen wie im instrumentalen Bereich, zeichnet die Vesper aus. Darüber hinaus wird auch das Continuo in zwei Gruppen (Organo I und Organo II) geteilt, wobei Scarlatti zuweilen lediglich die erste Continuo-Gruppe zusammen mit dem vollen Streicherensemble einsetzt. Aus dem überlieferten Stimmenmaterial lässt sich somit das vielschichtige Partitur- und Klangbild Scarlattis rekonstruieren. Dies war bisher nicht für die Caecilienmesse möglich, zumal die einzige Handschrift, die nach Dent mehrere Anweisungen zu den Tutti-/Solo-Abschnitten gegeben hatte, zu den Kriegsverlusten der Santini-Sammlung zählt. Vgl. Edwin Hanley, Alessandro Scarlatti: *Messa di Santa Cecilia*, in: *The Musical Quarterly*, 48, No. 1, 1962, S. 548-550, (hier besonders S. 549) und Schacht-Pape 1993, S. 36. Auf Grund der ebenfalls in dem Archiv der *Chiesa di Nazione Spagniola* gefundenen Stimmbücher der Caecilienmesse sowie der Erkenntnisse aus der Caecilienvesper kann heute auch die Messe im Sinne der Aufführung von 1720/1721 rekonstruiert werden. Eine neue Edition der *Messa di S. Cecilia* erscheint somit sinnvoll und wird von den Herausgebern der Caecilienvesper angestrebt.

Tr.

VI. I

VI. II

Vc.

C. I

C. II

A.

T.

B.

B.c.

Tutti

di - xit Do - mi-nus,

di - xit Do - mi-nus,

- nu - i, ge - nu - i te. di - xit Do - mi-nus,

di - xit Do - mi-nus,

di - xit Do - mi-nus,

Notenbeispiel 8: *Dixit Dominus* [I], T. 114-116

Zum anderen gibt es motivische Bezüge (der Anfang dieser *soggetti* zeichnet sich jeweils durch eine fallende Quint aus, vgl. die Notenbeispiele 12-14) zwischen den einzelnen *Soggetti* der Verse zwei bis vier, die zusammen mit dem stetig sich in Achteln bewegendem Basso continuo für einen Zusammenhalt der Komposition sorgen.

16

Tr.

VI. I

VI. II

Vc.

C. I

Do - mi - nus Do - mi - no me - o: se - de, se -

C. II

Do - mi - nus Do - mi - no me - o:

A.

Do - mi - nus Do - mi - no me - o:

T.

Do - mi - nus Do - mi - no me - o:

B.

Do - mi - nus Do - mi - no me - o:

B.c.

5 6 6# 6 7 6# 6# #

Solo

Notensbeispiel 9: *Dixit Dominus* [I], T. 16-19

VI. I

VI. II

Vc.

C. I

vir - gam vir - tu - tis tu - ae, e - mit - tet Do - mi - nus ex Si -

B.c.

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

Notensbeispiel 10: *Dixit Dominus* [I], T. 80-83

105

VI. I

VI. II

Vc.

A.

Te - cum prin - ci - pi - um in di - e vir - tu - tis tu - ae,

B.c.

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

Solo

Notensbeispiel 11: *Dixit Dominus* [I], T. 105-107

Auffallend in den späten Psalmkompositionen der Caecilienvesper ist auch die Streicherbehandlung. Die Violinen werden zumeist als obligate Stimmen geführt und das Violoncello erhält als Teil des Concertino umfangreiche, zum Teil hochvirtuose Passagen<sup>570</sup>. Hierbei konzertieren der vokale Bass, das Violoncello der Concertino-Gruppe und die unisono-geführten Violinen im achten und letzten Vers vor der Doxologie, „De torrente in via bibet“, mit zum Teil langen ineinander verschränkten Sechzehntelketten in verschiedenen Kombinationen, während das Continuo in ruhigen Vierteln das Fundament zu diesem reich zu artikulierenden Spiel liefert:

Notenbeispiel 12: *Dixit Dominus* [I], T. 236-241

<sup>570</sup> Poultney kommt in seiner Untersuchung zu den Oratorien Scarlattis ebenfalls zu der Erkenntnis, dass Scarlatti in den späten Oratorien die Streicher zu einem selbständigen Teil der Komposition emanzipiert hat, die mit eigenem thematischen Material mit der Gesangsstimme konzertieren. In diesem Zusammenhang erfährt auch das Violoncello eine eigenständige Behandlung als Continuo-Instrument. *With the greater frequency of instrumental accompaniment for the voice, the cembalo declines in importance; it may even be omitted for long passages. Its place as the chief continuous instrument is usurped by the cello, which now receives its own separate part.* Vgl. David Poultney, Alessandro Scarlatti and the Transformation of Oratorio, in: *The Musical Quarterly*, 59, Nr. 4, 1973, S. 584-601 (hier S. 598).

Dem Chor kommen in diesen späten konzertanten Psalmvertonungen kaum lange rhythmisch oder melodisch anspruchsvolle Passagen zu. Auch die traditionelle Schlussfuge für den Chor in der Doxologie entfällt. Nach einem homorhythmischen, ganz auf Klangpracht abzielenden syllabisch skandierten *Gloria* folgt zwar ein fugiertes „sicut erat in principio“. Dieser Satz ist jedoch den Solisten anvertraut, dem Chor bleibt lediglich ein Einsatz bei der Schlusskadenz vor dem *Amen*. Folgt hier noch etwa im *Dixit Dominus* [IV] eine Fuge, so findet sich im *Dixit Dominus* [I] wie auch im *Laetatus sum* [II] eine Art Bravourstück für die Gesangsolisten. Lange Koloraturen ohne musikalische Entwicklung bestimmen diesen Schlussabschnitt, der nur durch kurze Einwüfe des Ripieno-Chors unterbrochen wird (vgl. Notenbeispiel 13, S. 199).

Es scheint so, als habe sich Scarlatti hier bewusst von dem tradierten Kompositionsschema gelöst und sei dem Verlangen der professionellen Solisten nach repräsentativen Schlusssauftritten in dieser kirchenmusikalischen Gattung gefolgt. Noch sind zu wenig römische Psalmen aus den Jahren 1715 bis 1725 veröffentlicht, um Scarlatti hier eine zukunftsweisende Stellung zuweisen zu können. In den bekannten zeitnah komponierten Psalmen von Vivaldi (*Dixit Dominus*, RV 594, entstanden in Rom um 1723)<sup>571</sup>, Porpora (*Dixit Dominus*, Rom 1720)<sup>572</sup> und Caldara (*Laetatus sum*, Rom um 1717)<sup>573</sup> jedoch erscheint jeweils zu den Worten „Sicut erat“ oder „Amen“ eine breit angelegte Fuge, die sich bei Vivaldi sogar an einen cantus firmus anlehnt<sup>574</sup>.

<sup>571</sup> Antonio Vivaldi, *Dixit Dominus* (RV 594), hg. v. G.F. Malipiero, Istituto Italiano Antonio Vivaldi, Milano 1970.

<sup>572</sup> D-MÜp, Hs. 3306 [*Salmo Dixit Dominus Domino meo a 4 concertato con stromenti di Nicola Porpora Roma 1720.*]

<sup>573</sup> D-MÜp, Hs. 719.

<sup>574</sup> Vgl. Talbot 1988, S. 45. In seinem Artikel führt Talbot weiter aus, dass Vivaldi neben dem *Dixit Dominus* vermutlich noch mit der Komposition von mehreren weiteren geistlichen Werken zu dem Patronatsfest des S. Lorenzo in Damaso von Cardinale Ottoboni aufgefordert wurde. Ein Vergleich dieser Werke mit den Kompositionen zur Caecilienvesper Scarlattis wird sicherlich in der nahen Zukunft zu leisten sein. Zu dieser Thematik, vgl. auch den Artikel von Dale E. Monson, The Trail of Vivaldi's Singers in Rome, in: *Nuovi Studi Vivaldiani, Edizione e Cronologia critica delle opere*, hg. v. A. Fanna und G. Morelli / Fondazione Giorgio Cini, Istituto Italiano Antonio Vivaldi, 2 Bde., Firenze 1988, Bd. 2, S. 563-589; Helmut Hucke, Vivaldi und die vokale Kirchenmusik des Settecento, in: *Antonio Vivaldi, Teatro Musicale, Cultura e Società*, hg. v. L. Bianconi und G. Morelli, Firenze, 1982, S. 191-206 Michael Talbot, Vivaldi's Sacred Vocal Music: The Three Periods, in: *Nuovi Studi Vivaldiani, Edizione e Cronologia critica delle opere*, hg. v. A. Fanna und G. Morelli / Fondazione Giorgio Cini, Istituto Italiano Antonio Vivaldi, 2 Bde., Firenze 1988, Bd. 2, S. 759-769. In einem weiteren Artikel geht Helmut Hucke auf den Zusammenhang von Kirchenmusik

334 Allegro

VI. I

VI. II

Vc.

A.

Solo

A - - - - - men, a

B.c.

Tr.

338

VI. I

VI. II

Vc.

C. I.

Tutti

A

Solo

men,

C. II.

A

men,

A.

men, a

men, a

T.

A

men,

B.

A

men,

B.c.

6 † 6 6 6 6 3

Notenbeispiel 13: *Dixit Dominus* [I], T. 334-341

In der Vertonung des Psalms *Laudate pueri* [I] für Sopran, vierstimmigen Chor, Streicher und Basso continuo aus der Caecilienvesper ist dasselbe

und Instrumentalmusik ein und bemerkt, dass die *Messa di S. Cecilia* Scarlattis streckenweise den Eindruck der bewussten Übertragung instrumentaler Concertotechnik in die Vokalmusik mache. Vgl. Helmut Huckle, Vivaldis *Stabat Mater*, in: *Vivaldi Veneziano Europeo*, hg. v. F. Degrada, Firenze 1980, S. 49-54 (Zitat S. 54). In seiner umfangreichen Studie zur Kirchenmusik Vivaldis bekräftigt Talbot seine Vermutung, dass Vivaldi mehrere kirchenmusikalische Werke – darunter das erwähnte *Dixit Dominus* – für Kardinal Ottoboni um 1723 geschrieben hat. Eine Analyse dieser Werke findet sich in den Kapiteln *The Concertato Works* und *Writing for Two Cori*, vgl. Talbot 1995.

Kompositionsprinzip in der Gestaltung der einzelnen Verse sowie in der Konstruktion des gesamten Werkes zu beobachten wie in den beiden großen Psalmen für vier Solisten, Chor und Streicher. Im *Laudate pueri* [I] sind nun alle Verse arienähnliche Sätze, die mit einer Devise oder einem Motto beginnen. Nach einer kurzen Einleitung der Vokalstimme folgt ein instrumentales Zwischenspiel, das zumeist aus motivischem Material des Ritornells gespeist wird, bevor die ersten Takte der Singstimme wiederholt und in üblicher Weise fortgesponnen werden. Überraschende harmonische wie rhythmische Wendungen finden sich ebenso wenig wie eine auf wortausdeutende musikalische Sprache gerichtete Melodik. Die ganze Komposition wird bestimmt durch den Affekt des freudigen Lobens, dem mit zahllosen Koloraturen, Sprüngen und Sechzehntel-Läufen auf das Wort „laudate“ musikalisch Ausdruck verliehen wird:

The image shows a musical score for the first system of 'Laudate pueri [I]'. It consists of four systems of staves. The first system includes Violin I/II (unisoni) and Bassoon (B.c.). The second system includes Violin I/II and Bassoon (B.c.). The third system includes Violin I/II, Soprano (S.), and Bassoon (B.c.). The fourth system includes Violin I/II, Soprano (S.), and Bassoon (B.c.). The tempo is marked 'Allegrissimo'. The lyrics are: 'Lau - da - - - - te, lau - da - - - - te pu - e - ri Do - - - - - mi - num: lau -'. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and trills, and various fingerings are indicated by numbers 6 and 5.

Notenbeispiel 14: *Laudate pueri* [I], T. 1-15

Die zentralen Worte dieses Psalms finden sich im zweiten Vers: „Sit nomen Domini benedictum / ex hoc nunc, et usque in saeculum“, dessen erster Teil vom Ripieno-

Chor in allen sieben Versen der Komposition in homophonem Rhythmus deklariert wird. Waren es in den Psalmvertonungen *Dixit Dominus* [I] und *Laetatus sum* [II] einzelne Wörter, die im Verlauf des Werkes vom Ripieno-Chor wiederholt zitiert wurden, so ist es im *Laudate pueri* [I] ein ganzer Halbvers, der fast im Charakter eines Refrains immer wieder wiederholt wird und der gesamten Komposition Zusammenhalt bietet:

VI. I/II

S. Ex - cel - - - - sus su - per om - nes gen - tes Do - mi - nus:

S. Do - mi - ni be - ne - dic - tum, ex hoc nunc, et us - que in

A. Do - mi - ni be - ne - dic - tum, ex hoc nunc, et us - que in

T. Do - mi - ni be - ne - dic - tum, ex hoc nunc, et us - que in

B. Do - mi - ni be - ne - dic - tum, ex hoc nunc, et us - que in

Vc. solo

B.c. Solo Tutti Solo Tutti

6 7 6 6 6 6 5 6 6

Notenbeispiel 15: *Laudate pueri* [I], T. 156-159

Selbst im Gloria findet sich das Nebeneinander von zwei verschiedenen Textabschnitten des Psalms. Hier sind nun aber die Rollen vertauscht, indem der Ripieno-Chor die Doxologie zitiert, während der Solosopran mit dem Text des zweiten Textverses unterlegt ist (vgl. Notenbeispiel 16, S. 202).



Notenbeispiel 16: *Laudate pueri* [I], T. 388-390

Die zweite Textzeile des Psalms „Sit nomen Domini benedictum / ex hoc nunc, et usque in saeculum“ wird durch dieses Verfahren zur zentralen Aussage der Komposition. Durch diese musikalische Gliederung sowie Umstellung und Zergliederung des Textes schafft Scarlatti textliche Bezüge, durch die die Komposition geradezu zum Textkommentar wird. Scarlatti kommt mit diesen äußerst differenziert strukturierten Vertonungen vermutlich eine Art Vorreiterrolle zu, da Hucke eine ähnliche Kompositionsweise erst einige Jahre später bei den Psalmvertonungen Pergolesis festgestellt hat. Sein Urteil gegenüber den Kompositionen Pergolesis – er spricht davon, dass dessen Umgang mit den Psalmtexten einen *hohen Grad von Reflexion und theologischem Verständnis* bezeuge – lässt sich durchaus auf die Kunst Alessandro Scarlattis übertragen<sup>575</sup>.

Im Schluss-Amen gibt Scarlatti wiederum den Solisten die Möglichkeit, ihr Können mit langen virtuoson Passagen zur Schau zu stellen. Dem Ripieno-Chor dagegen bleiben lediglich einige kurze bekräftigende deklamatorische Einwüfe.

<sup>575</sup> Helmut Hucke, Pergolesi in der Musikgeschichte oder: Wie groß war Pergolesi ?, in: *Studi Pergolesiani*, 2, 1988, S. 7-19, hier S. 14f.

## 1.5. Die *Miserere mei Deus*-Vertonungen

Der 50. Psalm *Miserere mei Deus / secundum magnam misericordiam tuam* wird als vierter der sieben Bußpsalmen im Ritus der katholischen Kirche vielseitig verwendet und erlangte eine besondere Stellung im Offizium der Karwoche<sup>576</sup>. Nachdem auch die quellenkritischen Untersuchungen auf eine Entstehung der zwei überlieferten konzertanten Vertonungen Scarlattis in Neapel hinweisen, scheint vieles für die Annahme von Marx-Weber zu sprechen, die diese Werke auch aus stilistischen Gründen in den Kontext der neapolitanischen *Miserere*-Vertonungen eingeordnet hat<sup>577</sup>. Die Datierungen 1714 für das *Miserere mei Deus* [II] in e-Moll und 1715 für das *Miserere mei Deus* [III] in c-Moll, die Santini in seinen Kopien einfügt, erscheinen nach einer stilistischen Analyse des Werkes durchaus möglich. So hat Scarlatti einerseits den langen Psalmtext ohne Rückgriff auf strophische oder zyklische Elemente durchkomponiert, andererseits greift er aber auf stilistische Kompositionsprinzipien zurück, die sich auch in den späten konzertanten Offiziumskompositionen finden lassen. Zu nennen sind hier die Wiederholungen des zentralen Wortes der Komposition „Miserere“ im *Miserere mei Deus* [II] – ähnlich wie das Repetieren des Wortes „Dixit“ im Psalm *Dixit Dominus* [I] von 1721. Wie Marx-Weber ausführt, scheint Scarlatti hiermit geradezu einen Vorbildcharakter für spätere neapolitanische *Miserere*-Vertonungen einzunehmen<sup>578</sup>. Für einen Zusammenhalt der Komposition sorgen dazu motivische Anklänge zwischen den einzelnen Sätzen. Diese Kompositionspraxis lässt sich etwa im Psalm *Dixit Dominus* [I] aus der Caecilienvesper und anderen Offiziumskompositionen aus dem letzten Lebensjahrzehnt Scarlattis beobachten.

Beide *Miserere*-Vertonungen zeigen eine fünfteilige Form, wobei jeweils Abschnitte im geraden und 3/2 Takt alternieren. Die Übergänge zeichnet Scarlatti mit kleinen instrumentalen Zwischenspielen und Kadenzen. Das Vorspiel des *Miserere mei Deus* [III] (vgl. Notenbeispiel 17, S. 204) nimmt dabei die musikalische Faktur des Vokaleinsatzes vorweg. Hierbei handelt es sich um ein *soggetto*, das sich aus

---

<sup>576</sup> Marx-Weber 1985, S. 8.

<sup>577</sup> Magda Marx-Weber, Neapolitanische und venezianische *Miserere*-Vertonungen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 43/1, 1986, S. 17-45 (hier S. 18) und Fortsetzung in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 43/2, 1986, S. 136-163.

<sup>578</sup> Marx-Weber 1986, S. 19.

dem ersten Psalmton herleitet; ein Bezug, der in späteren neapolitanischen Miserere-Vertonungen immer wieder anzutreffen ist:<sup>579</sup>

Notenbeispiel 17: *Miserere mei Deus* [III], T. 1-6

Dem offensichtlichen Bemühen Scarlattis um einen Zusammenhalt der Komposition steht die Suche nach einer größtmöglichen Intensität des Affektausdrucks gegenüber. Im Verlauf des *Miserere mei Deus* [II] werden immer wieder einzelne Wörter durch musikalisch-rhetorische Figuren unterstrichen, wobei in der Melodieführung der Solostimmen eine permanente Vermischung von ariosen und virtuos verzierten, rezitativ-ähnlichen Abschnitten zu beobachten ist. Aus dieser Kompositionsweise ergibt sich eine gewisse Buntheit des Ganzen, welche aber auf Grund der motivischen Bezüge innerhalb des Werkes sowie der repetierenden „Miserere“-Einwürfe des Chores nicht zu einem Auseinanderfallen der Komposition führt<sup>580</sup>. Insgesamt zeichnen sich die beiden Miserere-Vertonungen Scarlattis durch eine feingliedrige Balance zwischen einer eng am Text orientierten musikalischen Sprache und einem wohlkonzipierten, mit motivischen Querverweisen konstruierten Aufbau aus, die diese beiden Werke als vorbildlich für die neapolitanischen Miserere-Vertonungen der Folgezeit erscheinen lässt.

<sup>579</sup> Marx-Weber 1986, S. 20ff.

<sup>580</sup> Vgl. hierzu auch Dent 1960, S. 136 und Brandvik 1969, S. 136-154.

## 2. Die Cantica-, Hymnus- und Te Deum-Vertonungen

### 2.1. *Vexilla regis* [I] und *Magnificat* [III]

Als konzertante Werke mit Instrumentalbegleitung sind von Scarlatti nur zwei *Magnificat*-Vertonungen sowie vier Hymnen und ein *Te Deum* überliefert. Während das *Magnificat* [III] und das *Vexilla regis* [I] vermutlich noch vor 1700 entstanden sind, gehören die weiteren Vertonungen (das *Magnificat* [I] sowie die Werke *Jesu corona virginum*, *Pange lingua*, *Stabat Mater* [I] und ein *Te Deum*) deutlich in die letzten Schaffensjahre des Komponisten.

Die Entstehung des Hymnus *Vexilla regis* [I] ist, wie die Quellenanalyse gezeigt hat, auf die Jahre um 1685 festzulegen<sup>581</sup>. Auch stilistisch passt sich dieses Werk gut in die frühen Werke des Komponisten ein. Dagegen ist eine Datierung des *Magnificat* [III], bei dem die Quellenanalyse keine Aussagen zur Entstehungszeit liefern kann, allein aufgrund des stilistischen Befundes nicht möglich. Bei der Analyse der Komposition *Vexilla regis* [I] fällt vor allem der zurückhaltende Einsatz der Streicher auf, der sich lediglich auf einige kurze *Sinfonie* und *Ritornelli* beschränkt. Auch in der Führung der Solostimmen greift Scarlatti nur selten zu rhetorischen Figuren. Der musikalische Satz wird durch eine kleingliedrige kontrapunktische Arbeit bestimmt, wobei sich die harmonischen Wechsel aus der Melodik ergeben. Zudem experimentiert Scarlatti mit der im frühen 17. Jahrhundert entwickelten Form der strophischen Variation.

---

<sup>581</sup> Vgl. hierzu im dritten Kapitel dieser Arbeit die Seiten 145ff.

Violino I

Violino II

Soprano I

Soprano II

B. c.

Ve-xil-la, ve-xil-la re-gis pro-de-unt ful-get Cru-cis, ful-get cru-cis my-ste-ri-

Ve-xil-la, ve-xil-la re-gis pro-de-unt ful-get Cru-cis, cru-cis, ful-get cru-cis my-ste-ri-

Notenbeispiel 18: *Vexilla regis* [I], T. 1-12

Auch im *Magnificat* [III] greift der erste Einsatz der Singstimmen motivisches Material des Anfangsritornells auf. Aus dem bewegten zweiten Teil des Ritornells entwickelt Scarlatti später dann den Kern des nächsten Zwischenspiels und des zweiten *soggetto* zu den Worten „et exaltavit“. Im weiteren Verlauf des Werkes bleibt den Streichern lediglich eine ein- und überleitende Funktion zwischen den einzelnen Abschnitten der Komposition. Zudem werden sie zumeist zum Schluss eines Abschnitts hin, zur Klangsteigerung eingesetzt. Ein gleichberechtigtes Konzertieren mit den Vokalstimmen findet in diesem Werk nicht statt. Der harmonische Verlauf der Komposition reicht nicht über die verwandten Tonarten der Ausgangstonart h-Moll hinaus und auch in der Melodieführung lässt sich Scarlatti nur selten von einigen Textpassagen zu ausdrucksvollen oder virtuosen Abschnitten anregen, so dass die gesamte Komposition den Eindruck eines liturgischen Gebrauchswerkes annimmt. Scarlatti schöpft zudem die Möglichkeiten einer unterschiedlichen Kombination der Solostimmen nicht aus. In den wenigen längeren solistischen Abschnitten werden vor allem die Stimmen Sopran I und Sopran II

parallel geführt, dazu kommt zuweilen ein Duett zwischen zwei der unteren drei Stimmen. Lediglich in der Doxologie zeigt Scarlatti sein kontrapunktisches Können, indem er die *soggetti* der einzelnen Textabschnitte in kunstvoller Weise miteinander verbindet. Auch hier werden die Streicher erst zum Schluss der Komposition nach einem kurzen quasi doppelchörigen Wechsel mit den Vokalstimmen zur Klangerweiterung eingesetzt:

Notenbeispiel 19: *Magnificat* [III], T. 250-253

254

men, et in sae-cu-la sae-cu- lo-rum, et in sae-cu-la sae-cu- men, et in sae-cu-la sae-cu- lo-rum, et in sae-cu-la sae-cu- men, et in sae-cu-la sae-cu- lo-rum, et in sae-cu-la sae-cu- men, et in sae-cu-la sae-cu- lo-rum, et in sae-cu-la sae-cu- men, et in sae-cu-la sae-cu- lo-rum, et in sae-cu-la sae-cu-

258

lo-rum, a - men, a - men, a - men. lo - rum a - men, a - men, a - - - - men. lo - rum, a - men, a - - - - men, a - men. lo - rum, a - men, a - men, a - men, a - men. lo - rum, a - - - - men, a - - - - men.

Notenbeispiel 19: *Magnificat* [III], T. 254-261

## 2.2. Das *Magnificat* [I] der Caecilienvesper

Im direkten Vergleich mit dem in der Caecilienvesper überlieferten *Magnificat* [I] lässt sich die stilistische Entwicklung in den konzertanten Offiziumskompositionen deutlich aufzeigen. In diesem späten Werk nutzt nun Scarlatti die vielfältigen Möglichkeiten des Konzertierens aus, die sich ihm durch die beiden Vokalchöre und das Instrumentalensemble bieten. Auch die Streicher werden als gleichberechtigte, oft obligat geführte Gegenstimmen zu den Solopartien etabliert und gewinnen, verglichen mit den früheren Werken, enorm an Bedeutung. Besonders deutlich wird dies in der Vertonung des fünften Verses „et misericordia eius“. Mit abwärtsgerichteten Falsobordone-Klängen setzt Scarlatti selbst die Satztechnik zur musikalischen Ausdeutung des Textes ein, auch wenn diese durch einen absteigenden Tetrachord in der Melodik und durch die Koloraturen des Solo-Alt etwas versteckt erscheinen:<sup>582</sup>

Adagio

VI. I

VI. II

S. I

S. II

A.

B.c.

tum no - men e - ius.

- tum no - men e ius.

Et mi - se - ri - cor - di - a e -

ius a pro - ge - ni - e in pro - ge - ni - es, ti -

6 9 8 6 5 4 3 6 4 6 6

Notenbeispiel 20: *Magnificat* [I], T. 95-107

<sup>582</sup> Auf diese außergewöhnliche Passage wies bereits Marx in seiner Untersuchung der Caecilienvesper hin, vgl. Marx 1995, S. 202.



Den Solisten vertraut Scarlatti nun lange virtuose Passagen an, die nur durch kurze Einwürfe des Ripieno-Chores unterbrochen werden. Darüber hinaus fügt Scarlatti mehrere Textverse zu einem Abschnitt zusammen, wobei die Solostimmen in immer wieder neuen Stimmkombinationen geführt werden. Hier finden sich auch längere Abschnitte, in denen drei Solostimmen im Wechsel miteinander konzertieren. Zudem setzt Scarlatti durch Tempo- und Metrumwechsel sowie stets wechselnde Besetzungen deutliche Kontraste zwischen den einzelnen Versen. Das Ergebnis ist ein vielschichtiges Werk, in dem besonders der Affektausdruck des neunten Verses (auch durch die Tempoangabe in zwei Teile getrennt: „Suscepit Israel“ – allegro // „recordatus misericordiae suae“ - adagio) in den Mittelpunkt der Komposition gestellt wird. Dazu lässt Scarlatti auch einzelnen Wörtern des Textes eine große Rolle zukommen. Die Komposition beginnt für den Chor mit auf Klangpracht abzielenden langen Notenwerten, die im zweiten Halbvers auf den Worten „et exultavit“ mit Sechszehntel-Ketten und Terzsprüngen kontrastiert werden. Scarlatti greift hier auf die zuerst in der Streicherbegleitung (ab Takt 1) vorgestellten Terzsprünge zurück, die auch in der Streicherbegleitung (ab Takt 6) weiter zitiert werden.

In der Vertonung der Doxologie hat Scarlatti einen Kompromiss zwischen den in den Psalmen der Caecilienvesper vertonten Bravourstücken und den traditionell auf imitatorische Arbeit ausgerichteten Schlussabschnitten gesucht. Nach einem Wechsel von Concertato- und Ripieno-Chor („Gloria Patri et Filio“) schreibt Scarlatti einen bewegten imitatorischen schnellen Abschnitt („Sicut erat in principio“), bevor das Schluss-Amen zwar nicht als klassische Fuge, aber mit deutlichem fugalen Charakter im ständigen Konzertieren von Solisten und Chor das Werk beschließt<sup>583</sup>. Die Streicherstimmen stellen hierbei den Vokalstimmen ein streng rhythmisches und wenig melodisches Motiv (vgl. Notenbeispiel 21, S. 211, Takt 196-199, Vl. I und II) entgegen, das schon im ersten Satz des *Dixit Dominus* [I] und später in weiteren Werken der Vesper sowie im Kyrie der zu der Vesper gehörenden Caecilienmesse anzutreffen ist<sup>584</sup>.

---

<sup>583</sup> Helmut Huckle bezeichnet diese Form des Konzertierens des Chores, die sich ähnlich auch in der *Missa S. Cecilia* findet, als einen neuen Stil des Chorsatzes, der durch Adaption stilistischer Elemente des Instrumentalkonzertes gewonnen sei. Vgl. Huckle 1988, S. 13.

<sup>584</sup> Schacht-Pape 1993, S. 122ff.

195

VI. I

VI. II

S. solo

S. I

S. II

A.

T.

B. solo

B.

B.c.

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

196

VI. I

VI. II

S. I

II solo

S. II

A.

T.

B.

B.c.

5 6 6

Notenbeispiel 21: Magnificat [I], T. 195-201

Zu beachten ist auch die Tatsache, dass es sich beim *Magnificat* [I] um den Abschluss des gesamten Vesperzyklus handelt. Bemerkenswert ist zunächst die Besetzung, die nicht auf Trompeten zurückgreift, wie sie etwa im den Vesper-Zyklus eröffnenden *Dixit Dominus* [I] vom Komponisten vorgeschrieben sind. Insgesamt wirkt das *Magnificat* [I] nicht wie ein extrovertiertes und auf Klangpracht abzielendes Werk, sondern vielmehr wie eine Komposition, die als Abschluss der Vesper den gesamten Zyklus quasi nach innen wirkend auf eine neue Stufe erhöht.

### 2.3. *Jesu corona virginum*

Die konzertante Vertonung des Hymnus *Jesu corona virginum* für drei Solisten (Sopran, Alt und Tenor), vierstimmigen Chor, Streicher und Basso continuo ist ebenfalls ein Teil der Caecilienvesper. In dieser Komposition wechselt Scarlatti von Vers zu Vers die Satztechnik, so dass abwechselnd solistisch konzertierende, chorisches motettisch durchkomponierte und imitatorisch kontrapunktische Abschnitte direkt aufeinander folgen. Zusammenhalt erhält auch diese Komposition durch motivische Bezüge, wie etwa einen lamentoartig absteigenden Tetrachord, der als zentrale melodische Klammer in allen Versen (nur mit Ausnahme des zweiten Abschnitts) anzutreffen ist. Schon der erste Einsatz der Vokalstimmen wird durch den absteigenden Tetrachord (d-c-b-a) bestimmt und auch im zweiten *soggetto* auf den Worten „quem mater illa concipit“ lässt sich Scarlatti von dieser Tonfolge führen (vgl. Notenbeispiel 22, S. 213, T. 10ff.). Auch im weitgehend dichten, mehr homophon als kontrapunktisch bestimmten dritten Abschnitt sowie im Schlussteil bestimmt der absteigende Tetrachord die Melodieführung des Chors.

In der Gestaltung der Streicherstimmen zeigt sich im letzten Abschnitt des Hymnus *Jesu corona virginum* eine Parallele zu der großen Schlussfuge im Psalm *Dixit Dominus* [IV]. So verdoppeln die Streicher zunächst die Stimmführung der Vokalstimmen, im weiteren Verlauf jedoch werden aus den *colla parte* geführten Streichern selbständige Gegenstimmen, die durch kleinere Notenwerte sowie zumeist Quint- wie Oktav-Sprünge dem fast homophonen chorischen Satz rhythmische Kraft und Dynamik verleihen.

Notenbeispiel 22: *Jesu corona virginum*, T. 1-14

In dem als Duett gesetzten zweiten Satz ist die Melodieführung der Solostimmen zwar durch reiche Koloraturen bestimmt und auch die unisono-geführten Violinen setzen den Vokalstimmen eine durch weite Sprünge gekennzeichnete Melodieführung entgegen, dennoch lehnt sich auch das motivische Material dieses Verses an den absteigenden Tetrachord (a-g-f-e) an. Auffallend ist weiterhin die melodische Wendung beim Schluss des ersten *Ritornello*, die auch in den späteren *Ritornelli* dieser Komposition immer wieder anzutreffen ist (vgl. Notenbeispiel 23a-23d, S. 214).

VI. I

S. Solo Je - -

A. Je - - - su co r

T. Je - - - s

B.c.

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

Notenbergispiel 23a: *Jesu corona virginum*, T. 5-7

VI. I

S. Solo Qui per - gis in

A.

T.

B.c.

6 6# 6 b 4 3 6 6

Notenbergispiel 23b: *Jesu corona virginum*, T. 29-32

VI. I

S. qui

A.

T.

B.c.

6 6 6# 6 b 4 3

Notenbergispiel 23c: *Jesu corona virginum*, T. 35-38

VI. I

S. Tutti Quo -

A.

T.

B.c.

7 6 6 4 3

Notenbergispiel 23d: *Jesu corona virginum*, T. 71-74

Neben dem absteigenden Tetrachord als melodischem und harmonischem Bezug lassen sich in dieser kurzen Komposition somit auch weitere motivische Anklänge finden, die für einen inneren Zusammenhalt sorgen. Diese an dem Beispiel des *Jesu corona virginum* aufgezeigte sorgfältige Konstruktion ist durchaus typisch für Scarlattis kompositorische Arbeit und lässt sich auch in anderen Offiziumskompositionen nachweisen<sup>585</sup>.

#### 2.4. *Te Deum*

Das *Te Deum* ist vermutlich in enger zeitlicher Nähe zu der Caecilienvesper entstanden. Bei der Besetzung sieht Scarlatti neben den Solisten (SSATB), dem fünfstimmigen Chor, Streichern und Basso continuo auch eine obligate Oboe vor. Dieses Instrument war um 1720 in Rom besonders beliebt. Auch Vivaldi versieht etwa ein bereits früher komponiertes *Magnificat* mit einer zusätzlichen Oboenstimme, als er für eine Vesper in Rom um 1720 dieses Werk überarbeitet.<sup>586</sup> Das *Te Deum* Scarlattis besteht aus vielen kurzen Abschnitten, die zumeist durch fließende Übergänge miteinander verbunden sind. Dem Chor kommt wie in den konzertanten Psalmen der Caecilienvesper eine eher kommentierende Rolle zu. Neben kurzen Einwüfen finden sich kaum längere chorische Abschnitte. Diese sind durch einen homophonen und homorhythmischen Satz geprägt, so dass es kaum anspruchsvollere Passagen für den Chor gibt. Ein Grund hierfür könnte in den Aufführungsbedingungen liegen, da das *Te Deum* und die Caecilienvesper vermutlich nicht von einem feststehenden Chor, sondern von eigens zusammengerufenen und engagierten Musikern aufgeführt wurden. Dem musikalischen Leiter stand somit für Chorproben nur wenig Zeit zur Verfügung.

Bei der Vertonung der zentralen Worte „Miserere nostri Domini“ lässt sich Scarlatti jedoch vom Text zu einer an Vorhalten und chromatischen Rückungen reichen, harmonisch interessanten Folge anregen, die von h-Moll über mehrere verminderte Akkorde zu einem E-Dur-Klang führt. Hierbei führt Scarlatti den Bass über eine Oktave hinweg in einer ständig abwärts geführten chromatischen Linie, während die Akkordfolgen in einer immer dichterem Folge wechseln. Dieser

---

<sup>585</sup> Vgl. hierzu etwa das fünfstimmige *Magnificat* [II].

<sup>586</sup> Talbot 1988, S. 43.

kontrapunktisch anspruchsvolle Abschnitt erinnert an die entsprechende Vertonung der Textpassage „Miserere nobis“ in der *Messa di S. Cecilia*<sup>587</sup>:

**165**

**165**

...LI. *p* Di-GNA-RE DO-MI-NE DI-E I-STO SI-NE REC-  
 ...LI. *p* Di-GNA-RE DO-MI-NE DI-E I-STO SI-NE REC-  
 ...LI. *p* Di-GNA-RE DO-MI-NE DI-E I-STO SI-NE REC-  
 ...LI. *p* Di-GNA-RE DO-MI-NE DI-E I-STO SI-NE REC-  
 ...LI. *p* Di-GNA-RE DO-MI-NE DI-E I-STO SI-NE REC-

CA-TO NOS CU- STO-DI-RE. *pp* MI-SE-RE-  
 CA-TO NOS CU- STO-DI-RE. *pp* MI-SE-RE-  
 CA-TO NOS CU- STO-DI-RE. *pp* MI-SE-RE-  
 CA-TO NOS CU- STO-DI-RE. *pp* MI-SE-RE-  
 CA-TO NOS CU- STO-DI-RE. *pp* MI-SE-RE-

Notenbeispiel 24: *Te Deum*, T. 164-169

<sup>587</sup> Vgl. zur *Messa di S. Cecilia*: Schacht-Pape 1993, S. 130.





180

180

SU - - PER NOS, QUEM AD - - MO - DUM SPE - RA - -

SU - - PER NOS, QUEM AD - - MO - - DUM - - SPE - RA - -

Notenbeispiel 24: *Te Deum*, T. 178-184

Auch die virtuosen und koloraturenreichen solistischen Abschnitte des *Te Deum* ähneln den entsprechenden Abschnitten der Caecilienvesper. Als Beispiel sei der erste Abschnitt aufgeführt, in dem die Melodieführung auf den Text „laudamus“ fast identisch mit dem entsprechenden *soggetto* aus der Psalmvertonung *Laudate pueri* [I] der Caecilienvesper ist (vgl. Notenbeispiel 25a und 25b, S. 219).

11-205

Solo 10 Solo Solo

-UM LAU-DA - - - MUS, LAU-DA - - - MUS, LAU-DA - - -  
 -UM TE DE - - - UM  
 -UM TE DE - - - UM  
 -UM TE DE - - - UM  
 TE DE - - - UM

10

7

Notenbeispiel 25a: *Te Deum*, T. 9-11

VI. I/II

S.

B.c.

Lau - da - - - - te,

6 6/3 # 6 6 6 #

Notenbeispiel 25b: *Laudate pueri* [I], T. 8-10

Im Unterschied zu den konzertanten Kompositionen der Caecilienvesper verzichtet Scarlatti im *Te Deum* jedoch auf umfangreiche solistische Abschnitte. Der Text wird zügig durchkomponiert, so dass die gesamte Komposition eine Aufführungsdauer von lediglich ca. zehn Minuten hat<sup>588</sup>.

<sup>588</sup> Vgl. die CD-Aufnahme unter der Leitung von Esteban Velardi, *Gloria de España*, erschienen 1993 bei Bongiovanni Bologna (GB 2161-2).

## 2.5. *Stabat Mater* [I]

Aus den späten neapolitanischen Schaffensjahren Scarlattis stammen zwei konzertante Hymnus-Vertonungen. Hierbei handelt es sich um eines der bekanntesten kirchenmusikalischen Werke Scarlattis, das *Stabat Mater* [I] für Solo-Sopran und -Alt, Streicher und Basso continuo sowie um ein *Pange lingua*, das bisher als Kopie einer in Bologna überlieferten Vertonung einer Motette mit dem Textanfang *Pange lingua* angesehen wurde. Die Mailänder Handschrift des *Pange lingua* stellt jedoch eine eigenständige Komposition dar, die somit erstmals in das Werkverzeichnis Scarlattis aufgenommen worden ist.

Eine ausführliche stilistische Analyse des *Stabat Mater* [I] findet sich in einem Aufsatz von H. Williams, in dem die Autorin die Komposition Scarlattis mit dem berühmten *Stabat Mater* Pergolesis vergleicht<sup>589</sup>. Hierbei stellt Williams einige substantielle Unterschiede zwischen den beiden Vertonungen fest, die einen Vorbildcharakter der Vertonung Scarlattis unwahrscheinlich erscheinen lassen. Unter den wesentlichen stilistischen Eigenheiten dieser Komposition Scarlattis sind die häufige Verwendung von Appoggiaturen und Fermaten zu nennen, wobei schon Dent anmerkt, dass es selbst in den späten Opern Scarlattis kaum weitere Beispiele für Appoggiaturen gibt<sup>590</sup>. Der Einsatz von Fermaten als stilistisches Ausdrucksmittel ist fast singulär in den Offiziumskompositionen Scarlattis<sup>591</sup>. Gleich in den ersten

---

<sup>589</sup> Vgl. Hermine H. Williams, *The Stabat Mater Dolorosa: a Comparison of Settings by Alessandro Scarlatti and Giovanni Battista Pergolesi*, in: *Studi Pergolesiani*, 2, S. 144-154. Eine Untersuchung zur Tradition der *Stabat Mater*-Vertonungen von Scarlatti bis Verdi liefern D. Faravelli, *Stabat Mater: Poesia e Musica*, in: *Rivista Internazionale di Musica Sacra*, 4/1, Milano 1983, S. 9-43 sowie Jürgen Blume mit seiner Geschichte der mehrstimmigen *Stabat Mater*-Vertonungen, in deren Rahmen der Autor auch Scarlattis *Stabat Mater* untersucht, vgl. Blume 1992 (zu Scarlatti S. 100-102).

<sup>590</sup> Vgl. Dent 1960, S. 187. Schon Edward Dent und Paul Allan Brandvik vergleichen das Werk Scarlattis mit dem *Stabat Mater* Pergolesis. Während Dent das *Stabat Mater* Scarlattis dem Pergolesis vorzuziehen scheint: *the general spirit of the work is essentially severe, and seems to aim almost painfully at the expression of the words, never descending to the superficial prettiness of Pergolesi*, Dent 1960, S. 187, setzt dem Brandvik ein eher negatives Urteil entgegen: *lacking the charm and grace of Pergolesi's Stabat Mater, it is, nevertheless, sincere in expression and interesting from the technical point of view*, vgl. Brandvik 1969, S. 24f.

<sup>591</sup> Eine weitere Besprechung dieses Werkes Scarlattis findet sich bei Edwin Hanley, *Alessandro Scarlatti: Stabat Mater*, in: *The Musical Quarterly*, 39, 1953, S. 493-496. Zu einer Untersuchung der Rezitative in dieser *Stabat Mater*-Vertonung vgl. Magda Marx-Weber, *Rezitative in Psalm und Stabat Mater-Vertonungen des 18. Jahrhunderts*, in: *De Musica et Cantu - Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und der Oper*, hg. v. P. Cahn und A.-K. Heimer, Hildesheim 1993, S. 513-522.

Takten der Komposition finden sich Fermaten, diese werden auch in dem entsprechenden vokalen Abschnitt wiederholt als kompositorisches Mittel eingesetzt:

The image shows a musical score for the first ten measures of the first movement of Scarlatti's *Stabat Mater*. The score is arranged in five systems, labeled VI. I, VI. II, S, A, and B.c. The tempo is marked 'Adagio'. The first system includes a 'Tutti' section with dynamics *p* and *f*, and a fermata over the final note. The second system includes a 'Poco più mosso' section with dynamics *p* and *f*. The bass line includes figured bass notation: 6b 5 4b/2 6 8 7 9 4b/2 7 7b/2.

Notenbeispiel 26: *Stabat Mater* [I], T. 1-10

Das im ersten *Ritornello* bereits vorgestellte motivische Material wird konsequent von den Vokalstimmen aufgegriffen und fortgesponnen. Diese Kompositionsweise ist für Scarlatti durchaus typisch. Dagegen wiederholt Scarlatti in diesem Werk kaum textliche Abschnitte im Verlauf eines Verses, wie es etwa in den späten konzertanten Psalmen zu beobachten ist. Das *Stabat Mater* [I] zeigt mit dem Verzicht auf textliche Wiederholungen eine Parallele zu den anderen im inhaltlichen Zusammenhang mit der Karwochenliturgie stehenden Vertonungen Scarlattis<sup>592</sup>.

Das Werk gliedert sich in vier große Abschnitte, wobei ein Duett am Anfang und Ende der Komposition steht. Die drei weiteren *Duetti* finden sich jeweils am Ende eines Abschnitts und sind im geraden Zeitmaß gehalten. Auch in der Gestaltung der

<sup>592</sup> Vgl. hierzu die Untersuchungen an den beiden *Miserere*-Vertonungen im Kapitel IV.1.5, S. 203ff. und der sechs überlieferten Lamentationen in der Magisterarbeit des Verfassers.

Tonarten, der Tempoangaben sowie der Taktbezeichnungen zeigt sich Scarlattis Sinn für eine wohlkonzipierte Gestaltung, die besonderen Wert auf fein durchdachte Abwechslung und neue Kombinationen legt. Der Schlusssatz ist hierbei in zwei Abschnitte geteilt, wobei Scarlatti im ersten Teil zu den Worten „quando corpus morietur“ zudem den Affekt des hoffnungslosen Schmerzes – musikalisch ausgedrückt durch die fast ununterbrochenen Seufzermotive in den Streichern – aufgreift:

Adagio

Viol. I.

Viol. II.

Sopr. solo

Alto solo

Basso cont.

Quan - do cor - pus mo - ri - e - - - - - tur, fac, ut a - ni - mae do - ne-tur pa - ra -

Quan - do cor - pus mo - ri - e - - - - - tur, fa - cut a - ni - ma do - ne-tur

Notenbeispiel 27: *Stabat Mater* [I], T. 1109-1126

Im Sinne des im barocken „chiaroscuro“ erwünschten Kontrastprinzips bietet das dem Text hinzugefügte Wort „Amen“ Scarlatti die Möglichkeit, das Werk mit einem schnellen Schlussteil zu beenden. Beachtenswert ist hierbei, dass Scarlatti in diesem kontrapunktisch verdichteten Satz die beiden Solostimmen in ungewohnt instrumentaler Manier führt:

Allegro

Notenbeispiel 27: *Stabat Mater* [I], T. 1127-1147

Diese späte Offiziumskomposition Scarlattis besticht durch außerordentlichen musikalischen Reichtum, Vielfalt der Formen, chromatische Freiheit und Flexibilität im Ausdruck. Das Werk gehört heute somit zu Recht zu seinen beliebtesten Offiziumskompositionen.

### 3. Die konzertanten Offiziumsantiphonen

#### 3.1. *Cantantibus organis* [I] und *Valerianus in cubiculo* [I]

Im Gegensatz zu den fünf kurzen zum Fest Beatae Mariae Virginis überlieferten monodischen Antiphonen, zeigen die beiden mit der Caecilienvesper überlieferten konzertanten Offiziumskompositionen *Cantantibus organis* [I] und *Valerianus in cubiculo* [I] Scarlattis freien und phantasievollen Umgang mit überlieferten traditionellen kompositorischen Formen. Die Antiphon *Valerianus in cubiculo* [I] für Alt, Oboe und Streicher lehnt sich mit ihrem motivischen Material an den gregorianischen Choral an. Dieser wird aber nicht in langen Notenwerten geführt, sondern versteckt in einer langen virtuellen Koloratur in den ersten Takten der Alt-Solo-Stimme zitiert<sup>593</sup>.

Auch die Behandlung der obligat geführten Instrumentalstimmen macht das Bestreben Scarlattis deutlich, einen dichten kontrapunktischen und konzertierenden Satz zu flechten. Der Basso continuo liefert hierzu das Fundament, wobei (für die späte Entstehungszeit durchaus typisch) auch in dieser Komposition Passagen anzutreffen sind, in denen Scarlatti auf *bassetti* zur besonderen Unterstreichung zentraler Wörter wie etwa „angelo“ zurückgreift:

The image shows two systems of musical notation for the piece *Valerianus in cubiculo* [I], measures 20-28. The first system includes staves for Violin (vi.), Oboe (Ob.), Alto, and Basso continuo (B.c.). The Alto part has the lyrics "Cae-ci-li-am cum an-". The second system includes staves for Violin (vi.), Oboe (Ob.), Alto, and Basso continuo (B.c.). The Alto part has the lyrics "ge-lo o-ran-". The B.c. part includes figured bass notation: 6# 1# 4 6 6# 7 7 6# 6# 4.

Notenbeispiel 28: *Valerianus in cubiculo* [I], T. 20-28

<sup>593</sup> Vgl. Marx 1995, S. 201.

Der formale Aufbau dieser Antiphonen ähnelt dem Grundriss der Da capo-Arie. Beide Kompositionen bestehen aus jeweils drei Teilen, die durch Tempo- und Affektwechsel bestimmt werden. In der Antiphon *Cantantibus organis* [I] gibt es sogar im dritten Teil (Takt 73 *c/2 allegro*) motivische Bezüge, die auf den ersten Teil (Takt 1 *c allegro*) verweisen und somit der gesamten Komposition Zusammenhalt bieten:

Musical score for *Cantantibus organis* [I], measures 12-14. The score is in common time (C) and the key signature is three sharps (F#, C#, G#). It features six staves: two for strings (violin and viola), two for woodwinds (Soprano and Oboe), and two for strings (cello and double bass). The vocal line (Soprano) and the Oboe line play a melodic phrase starting in measure 13, while the instrumental parts play a rhythmic pattern of quarter notes with rests.

Notenbeispiel 29a: *Cantantibus organis* [I], T. 12-14

Musical score for *Cantantibus organis* [I], measures 81-84. The score is in common time (C) and the key signature is three sharps (F#, C#, G#). It features six staves: two for strings (violin and viola), two for woodwinds (Soprano and Oboe), and two for strings (cello and double bass). The vocal line (Soprano) has the lyrics "de - can - ta - bat," and the instrumental parts play a rhythmic pattern of quarter notes with rests.

Notenbeispiel 29b: *Cantantibus organis* [I], T. 81-84



In beiden Offiziumsantiphonen der Caecilienvesper bietet Scarlatti den Solisten die Möglichkeit, das ganze Spektrum ihrer sängerischen Kunst zu präsentieren. Dennoch gelingt es dem Komponisten auch, Inhalt und Intensität des geistlichen Textes nachzuempfinden und auf überzeugende Weise auszudrücken. Hiermit schafft Scarlatti eine Musik, die - jeweils am Text orientiert - nicht in oberflächliche Repräsentation oder eine Darstellung sängerischer Eitelkeiten abgeleitet, sondern große künstlerische Ausdruckskraft mit einem hohen musikalischen Anspruch an den ausübenden Musiker verbindet. Als Beispiel hierfür mögen einige Takte aus dem zweiten Abschnitt der Antiphon *Cantantibus organis* [I] dienen, in denen Scarlatti das zentrale Wort „immaculatum“ nützt, um ein intensives Geflecht von Singstimme, Streichern und Oboe zu erzeugen, wobei durch ständige harmonische Wechsel und Rückungen das Wunder des „immaculatum“ vor dem geistigen Auge des Zuhörers entsteht:

VI. I

VI. II

Vla

S.  
tum, ut non con - fun - dar, non, non, non, ut non con - fun - dar, ut non con - fun -

Ob.

B.c.

VI. I

VI. II

Vla

S.  
- dar, fi - at, fi - at, fi - at cor me - um, cor me - um, cor me - um im - ma - cu - la

Ob.

B.c.

Notenbeispiel 30: *Cantantibus organis* [I], T. 53-65

Allegro

Notenbeispiel 30: *Cantantibus organis* [I], T. 66-78

### 3.2. *Salve Regina* [II], [III], [IV] und [V]

Neben den bereits vorgestellten konzertanten Offiziumsantiphonen sind besonders die *Salve Regina*-Vertonungen Scarlattis von besonderer musikalischer Bedeutung. Hierbei ist zuerst das *Salve Regina* [II] zu erwähnen, das im Druck der *Concerti Sacri* überliefert ist. Diese einzige erhaltene Veröffentlichung von Kirchenmusik Scarlattis, die noch zu Lebzeiten des Komponisten gedruckt wurde, erschien um 1707/1708 bei Estienne Roger in Amsterdam<sup>594</sup>. Die Entstehungszeit der in dieser

<sup>594</sup> Die Sammlung wurde zunächst als *Motetti sacri* bei Mutio in Neapel 1700 gedruckt, vgl. Rye 1981, S. 7-11. Eitners Quellen-Lexikon gibt diesen Druck an, der jedoch nicht überliefert ist und dessen Inhalt zumindest zu weiten Teilen identisch mit den *Concerti*

Sammlung vereinten Motetten liegt somit während der Jahre von Scarlattis Anstellung als *maestro di cappella* in Neapel (1684-1702). Die Texte der ersten neun geistlichen, aber nicht liturgischen Motetten wurden eigens in lateinischer Sprache von namentlich nicht bekannten Dichtern verfasst<sup>595</sup>. Nur die letzte Komposition dieses Druckes, das *Salve Regina* [II], fußt auf einem liturgisch gebundenen Text. Auch in der musikalischen Faktur unterscheidet sich die Antiphon *Salve Regina* [II] von den neun Motetten. Während die ersten neun *Concerti Sacri* durchweg im konzertanten *stile moderno* gehalten sind und sich dabei in ihrer mehrsätzigen Struktur an die Ästhetik der Kantate anlehnen, zeigt das *Salve Regina* [II] eine durchgehend motettisch-kontrapunktische Schreibweise. Als Aufführungsort dieser Komposition kommt die königliche Kapelle im Palazzo Reale in Neapel in Betracht. Durch die Verwendung einer vier Töne umfassenden gregorianischen Intonation des „Salve“ reiht sich dieses Werk in eine besondere gehobene Gruppe der Vertonungen dieser berühmten Antiphon ein. Zunächst in der ersten Violine, dann im Alt zu Beginn des Werkes in gedehnten Notenwerten zitiert wird sie zu einer quasi mottoartig wiederkehrenden Kraftquelle der Komposition (vgl. Notenbeispiele 31, S. 229).

---

*Sacri* sein dürfte. Zur Tradition der Motette *a voce sola* im 18. Jahrhundert, vgl. Peter Cahn, Zum Typus der Motette im späten 18. Jahrhundert, in: *Die Motette – Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte* (=Neue Studien zur Musikwissenschaft, 5), hg. v. Herbert Schneider, Mainz 1992, S. 269-281.

<sup>595</sup> Eine Ausgabe einzelner Kompositionen aus dem Druck liefert Rye 1981. Im Vorwort geht Rye zwar auch auf die Fragen zur Datierung und Entstehungsgeschichte der Kompositionen ein, gelangt aber nicht zu neuen Erkenntnissen und beruft sich zum größten Teil auf die Forschungsergebnisse von Edward Dent, vgl. Dent 1960.

Adagio Alessandro Scarlatti

Violino primo  
Violino 1

Violino secondo  
Violino 2

Canto  
Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo  
Violoncello /  
Basso continuo

Basso cont.

6 5 4 3 6 # 6 6 5 b b

Sal -

Sal -

Sal - ve, Sal -

Sal - - ve,

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

Notenbeispiel 31: *Salve Regina* [III], T. 1-7

Die Satztechnik wird einerseits durch imitatorische Polyphonie mit einer expressiven und kantablen Kontrapunktik, andererseits durch textschildernde Madrigalisten etwa auf den Worten „suspiramus“ und „flentes“ geprägt. Hieraus ergibt sich eine alterationsreiche Harmonik, die weitgehend losgelöst von der Kirchentonartlichkeit erscheint.

Die Antiphon *Salve Regina* [III] hat Reinhard Strohm in einem Beitrag zum *Colloquium Alessandro Scarlatti* in Würzburg im Jahr 1975 besprochen und im

später erschienenen Kongressbericht transkribiert. Hier datiert er die Handschrift zwischen 1720 und 1740 und gibt als Entstehungsort Rom an<sup>596</sup>. Da der Schreiber mit dem Römer Antonio Angelini identifiziert werden konnte und Scarlatti zudem nicht als *Cavaliere* betitelt wird, ist die Handschrift des *Salve Regina* [III] und somit vermutlich auch die Komposition schon zwischen 1703 und 1708 entstanden<sup>597</sup>. Wie Strohm bemerkt, steht die Komposition Scarlattis ganz im Dienste eines melancholischen Affektausdrucks und kommt hiermit einer Ästhetik der Gemütsbewegung im Sinne des 18. Jahrhunderts trotz mancher Rhetorik und traditioneller Kunstmittel nahe. Im dritten Satz „Ad te suspiramus“ werden einzelne Wörter wie „flentes“ und „lacrimarum“ aber nicht in erster Linie mit einer wortausdeutenden Chromatik charakterisiert. Dem Komponisten geht es vielmehr um eine affektgetränkte Gesamterscheinung, die Scarlatti u.a. mit einer durchgehend eindringlichen rhythmischen und melodischen Manier entstehen lässt:

The image shows a musical score for the third movement of Scarlatti's *Salve Regina*. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics and two piano accompaniment staves. The tempo is marked 'Adagio'. The lyrics are: 'Ad te, ad te suspi-ramus ge-men-'. The second system continues the vocal line and piano accompaniment.

Notenbeispiel 32: *Salve Regina* [III], T. 62-65

<sup>596</sup> Strohm 1979, S. 160.

<sup>597</sup> Vgl. die quellenkritischen Untersuchungen im zweiten Kapitel auf S. 150ff.

66

tes et flen - - - - -

68

tes in hac la - cri - ma - - - - -

70

rum val - - - - - le.

Notenbeispiel 32: *Salve Regina* [III], T. 66-71

Besonders dieser dritte Satz zeigt einige Parallelen zu einer weiteren *Salve Regina*-Vertonung Scarlattis, die bisher kaum Gegenstand von musikwissenschaftlichen Untersuchungen gewesen ist. Die Handschrift dieser Antiphon *Salve Regina* [IV] für Sopran, drei Violinen und Basso continuo wird heute im Archivio Musicale della Comunità dei Padri Filippini in Neapel aufbewahrt<sup>598</sup>. Aus der Autorenangabe im Kopftitel *Del Sign. Cavalier Scarlatti* lässt sich schließen, dass diese Abschrift, und so vermutlich auch die Komposition, erst nach 1716, dem Jahr der Nobilitierung Scarlattis durch Papst Clemens XI. entstanden ist. Auch in dieser Vertonung sucht Scarlatti stets nach einer größtmöglichen Intensität des Affektausdrucks, wobei die Gesamtarchitektur des Werkes bisweilen vernachlässigt wird. Die musikalische

<sup>598</sup> I-Nf, 138.3.

Textausdeutung steht für Scarlatti im Zentrum seines Bemühens. Die musikalische Sprache ist voll jener harmonischen und melodischen Wendungen, die schon Dean als charakteristisch für den Kompositionsstil Scarlattis ausgewiesen hat<sup>599</sup>. Der dritte Satz dieser Vertonung ist mit *Adagio* gekennzeichnet und im 12/8-Takt gehalten. Hier findet sich auf den Worten „suspiramus, gementes“ eine dem entsprechenden Abschnitt der Antiphon *Salve Regina* [III] (vgl. die Vertonung des Wortes „flentes, in hac lacrimarum“ bei Notenbeispiel 32, S. 231, T. 67) sehr ähnliche melodische und harmonische Wendung:

109

te— su - spi - ra - mus, su - spi - ra - mus, ge - men - tes, ge - men -

9 8 7 6 6 6 6 7 5 b 6b b 6b

Notenbeispiel 33: *Salve Regina* [IV], T. 109-112

Dieser Abschnitt ist das einzige Beispiel einer musikalischen Selbstanleihe, die in den Offiziumskompositionen Scarlattis zu finden ist. Es scheint, als habe Scarlatti bewusst das bereits im römischen *Salve Regina* [III] entwickelte Kompositionsmodell aufgegriffen und später in Neapel zu einem äußerst dichten und

<sup>599</sup> Winton Dean, Handel and Alessandro Scarlatti, in: *Händel e gli Scarlatti a Roma*, (=Atti del convegno internazionale di Studi - Roma, 12-14 giugno 1985), hg. v. N. Pirrotta und A. Ziino, Firenze 1987, S. 1-14 (hier bes. Anm. 3).

harmonisch komplizierten Werk (= *Salve Regina* [IV]) weitergeführt<sup>600</sup>. Die Melodik dieser späten Komposition ist außergewöhnlich spröde und voller Brüche. Auch hier stellt die der Solostimme abverlangte Virtuosität keinen Selbstzweck dar, sie gibt im Gegenteil Zeugnis einer von introvertierter Geistigkeit geprägten Stimmführung. Es ist diese hochexpressive Melodik sowie die harmonische Farbensprache, mit der Scarlatti den Zuhörer mit immer wieder überraschenden Wendungen in seinen Bann zieht. Zusammenhalt erhält die Komposition durch Bezüge zum gregorianischen Choral, dessen Initium auf den Worten „Salve“ wie in der frühen *Salve Regina*-Vertonung der *Concerti Sacri* immer wieder im Verlauf des Werkes in zum Teil variiert Form zitiert wird:

121

Sal - - - ve,

Notenbeispiel 34: *Salve Regina* [IV], T. 121-122

Mit Sicherheit gehört dieses Werk zu den bedeutendsten kirchenmusikalischen Kompositionen Scarlattis. Der Grund dafür, dass die Antiphon *Salve Regina* [IV]

<sup>600</sup> Vgl. Bossa 1987, S. 307-322. Renato Bossa vermutet in seinem Artikel, dass dieses Werk Scarlattis einen Vorbildscharakter für die 1713 erschienene *Sonata a quattro* von G.A. Avitrano dargestellt habe. Auf Grund der Datierung des *Salve Regina* [III] auf vermutlich nach 1715 scheint jedoch eher Avitrano derjenige gewesen zu sein, der mit seinen Kompositionen das Werk Scarlattis beeinflusst hat. Festzuhalten bleibt jedoch, dass Scarlatti sich auch im Alter mit den neuesten Kompositionsweisen auseinandergesetzt hat und seinen Beitrag zu der Entwicklung des mehrstimmigen instrumentalen Satzes geleistet hat.



bisher nicht von der Musikwissenschaft sowie der Musikpraxis entdeckt wurde, ist lediglich in der schwierigen Quellenlage zu sehen. Diese hat es lange Zeit unmöglich gemacht, dieses Werk der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Nachdem das *Salve Regina* [IV] bei den Göttinger Händel-Festspielen 1999 zum ersten Mal zur Aufführung gebracht werden konnte und eine Edition in den nächsten Jahren erscheinen wird<sup>601</sup>, werden sicherlich auch bald Aufnahmen diesem Werk zu einer größeren Bekanntheit verhelfen.

Eine weitere *Salve Regina*-Vertonung für Sopran, Alt, Streicher und Basso continuo<sup>602</sup> (= *Salve Regina* [V]) liegt dagegen in mehreren Einspielungen vor und wird gern als Beitrag eines kirchenmusikalischen Werkes Scarlattis in diverse Konzertprogramme aufgenommen. Die Unterschiede zu den bereits erwähnten Kompositionen Scarlattis fallen bald auf. Zum einen ist diese Komposition mit außerordentlicher struktureller und harmonischer Klarheit angelegt, zum anderen finden sich viele stilistische Eigenheiten, die diese Komposition in die Nähe des vorgalanten Stils rücken lassen. Zu erwähnen sind an dieser Stelle die häufige Verwendung von Trugschlüssen, Synkopen, dynamischen Kontrasten und Kadenzten. Weiterhin finden sich nur wenige der für Scarlatti so typischen Betonungen einzelner Worte noch kontrapunktisch geprägte Abschnitte.

Die Quellenkritik hat gezeigt, dass diese Komposition unter die Werke zweifelhafter Echtheit aufgenommen werden muss. So fehlt z.B. ein Kopf- oder Umschlagtitel in der neapolitanischen Handschrift<sup>603</sup>. Der Kopist findet sich nicht unter den Kopisten anderer geistlicher Werke Scarlattis, jedoch konnte er in einer zweiten Handschrift des *Conservatorio* in Neapel ausfindig gemacht werden. Hierbei handelt es sich um eine Vertonung des Hymnus *Pange lingua*, die vom Kopisten fälschlicherweise Francesco Provenzale zugeschrieben wurde<sup>604</sup>. Bei diesem Werk fällt die Identifizierung des wirklichen Komponisten leicht. Ist doch diese angebliche Vertonung Provenzales mit dem Anfang des bekannten *Stabat Mater* von Giovanni

---

<sup>601</sup> *Lamentations and Salve Regina for Solo-Soprano, Strings and Basso continuo*, hg. v. Benedikt Poensgen, in: A-R Editions, Wisconsin, USA (in Vorbereitung).

<sup>602</sup> Rostirolla 1972, S. 528.

<sup>603</sup> I-Nc, MR. 3134. Für eine ausführliche Quellenkritik vgl. das dritte Kapitel, S. 169ff.

<sup>604</sup> Zu Francesco Provenzale gab es lange Zeit trotz der bedeutenden Rolle, die dieser Komponist für die Entwicklung der weltlichen und geistlichen Musik in Neapel gespielt hat, nur wenig Literatur. In den letzten beiden Jahrzehnten sind nun endlich zwei Artikel erschienen, die sich mit dem Werk Provenzales beschäftigen. Vgl. T. M. Gialdroni, Francesco Provenzale e la cantata a Napoli nella seconda metà del Seicento,

B. Pergolesi fast völlig identisch, so dass es sich beim *Pange lingua* vermutlich um eine bisher unbekannte Vorarbeit Pergolesis zu dem erst kurz vor seinem Tod vollendeten *Stabat Mater* handelt<sup>605</sup>. Der Kopist dieser *Pange lingua*-Vertonung sowie des angeblich von Scarlatti vertonten *Salve Regina* [V], der in der Mitte des 19. Jahrhunderts arbeitete, hat die ohne Autorenangabe überlieferten Handschriften zum einen Provenzale und zum anderen A. Scarlatti, und damit den beiden vorherrschenden neapolitanischen Komponisten von Kirchenmusik aus dem späten 17. und frühen 18. Jahrhundert zugeschrieben. Ob aber, wie das *Pange lingua*, auch die bisher Scarlatti zugeschriebene Antiphon *Salve Regina* [V] von Pergolesi vertont wurde, kann erst nach weiteren Untersuchungen der neapolitanischen Kirchenmusik aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geklärt werden<sup>606</sup>. Ein erster stilistischer Vergleich scheint diesen Schluss zu bekräftigen<sup>607</sup>. Zumindest sollte sich die Pergolesi-Forschung mit diesem Werk befassen, das sich als eine Komposition von hohem künstlerischen Anspruch und Wert präsentiert.

---

in: *La Musica a Napoli durante il Seicento*, (=Atti del Convegno Internazionale di Studi, Napoli 11-14 aprile 1985), Roma 1987, S. 125-153 und Fabris 1999.

<sup>605</sup> Vgl. Fabris 1999, S. 352-354.

<sup>606</sup> Zu der Problematik eines Verzeichnisses der Werke Pergolesis, vgl. Hücke 1980. Ebenfalls von Helmut Hücke stammt eine der wenigen Studien zu den neapolitanischen Psalmvertonungen im 18. Jahrhundert. Vgl. Hücke 1986, S. 179-195. Ebenfalls zu erwähnen in diesem Zusammenhang ist die Arbeit von Marx-Weber zu den Rezitativen in Psalm- und *Stabat Mater*-Vertonungen des 18. Jahrhunderts, vgl. Marx-Weber 1993. Mit zahlreichen Fehlattritionen in der neapolitanischen Kirchenmusik hat sich dagegen Hanns-Bertold Dietz beschäftigt: vgl. Dietz 1988.

<sup>607</sup> Eine Untersuchung zu der Kirchenmusik in Neapel nach Scarlattis Tod bietet Romeo De Maio, *Napoli sacra negli anni di Pergolesi*, in: *Studi Pergolesiani*, 1, 1986, S. 25-32.

## V. Zusammenfassung

Aus den Jahren der ersten Anstellungen Alessandro Scarlattis als *maestro di cappella* in Rom (1678-1683) sind keine Offiziumskompositionen überliefert. Dennoch stellen die beiden Ämter Scarlattis an den römischen Kirchen S. Giacomo degli Incurabili und S. Girolamo della Carità bedeutende Stationen für die spätere Karriere dieses Komponisten dar, da Scarlatti mit Kirchenmusik erstmals auf sich als Komponisten aufmerksam machen konnte. Zudem ergaben sich in den ersten Jahren seiner Anstellung als Kirchenmusiker persönliche Beziehungen, Kontakte und Freundschaften, die er immer wieder zu seinem Vorteil nutzen und sein Leben lang halten sollte. Die verbreitete Ansicht, dass Scarlatti seine Ämter in der Kirchenmusik lediglich als *stopgaps*<sup>608</sup> betrachtete, ist nach der hier vorliegenden Arbeit nicht mehr länger haltbar. Sicherlich war Scarlatti kein ausgewiesener Komponist von Kirchenmusik wie etwa G.O. Pitoni und G. Chiti und seine Ämter verhalfen ihm, besonders in schwierigen Zeiten, in erster Linie zu einem regelmäßigen Einkommen. Dennoch schrieb Scarlatti in seinem gesamten Leben immer wieder Kompositionen verschiedener kirchenmusikalischen Gattungen, die von einer intensiven Frömmigkeit, geistiger Tiefe und von einem tief verwurzelten Glauben zeugen. Zudem zeigt sich Scarlatti besonders mit seinen späten Offiziumskompositionen wie der Caecilienvesper als ein Komponist, der sich zeitlebens von der geistlichen Textvorlage zu bedeutenden Werken inspirieren ließ und für den sicherlich die Kirchenmusik ein besonderes Anliegen darstellte.

\*\*\*

Das erste Kapitel der vorliegenden Arbeit bindet die Ergebnisse der quellenkritischen Untersuchungen und die neuen Erkenntnisse aus den hieraus resultierenden Datierungen wichtiger kirchenmusikalischer Werke in den biographischen Kontext von Alessandro Scarlatti ein. Damit entsteht erstmals ein klareres Bild des Komponisten geistlicher Musik und des *maestro di cappella* Alessandro Scarlatti, als dies bisher in vielen veröffentlichten biographischen Studien zu Scarlattis geistlichem Werk und seiner Vita als Kirchenmusiker möglich gewesen ist.

---

<sup>608</sup> Frederick Hammond, Scarlatti: Alessandro e Domenico: due vite in una. By Roberto Pagano, (=Buchbesprechung), in: *Music and Letters*, 69, 1988, S. 519-522.

Auf Grund der in Italien durchgeführten umfangreichen quellenkritischen und archivalischen Studien ist es heute möglich, einen großen Teil der von Scarlatti komponierten bzw. unter seinem Namen überlieferten Vesperkompositionen zu datieren und/oder einem der beiden Wirkungsorte des Komponisten (Rom bzw. Neapel) zuzuordnen. Das Ergebnis dieser Studien fließt in einen Werkkatalog der Offiziumskompositionen Scarlattis ein, der viele Korrekturen und Zusätze zu dem bisher geltenden Katalog von Giancarlo Rostirolla aufweist.

Neben einer Reihe von Abschriften und Autographen Scarlattis, die Rostirolla nicht bekannt waren, kamen auch Kompositionen zum Vorschein, die bisher als eigenständige Kompositionen keine Erwähnung gefunden hatten. Zu nennen wäre hier etwa eine konzertante Vertonung des Hymnus *Pange lingua*, die vermutlich in Scarlattis neapolitanischen Jahren entstanden ist. Im Zuge der quellenkritischen Nachforschungen konnte zudem eine unbekannte vierstimmige *a-cappella* Messe Scarlattis gefunden werden, die den großen Werkkatalog geistlicher Kompositionen Scarlattis weiter bereichert<sup>609</sup>.

Darüber hinaus konnte in Lissabon ein weiteres Autograph Alessandro Scarlattis ausfindig gemacht werden. Hierbei handelt es sich um eine doppelhörige Vertonung des Psalms *Laudate pueri* [II]; eine Komposition, die vermutlich in den Jahren der Anstellung Scarlattis an der Kirche S. Maria Maggiore in Rom entstanden ist. Bisher wird diese Komposition unter den Werken Domenico Scarlattis aufgeführt, da das Werk in der Handschrift lediglich einem *Signor Scarlatti* zugeschrieben ist und der Fundort für den Sohn von Alessandro Scarlatti sprach. Doch schon Boyd wies in seiner Untersuchung der Kirchenmusik Domenico Scarlattis auf die besondere Faktur des Werkes hin, die auch für eine Autorschaft Alessandro Scarlattis sprechen könnte. Eine Analyse der Handschrift zeigte nun, dass es sich in der Tat um ein Autograph des Vaters von Domenico Scarlatti handelt<sup>610</sup>.

Domenico Scarlatti kommt als Kopist eine bedeutende Rolle in der Überlieferung der geistlichen Werke seines Vaters zu. Bekanntlich rief Alessandro Scarlatti seinen Sohn nach seinem Dienstantritt als *maestro di cappella* an der römischen Basilika S. Maria Maggiore im Jahr 1707 zu sich nach Rom, wo Domenico seinem Vater bei der Erstellung des Notenmaterials für die alltägliche Kirchenmusik wie mit dem Spielen der Orgel und der Leitung des zweiten Chores

---

<sup>609</sup> Vgl. hierzu das erste Kapitel, Zur Biographie von A. Scarlatti, S. 40, Anm. 207.

<sup>610</sup> Vgl. die quellenkritischen Untersuchungen im zweiten Kapitel, S. 98ff.

bei größeren Festen behilflich war<sup>611</sup>. So finden sich neben der *Messa La Stella* von Domenico Scarlatti<sup>612</sup> sowie einigen Stimmheften der *Messa breve e concertata* [MV10] von Alessandro Scarlatti, die Domenico für seinen Vater kopierte<sup>613</sup>, auch Kopien von Motetten und Offiziumskompositionen A. Scarlattis von der Hand von Domenico Scarlatti. Da bisher als einziges Autograph Domenico Scarlattis eine Handschrift mit einer *Miserere*-Vertonung sowie seine Unterschrift in den Akten der *Biblioteca Vaticana* und der Musikerkongregation S. Cecilia bekannt war, ist dieser reichhaltige Fund von Autographen dieses Sohnes Scarlattis als Nebenergebnis der Recherchen zu den Offiziumskompositionen Alessandro Scarlattis umso bedeutender<sup>614</sup>.

Ein weiteres Autograph einer vermutlich in Rom entstandenen Offiziumskomposition Alessandro Scarlattis konnte erstmals im Archiv der Casa Ricordi, Mailand, ausgemacht werden. Hierbei handelt es sich um eine fünfstimmige Vertonung des Psalms *Dixit Dominus* [II]<sup>615</sup>. Bei diesem Manuskript handelt es sich um eine Art Skizzenheft Scarlattis, in dem der Komponist in raschen Zügen und etwas hastiger Schrift das Werk niederschrieb. Carl Proske fertigte eine Kopie dieser sowie der ursprünglich vier weiteren in dieser Handschrift zusammengebundenen Kompositionen an. Zudem finden sich in der Kopie Proskes die Anfänge zweier weiterer Psalmvertonungen, die jedoch von Scarlatti lediglich skizzenhaft ausgeführt wurden. Die Übertragung dieser ersten Skizzen geben eine kleine Einsicht in die Werkstatt des Komponisten und zeigen, wie flüssig Scarlatti seine Gedanken bereits im ersten Entwurf formulierte.

Neben einer Untersuchung der Autographen Alessandro Scarlattis sowie der Abschriften seines Sohnes Domenico Scarlatti kommt vor allem den bei der Caecilienvesper beteiligten Kopisten eine besondere Bedeutung für die

---

<sup>611</sup> Vgl. Simi-Bonini 1987, S. 155. Reproduktionen der Rechnung zum Fest S. Idelfonso (23.1.1708) in der Hand Alessandro Scarlattis, in der unten Domenico Scarlatti *per battere al 2.o Coro* aufgeführt wird, sowie der Rechnung anlässlich der *Messa di Spagna* (9.9.1708), in der D. Scarlatti als Organist bezahlt wird, finden sich auf S. 113.

<sup>612</sup> I-Rlib, [o.Sign.], (=neun Stimmhefte). Die Vermutung von Simi-Bonini, dass das ganze Notenmaterial von A. Scarlatti kopiert sei, ist falsch. Vgl. das Vorwort zu ihrer Ausgabe der *Messa breve La Stella* in: *Studi Musicali Romani*, Bd. 3, Pro Musica Studium, Roma 1985.

<sup>613</sup> I-Rlib, [o.Sign.], vgl. auch die Untersuchungen an den Handschriften Domenico Scarlattis, S. 112ff.

<sup>614</sup> Vgl. Giazotto 1970, S. 411 und Kirkpatrick 1972, S. 79, 86 und 88. Die *Miserere*-Vertonung Domenico Scarlattis hat die Signatur I-Rvat, Cap. Giulia V31.

<sup>615</sup> Vgl. die quellenkritischen Untersuchungen an dieser Handschrift auf S. 103ff.

Überlieferung der Offiziumskompositionen Scarlattis zu. Das Aufführungsmaterial der Caecilienvesper ist vollständig überliefert und umfasst 24 Stimmhefte. Diese liegen zum größten Teil in der Santini-Sammlung in Münster, zum anderen aber (und zwar mit den wichtigen Stimmheften *Canto primo di Concerto* und *Canto primo di Ripieno*) im Archivio musicale della chiesa Nazionale Spagnola der römischen Kirche S. Maria di Monserrato. Der Fundort der römischen Stimmhefte war bis vor wenigen Jahren nicht bekannt, so dass eine Würdigung dieses umfangreichen und gewichtigen Teiles des kirchenmusikalischen Schaffens lange nicht möglich gewesen ist<sup>616</sup>.

Unter den Werken zweifelhafter Echtheit findet sich ein *Salve Regina* [V] in g-Moll, das in der ältesten Quelle erst nachträglich Alessandro Scarlatti zugeschrieben wurde. Auch wenn dieses Werk zu den bekanntesten und am häufigsten gespielten geistlichen Werken „Scarlattis“ gehört, weist es doch mit der häufigen Verwendung von Trugschlüssen, Synkopen, dynamischen Kontrasten und Kadenzen sowie dem Fehlen von kontrapunktischen Abschnitten und dramatischen Betonungen einzelner Wörter viel eher auf den vorgalanten Stil hin. Als Komponist dieser Komposition kommt etwa Pergolesi in Frage; eine Vermutung, die durch die Quellenkritik Unterstützung erhält<sup>617</sup>. Auch bei dieser Komposition zeigt die vorliegende Arbeit die quellenkritischen Grundlagen auf und gibt hiermit der nachfolgenden notwendigen wissenschaftlichen Diskussion eine solide Basis.

Bei den Abschriften aus dem 19. Jahrhundert wird vor allem der Überlieferungsgeschichte der einzelnen Handschriften umfangreicher Raum gewährt. Die Ergebnisse dieser Untersuchungen fließen wiederum in das Verzeichnis der Offiziumskompositionen ein.

\*\*\*

Eine stilistische Einordnung von Scarlattis konzertanten Werken und dem kompositorischen Umfeld seiner Zeit ist schwierig, da bisher kaum vergleichbare Untersuchungen zu konzertanten Werken anderer italienischer Komponisten

---

<sup>616</sup> Vgl. die quellenkritischen Untersuchungen an den Handschriften der Caecilienvesper, S. 126ff.

<sup>617</sup> Vgl. die quellenkritischen Untersuchungen auf S. 169f. und die stilkritischen Anmerkungen zu diesem Werk auf S. 258ff.

existieren<sup>618</sup>. Analysen von Kompositionen von Zeitgenossen Scarlattis mussten auf Grund der unzureichenden philologischen Aufbereitung der Quellen fast gänzlich entfallen. Wie schon Krause bei seiner Untersuchung aus dem Jahr 1987 zu der Kirchenmusik Leonardo Leos bemerkt sind weitere *monographische Studien zur Kirchenmusik als Ganzes und vor allem Editionen repräsentativer Werke erforderlich, um so die Grundlage zu schaffen für eingehende stilkritische Untersuchungen mit betont vergleichender Ausrichtung*<sup>619</sup>. An dieser Feststellung hat sich bis heute nichts Wesentliches geändert, so dass auch die vorliegende Arbeit lediglich einen Anteil an der Aufarbeitung des großen Quellenbestandes liefern kann<sup>620</sup>.

Untersuchungen existieren in größerer Zahl lediglich zu den kirchenmusikalischen Werken Händels. Hier ist ein Vergleich einzelner Werke durchaus möglich<sup>621</sup>. Für die Werke im *stile osservato* von Scarlatti lässt sich dagegen eine Einschätzung von Witzemann vorweisen, der in seiner Untersuchung festgestellt hat, dass die Werke Scarlattis denen J.S. Bachs durchaus ebenbürtig seien<sup>622</sup>.

In seinem sehr instruktiven Artikel „Alessandro Scarlatti und das Settecento“ untersucht Strohm die Stellung Scarlattis im Vergleich zu seinen Zeitgenossen und kommt zu dem Schluss, dass Scarlatti *am stärksten dort ins Settecento hinein gewirkt hat, wo er für ein sozial am wenigsten eingeengtes Publikum komponierte, während er mit seinen konzentriertesten Leistungen einsam dasteht, weil sie zusammen mit der sozialen Schicht ihren Glanz verloren, deren Schönheitsbedürfnis sie gewidmet*

---

<sup>618</sup> Von Helmut Hücke stammt eine der wenigen Studien zu den neapolitanischen Psalmvertonungen im 18. Jahrhundert überhaupt. Vgl. Helmut Hücke, Pergolesi: Musikalisches Naturtalent oder intellektueller Komponist? Seine Psalmvertonungen, in: *Studi Pergolesiani*, 1, 1986, S. 179-195. Von Winton Dean stammt die Aussage, dass lediglich Scarlatti von den italienischen Zeitgenossen Händels einen größeren und auch auszumachenden Einfluss auf die kompositorische Entwicklung Händels gehabt hat. Winton Dean, Handel and Alessandro Scarlatti, in: *Händel e gli Scarlatti a Roma*, (=Atti del convegno internazionale di Studi - Roma, 12-14 giugno 1985), hg. von N. Pirrotta und A. Ziino, Firenze 1987, S. 2.

<sup>619</sup> Krause 1987, S. 10.

<sup>620</sup> Dem Ruf nach Editionen beispielhafter und bedeutender Kirchenmusik aus der zweiten Hälfte des 17. und ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts kommt der Verfasser dieser Arbeit mit der Ankündigung der bevorstehenden Ausgabe der Caecilienvesper Scarlattis sowie der *Lamentationen* und dem *Salve Regina* [IV] Scarlattis nach.

<sup>621</sup> Ein Vergleich, den etwa der australische Musikwissenschaftler Steele zwischen einer *Dixit Dominus*-Vertonung Scarlattis und Händels zieht, beruht wiederum auf einer falschen Datierung des Werkes Scarlattis, vgl. S. 193ff.

<sup>622</sup> Vgl. Witzemann 1979, S. 147.

*sind*<sup>623</sup>. Der größte Teil der konzertanten Kirchenmusik Scarlattis richtet sich an ein breites Publikum, so dass Scarlatti mit diesen Kompositionen seine Zeitgenossen in Rom und Neapel beeinflusste<sup>624</sup>. Weiterführende Aussagen sind allerdings erst nach einem Vergleich mit den entsprechenden Werken von in Neapel wirkenden Komponisten wie Francesco Feo, Leonardo Leo, Francesco Durante, Nicola Fago<sup>625</sup> oder den römischen Komponisten Nicolo Porpora, Girolamo Chiti<sup>626</sup>, Giovanni Giorgi<sup>627</sup> und Giuseppe Ottavio Pitoni<sup>628</sup> oder auch Antonio Vivaldi<sup>629</sup> möglich. Untersuchungen zu den konzertanten kirchenmusikalischen Werken dieser Komponisten liegen allerdings kaum vor, so dass eine Studie zu diesem Themenkomplex weiter zu den Desiderata der Musikwissenschaft zählt. Die Nachdem mit der vorliegenden Arbeit viele Fragen der Datierung sowie der

---

<sup>623</sup> Strohm 1979, S. 163.

<sup>624</sup> Dieser Auffassung schließt sich auch Pagano 1985, S. 369 an. Auch Blume urteilt in seiner Untersuchung zu den *Stabat Mater*-Vertonungen: [...] *der nachhaltigste Einfluss auf seine Zeitgenossen und nachfolgende Komponisten ging von Alessandro Scarlatti aus*. Vgl. Blume 1992, S. 99.

<sup>625</sup> Nach Eugenio Faustini-Fasini, *Nicola Fago „il Tarantino“ e la sua famiglia: nuovi contributi*, Taranto 1931, ist vor zehn Jahren eine ausführliche Studie zu diesem weit unterschätzten Komponisten erschienen: Stephen Shearon, *Latin Sacred Music and Nicola Fago: The Career and Sources of an Early Eighteenth-Century Neapolitan Maestro di Cappella*, 2 Bde., Ph.D University of North Carolina at Chapel Hill 1993.

<sup>626</sup> Zu dem Komponisten Chiti, vgl. Gmeinwieser 1968.

<sup>627</sup> In einem handschriftlichen *Inventario delle Carte di Musica, e libri stampati, che si conservano nell'Archivio della Sacrosanta Basilica di Santa Maria Maggiore di Roma, Fatto l'Anno 1761* werden unter den über 200 Eintragungen zu *offertori del Giorgi e di diversi autori* mit den Motetten *Dextera Domini, a 3, Canto, Canto e Basso*, und *Constitues eos principes, a 3, Canto, Alto, e Basso* auch zwei Kompositionen von Alessandro Scarlatti aufgeführt. Interessanterweise werden diesen Kompositionen die Anmerkung *è buono* und *Bellissimo* zugefügt. Eine Bemerkung, die sich der Schreiber nur ein weiteres Mal bei einer Komposition des Komponisten Bernabei geleistet hat. Diese Anmerkungen könnten ein weiterer Hinweis dafür sein, dass die Kompositionen Scarlattis durchaus auch nach seinem Tod besonders wertgeschätzt wurden. Das erwähnte *Inventario* wurde von Feininger in seinem Werkkatalog *Giorgi in toto* abgedruckt, vgl. Feininger 1962, S. 131-150.

<sup>628</sup> Zu Pitoni, vgl. Gmeinwieser 1975 aber auch H. Hücke, G.O. Pitoni und seine Messen im Archiv der Cappella Giulia – Ein Beitrag zur Geschichte der römischen Messkomposition im 17./18. Jahrhundert, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 39, 1955, S. 70-94.

<sup>629</sup> Zu Vivaldis Kirchenmusik, vgl. die ausführliche Studie von Michael Talbot, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi* (=Studi di musica venete: Quaderni vivaldiani, 8), Firenze 1995. Schon in seinem Vorwort geht der Autor auf die Schwierigkeit ein, Vivaldis Kirchenmusik in seine Zeit einzuordnen. Diese Problematik liegt – wie bei seinem Zeitgenossen Scarlatti – darin begründet, dass nur wenige Werke des Komponisten ediert sind, die Chronologie der Werke zu wenig bekannt ist und vor allem immer noch kaum Kompositionen seiner Zeitgenossen zum Inhalt von weiterführenden Untersuchungen gemacht worden sind (*our unfortunate near-*



Chronologie der Offiziumskompositionen Scarlattis geklärt worden sind, ist nunmehr auch die Voraussetzung für einen Vergleich der Werke Scarlattis mit denen seiner Zeitgenossen gegeben.

Die Analyse einiger Werke im dritten Kapitel der vorliegenden Arbeit zeigt, dass Alessandro Scarlatti im Rahmen einer noch zu leistenden Untersuchung der neapolitanischen Kirchenmusik von 1680 bis 1740 durchaus eine bedeutende Rolle zugewiesen werden könnte. Besonders die Lamentationen Scarlattis haben in vielen Aspekten große Ähnlichkeit mit den entsprechenden Kompositionen des Neapolitaners Gaetano Veneziano<sup>630</sup>. Zudem konnten in den späten Psalmvertonungen Scarlattis einige Charakteristika herausgearbeitet werden, die sich auch in Werken von Pergolesi und Vivaldi finden lassen. Hierbei handelt es sich zum einen um die Adaption stilistischer Elemente des Instrumentalkonzertes sowie zum anderen um einen sehr freien Umgang mit der geistlichen Textvorlage, die die Komposition geradezu zu einem persönlichen Kommentar der heiligen Schrift werden lässt. Zwar bemerkt Huckle in seiner Untersuchung der Caecilienmesse Scarlattis, dass die Übertragung von stilistischen Elementen und Verfahren des Instrumentalkonzertes (mit dem sich Scarlatti gerade zu seinem Lebensende intensiv auseinandergesetzt hat – zu erwähnen sind hier die Entstehung der zahlreichen *Concerti grossi* und *concerti per flauto traverso*) in die Kirchenmusik keine Nachfolge gefunden habe<sup>631</sup>. Doch ist diese Annahme heute bereits durch die Studien von Talbot zur Kirchenmusik Vivaldis, der wie Scarlatti in den 1720er Jahren in Rom einige großformatige Psalm-Vertonungen geschaffen hat, widerlegt<sup>632</sup>. Der freie Umgang mit den liturgischen Texten wiederum ist eines der charakteristischen

---

*ignorance of that body of music with which Vivaldi's sacred vocal works can most usefully be compared*). Vgl. Talbot 1995, S. IX.

<sup>630</sup> Vgl. Poensgen 1994. Zu Venezianos geistlicher Musik, vgl. den entsprechenden Artikel von Francesca Turano, *La musica sacra di Gaetano Veneziano: qualche verifica e ipotesi di ricerca*, in: *Musicisti nati in Puglia ed emigrazione musicale tra Seicento e Settecento*, hg. v. D. Bozzi und L. Cosi, Roma 1988, S. 37-47.

<sup>631</sup> Huckle 1988, S. 13.

<sup>632</sup> Talbot bemerkt in seiner Studie zu der Kirchenmusik Vivaldis, dass es gerade in der Kirchenmusik sehr schwer sei, den Einfluss eines Komponisten auf seine Zeitgenossen und seine Nachfahren auszumachen. Weiterhin wird eine Antwort auf die Frage nach dem Einfluss eines Komponisten wie Vivaldi und Scarlatti dadurch erschwert, dass mit Sicherheit nur ein geringer Teil des Oeuvre des Komponisten überhaupt überliefert ist. Wenn sich also Parallelen zwischen Werken einzelner Komponisten finden lassen, so ist dies noch lange nicht ein Hinweis auf eine direkte Verbindung.

Merkmale im geistlichen Oeuvre von Pergolesi, dessen Einfluss auf die ihm nachfolgende Generation unbestritten ist<sup>633</sup>.

Ein Vergleich der ersten *Lamentation* Scarlattis mit geistlichen Werken Feos sowie zwei *Salve Regina*-Vertonungen von Pergolesi macht zudem den Vorbildscharakter der Kompositionen Scarlattis deutlich<sup>634</sup>. Die Sekundreibungen im einleitenden instrumentalen Abschnitt sowie die dazu in Sekunden abschreitende melodische Linie in der zweiten Violine<sup>635</sup> haben Feo und Pergolesi später exakt aufgegriffen. Hierbei handelt es sich also um ein kompositorisches Introduktions-Modell, das in der Nachfolge Scarlattis von neapolitanischen Komponisten immer wieder aufgegriffen worden ist. Während Dietz in seiner Untersuchung der neapolitanischen Kirchenmusik diese melodisch-harmonische Wendung in Unkenntnis der Beispiele aus dem Werk Scarlattis als nicht typisch für einen neapolitanischen Stil bezeichnet<sup>636</sup>, liegt hier offenbar eine wesentliche Tradierung eines spezifisch kirchenmusikalischen Stils vor, die ihren Ursprung im Werk Scarlattis findet. Eine endgültige Klärung dieser Frage kann aber erst mit einer umfangreichen Studie der neapolitanischen Kirchenmusik von Provenzale bis Pergolesi erbracht werden. Diese Untersuchung müsste dann erstmals auch die Werke Scarlattis einbeziehen, die nach den Ergebnissen dieser Arbeit zwischen 1680 und 1725 in Neapel entstanden sind.

Bisher konnten nur erste Ansätze und Bezugspunkte für diese noch zu leistenden Studien aufgezeigt werden. Dass der Komponist Scarlatti auch Jahre nach seinem Tod in Neapel nicht vergessen wurde, zeigt der Briefwechsel zwischen Alessandro Onofri und Cardolo Maria Pianetti, in dem lobend erwähnt wird, dass der Musiker Nicola Vantaggi Anfang der 1730er Jahre bei einer Aufnahmeprüfung für das Conservatorio di Loreto einige *cantate all'improvviso di Scarlatti quantunque piene di contrapunto* gesungen habe<sup>637</sup>. Auch die Komponisten Francesco Durante und Leonardo Leo haben sich bekanntlich nach 1730 intensiv mit dem alten Stil und

---

<sup>633</sup> Hücke 1988, S. 17.

<sup>634</sup> Vgl. Dietz 1988, S.135.

<sup>635</sup> Vgl. das Notenincipit im Werkverzeichnis, S. 38.

<sup>636</sup> Somit stellte sich Dietz gegen die Annahme von Radiciotti-Cherbuliez, der eben dies in seiner richtungweisenden Biographie zu Pergolesi behauptet hatte. Vgl. Giuseppe Radiciotti, *Giovanni Battista Pergolesi*, (ins Deutsche übersetzt von A.E. Cherbuliez), Zürich 1954, S. 329ff.

<sup>637</sup> Vgl. den Briefwechsel zwischen Alessandro Onofri und Cardolo Maria Pianetti, veröffentlicht von Francesco Degrada im Artikel: Pergolesi, il Marchese Pianetti e il

mit Alessandro Scarlatti beschäftigt. Besonders bei der Vertonung der Doxologie greifen beide Komponisten in vielen Psalm-Vertonungen gern auf eine Fuge zurück<sup>638</sup> und beziehen sich mit dieser traditionellen Kompositionsform direkt auch auf Scarlatti.

Wie Strohm in seinen Untersuchungen zum Kompositionsstil Scarlattis festgestellt hat, zielen die zentralen Errungenschaften in Scarlattis Werk aller Schaffensepochen auf eine „besondere Charakteristik und Spontaneität des Details, das letztlich polyphon und konzertierend“<sup>639</sup> konzipiert ist. Diese Beschreibung des Stils Scarlattis trifft auch auf die bedeutende Caecilienvesper zu, die als eine große Leistung des alten Scarlatti aus dem Gesamt-Œuvre deutlich herausragt. In diesen Werken sind einige Aspekte zu beobachten, die charakteristisch für den Spätstil Scarlattis sind. Zu nennen wären etwa die äußerst virtuose Stimmführung der Vokalsolisten, die Abkehr von der sonst üblichen Fuge am Ende eines Psalms bei der Vertonung der Doxologie, die Übernahme von instrumentalen Kompositionsmerkmalen in die Vokalmusik sowie der allgemein zu konstatierende freie strukturelle Umgang mit der geistlichen Textvorlage.

Einige dieser Aspekte finden sich auch in den entsprechenden Vertonungen der römischen Zeitgenossen Scarlattis wie Chiti, Pitoni und Vivaldi. Es fehlt aber auch in diesem Zusammenhang noch eine umfangreiche vergleichende Studie zu den römischen Psalm-Vertonungen um 1720. Mit der vorliegenden Arbeit sind die Vorarbeiten für eine solche Untersuchung geleistet worden, so dass zu hoffen bleibt, dass in der zukünftigen Musikforschung dieser bedeutende und faszinierende Aspekt der Musikgeschichte der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mehr Interesse und Würdigung erhält<sup>640</sup>.

Wie sehr Alessandro Scarlatti noch an seinem Lebensende von seinen Zeitgenossen geschätzt und geehrt wurde, lässt sich etwa dadurch belegen, dass sein Oratorium *Per la passione di nostro Gesù Cristo* von Kardinal Ottoboni noch im Jahr 1725 in die lateinische Sprache übersetzt und somit zwanzig Jahre nach seiner

---

Conservatorio di S. Maria di Loreto. Su alcune relazioni tra Jesi e Napoli nel primo Settecento, in: *Studi Pergolesiani*, 2, hg. v. F. Degrada, Firenze 1988, S. 20-48.

<sup>638</sup> Vgl. den GroveD-Artikel „Durante“ von Dietz, S. 742, Sp. 2.

<sup>639</sup> Vgl. Strohm 1979, S. 162

<sup>640</sup> Bis heute wird die Vesper in der Darstellung der Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts nur selten und wenn am Rande erwähnt. Dieser wichtige Teil der abendländischen Kirchenmusik wird auch in der voluminösen Arbeit von Fellerer nicht

Entstehung erneut aufgeführt wurde. Der Schlusschor der Komposition wurde von Pitoni umgestaltet<sup>641</sup>. Interessanterweise beauftragte Kardinal Ottoboni mit Pitoni übrigens einen Komponisten, der selbst nur geistliche Musik geschrieben hat. Vermutlich war Scarlatti selbst zu schwach, um die beschwerliche Reise von Neapel nach Rom auf sich zu nehmen, so dass bezeichnenderweise die letzte öffentliche Aufführung einer Komposition Scarlattis zu seinen Lebzeiten von einem Kirchenmusiker und römischen Weggefährten Scarlattis geleitet wurde.

---

einmal erwähnt. Vgl. K. G. Fellerer, *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, 2 Bände, Kassel 1972-1976.

<sup>641</sup> In der Rechnung heißt es: *fatto dal Caval.re Alessandro Scarlatti con Choro del S.re Pitoni*. Vgl. La Via 1995, S. 435, 438 und 524. Aus der Rechnung geht zudem hervor, dass der Schlusschor von elf Musikern gesungen wurde.

## Verzeichnis der Abbildungen

- 1) I-Rlib, *Filze*, n. 59, n. 48, Quittung einer Zahlung an A. Scarlatti in Höhe von 20 scudi: S. 34
- 2) I-Rlib, *Filze*, n. 59, n. 52, Quittung einer Zahlung an A. Scarlatti in Höhe von 48 scudi: S. 36
- 3) I-Rlib, Vario 2, *Giustificazioni de Mandati* (1707-1708), Nr. 65, Faksimile der Rechnung zum Fest S. Mariae ad Nives (5. August) in der Hand Alessandro Scarlatti: S. 39
- 4) I-Rvat, Cardinali, Foglio 6 (2), Int. 51: Cardinale Francesco Acquaviva d'Aragona: S. 51
- 5) GB-Cfm, MU. MS. 225B, *Salve Regina* [I] und GB-Cfm, MU. MS. 225B, *Sciolta da freddi*: S. 64
- 6) I-Rlib, Varia 2, *Messa breve e concertata*: S. 65
- 7) GB-Cfm, MU. MS. 225B, *Salve Regina* [I], fol. 3: S. 66
- 8) GB-Cfm, MU. MS. 225B, *Salve Regina* [I], fol. 6 und GB-Cfm, MU. MS. 225B, *Salve Regina* [I] fol. 4: S. 67
- 9) I-Rlib, 73/2, *Nisi Dominus* [I]: S. 69
- 10) I-Rlib, 73/2, *Nisi Dominus* [I], Stimmheft: *Soprano Primo Choro* in der Hand Alessandro Scarlatti: S. 70
- 11) I-Rlib, *Exultate Deo*, [Handschrift von Alessandro Scarlatti] und I-Rlib, *Exultate Deo*, [Abschrift von Domenico Scarlatti]: S. 73
- 12) I-Rlib, 37/35, Antiphonen: *In Nativitate B. Mariae Virginis* [in der Handschrift Alessandro Scarlatti] und I-Rlib, 37/35, Antiphonen: *In Nativitate B. Mariae Virginis* [in der Handschrift Domenico Scarlatti]: S. 74
- 13) Faksimile des Autographs von *Jesu corona virginum*, ehemals überliefert in I-PLcon (Conservatorio di Musica di Palermo, Italien); heute verschollen: S. 78
- 14) D-B, Mus. ms. Autograph A Scarlatti 1, *Cantantibus organis* [I]: S. 79
- 15) D-MÜp, Hs. 3892, *Laetatus sum* [II], Stimmheft 15: *Guida da Battere*: S. 81
- 16) D-B, Landsberg Ms. 258, *Laetatus sum* [II], Autograph: S. 83
- 17) D-B, Landsberg Ms. 258, *Laetatus sum* [II], Autograph: S. 84
- 18) D-B, Mus. ms. Autograph A Scarlatti 1, *Cantantibus organis* [I], fol. 5, Autograph: S. 86

- 19) D-MÜp, Hs. 3892, *Lauda Jerusalem*, Stimmheft: *Organo Secondo Choro*, Autograph: S. 88
- 20) D-MÜp, Hs. 3892, *Lauda Jerusalem*, Stimmheft: *Alto di Concerto*, Autograph: S. 89-90
- 21) D-MÜp, Hs. 3892, *Nisi Dominus* [III], Stimmheft: *Basso di Ripieno*: S. 91
- 22) I-Rlib, *Nisi Dominus* [I], Stimmheft: *Basso Primo Choro*, Autograph: S. 93
- 23) D-MÜp, Hs. 3892, *Antifone per li due vesperi* (Caecilienvesper), Stimmheft: *Organo Primo Choro*: S. 94
- 24) I-Rlib, *Nisi Dominus* [I], Stimmheft: *Alto Secondo Choro*: S. 95
- 25) I-Rlib, 73/3, *Completi sunt*, Stimmblatt: *Alto und Soprano*: S. 96
- 26) I-Rvat, V30, *Caro mea*, Frontispiz: S. 97
- 27) P-Lf, 198.2, *Laudate pueri* [II]: S. 100
- 28) P-Lf, 198.2, *Laudate pueri* [II], Stimmheft: *Cantus Secondo Choro*: S. 101
- 29) P-Lf, 198.2, *Laudate pueri* [II], Stimmheft: *Tenore Primo Choro*: S. 102
- 30-33) I-Mr, [o. Sign.], *Dixit Dominus* [II]: S. 105, 106, 108, 109
- 34) I-Rlib, Vario 2, *Giustificazioni de Mandati* (1707-1708), Nr. 4 und 75, Faksimile der Rechnungen zum Fest S. Idelfonso (23.1.1708) und der *Messa di Spagna* (9.9.1708) in der Hand Alessandro Scarlattis: S. 113
- 35) I-Rlib, *Sancti et justii*, Faksimile der Stimme des *Basso Secondo Choro*: S. 115
- 36) I-Rlib, *Sancti et justii*, Faksimile der Stimme des *Alto Primo Choro* und des *Alto Secondo Choro*: S. 116
- 37-38) I-Rvat, Cap. Sist. Diario 128 (1708), fol.42-45: S. 120, 121
- 39) I-Rvat, Cap. Sist. 188, 189, *Miserere mei Deus* [I]: S. 122
- 40) I-Rsg, Ms. mus. B 1830, Stimmblatt: *Organo*: S. 124
- 41) I-Rc, Ms. 2564, *Dixit Dominus* [I], Kopist: A. Angelini und I-Rc, Ms. 2564, *Laetatus sum* [III], Kopist: A. Angelini: S. 129
- 42) US-BEm, M 2038.A.66, *Miserere mei Deus* [IV], Kopist V: S. 133
- 43) GB-Lam, MS 12, *Miserere mei Deus* [IV], Kopist VI: S. 134
- 44) P-Lf Ms 198/2, *Laudate pueri* [II], Stimmblatt: *Organo*: S. 139
- 45) A-Wgm, I 5313 (H 24613), *Nisi Dominus* [II], Stimmblatt: *Organo*: S. 141  
 unten: A-Wgm, I 5313 (H 24613), *Nisi Dominus* [II], Stimmblatt: *Soprano solo*;  
 oben: A-Wgm, I 5313 (H 24613), *Nisi Dominus* [II], Stimmblatt: *Organo*
- 47) I-Rc, Ms. 2494, *Te Deum*, fol. 1v: S. 144
- 48) I-MOe, Mus.F.1060, *Vexilla regis* [I] : S. 146

- 49) I-MOe, Mus.F.1060, *Vexilla regis* [I], Stimmblätter von *Soprano primo* und *Basso continuo*: S. 147
- 50) B-Br, Ms II 3869 Mus Fétis 1831, *Salve Regina* [II]: S. 148
- 51) D-Mbs, Coll. mus. Max. 92, *Salve Regina* [III], Kopist: Antonio Angelini: S. 151, 152
- 52) D-Mbs, Coll. mus. Max. 92, *Salve Regina* [III], Stimmblatt: *Organo*: S. 153, 154
- 53) D-B, Mus. ms. 19628, *Dixit Dominus* [VI], Stimmblatt: *Violino primo*: S. 156
- 54) D-MÜp, Hs. 3893, *Volo Pater*: S. 168
- 55) I-Nc, MR. 3134, *Salve Regina* [V]: S. 170
- 56) Faksimile der Antiphon *Valerianus in cubiculo* [I], Autograph, heute verschollen: S. 174
- 57) I-Vc, Torre Franca Ms. C. 4, *Valerianus in cubiculo* [I], Abschrift von G.R. Kiesewetter: S. 175

## Verzeichnis der Notenbeispiele

- 1) *Laudate Dominum omnes gentes*, T. 9-12: S. 185
- 2) *Laudate Dominum omnes gentes*, T. 37-38: S. 186
- 3) *Nisi Dominus* [II], T. 1-12: S. 188
- 4) *Nisi Dominus* [II], T. 242-245: S. 189
- 5) *Nisi Dominus* [II], T. 334-341: S. 190
- 6) *Dixit Dominus* [IV], T. 44-47: S. 191
- 7) *Dixit Dominus* [IV], T. 229-234: S. 192
- 8) *Dixit Dominus* [I], T. 114-116: S. 195
- 9) *Dixit Dominus* [I], T. 16-19: S. 196
- 10) *Dixit Dominus* [I], T. 80-83: S. 196
- 11) *Dixit Dominus* [I], T. 105-107: S. 196
- 12) *Dixit Dominus* [I], T. 236-241: S. 197
- 13) *Dixit Dominus* [I], T. 334-341: S. 199
- 14) *Laudate pueri* [I], T. 1-15: S. 200
- 15) *Laudate pueri* [I], T. 156-159: S. 201
- 16) *Laudate pueri* [I], T. 388-390: S. 202
- 17) *Miserere mei Deus* [III], T. 1-6: S. 204
- 18) *Vexilla regis* [I], T. 1-12: S. 206
- 19) *Magnificat* [III], T. 250-261: S. 207, 208
- 20) *Magnificat* [I], T. 95-107: S. 209
- 21) *Magnificat* [I], T. 195-201: S. 211
- 22) *Jesu corona virginum*, T. 1-14: S. 213
- 23a) *Jesu corona virginum*, T. 5-7: S. 214
- 23b) *Jesu corona virginum*, T. 29-32: S. 214
- 23c) *Jesu corona virginum*, T. 35-38: S. 214
- 23d) *Jesu corona virginum*, T. 71-74: S. 214
- 24) *Te Deum*, T. 164-184: S. 216-218
- 25a) *Te Deum*, T. 9-11: S. 219
- 25b) *Laudate pueri* [I], T. 8-10: S. 219
- 26) *Stabat Mater* [I], T. 1-10: S. 221
- 27) *Stabat Mater* [I], T. 1109-1147: S. 222-223
- 28) *Valerianus in cubiculo* [I], T. 20-28: S. 224
- 29a) *Cantantibus organis* [I], T. 12-14: S. 225



- 29b) *Cantantibus organis* [I], T. 81-84: S. 225
- 30) *Cantantibus organis* [I], T. 53-78: S. 226-227
- 31) *Salve Regina* [II], T. 1-7: S. 229
- 32) *Salve Regina* [III], T. 62-71: S. 230-231
- 33) *Salve Regina* [IV], T. 109-112: S. 232
- 34) *Salve Regina* [IV], T.121-122: S. 233

## Literaturverzeichnis

*Gli Acquaviva d'Aragona, Duchi di Atri e Conti di S. Flaviano* (=Atti del Sesto Convegno), Centro Abruzzese di ricerche storiche, 3 Bde., Teramo, 1985, 1986 und 1989.

Andrea Adami, *Osservazioni per ben regolare il Coro de i Cantori della Cappella Pontificia*, Roma 1711, (Reprint: Lucca 1988).

Antonio Addamiano, La figura e il ruolo di Abramo Basevi nella vita musicale del secondo Ottocento a Firenze, in: *Catalogo del Fondo Basevi nella Biblioteca del Conservatorio „Luigi Cherubini“ di Firenze, Musica vocale, opere teatrali, manoscritti e a stampa*, (=Cataloghi di Fondi Musicali Italiani, 16), Roma 1994, S. IX-XXXV.

Domenico Antonio D'Alessandro, La Musica a Napoli nel Secolo XVII attraverso gli Avvisi e i giornali, in: *Musica e Cultura a Napoli dal XV al XIX Secolo*, hg. v. L. Bianconi, Firenze 1983, S. 145-164.

Eveline Andreani, Autour de la musique sacrée de Domenico Scarlatti, in: *Domenico Scarlatti – 13 Recherches*, (=Cahiers de la société de musique ancienne de Nice, 1), Nice 1985, S. 96-108.

Giuseppe Baini, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 2 Bde., Roma 1828, (Reprint: Hildesheim 1966).

Jan A. Bank, De Kerkmuziek van Alessandro Scarlatti, in: *St. Gregoriusblad*, 80, 1956, S. 2-12.

Bernd Baselt, Der Spanische Erbfolgekrieg, Italien und Händel, in: *Analecta Musicologica*, 30, 2 Bde., 1998, Bd. 1, S. 253-270.

Graydon Beeks, Alessandro Scarlatti's „Lisbon Miserere“: A Question of Authenticity, in: *Händel-Jahrbuch*, 46, 2000, S. 179-190.

Lino Bianchi, Dall'Oratorio di Alessandro Scarlatti all'Oratorio di Händel, in: *Händel e gli Scarlatti a Roma* (=Atti del convegno internazionale di Studi – Roma, 12-14 giugno 1985), hg. v. N. Pirrotta und A. Ziino, Firenze 1987, S. 29-48.

Jürgen Blume, *Geschichte der mehrstimmigen Stabat Mater-Vertonungen* (=Musikwissenschaftliche Schriften, 23), 2 Bde., München 1992.

C.G. Boerner, *Katalog einer kostbaren Autographen-Sammlung aus Wiener Privatbesitz – Wertvolle Autographen und Manuskripte aus dem Nachlass von Josef Joachim, Philipp Spitta und Hedwig von Holstein*, (=Auktionskatalog, 92), Leipzig 1908.

Arnaldo Bonaventura, El Stabat Mater de Alessandro Scarlatti, in: *Revista de Musica*, 2, 1928, S. 145-149.

Renato Bossa, Le Sonate a Quattro di Giuseppe Antonio Avitrano (1713), in: *La Musica a Napoli durante il Seicento*, (=Atti del Convegno Internazionale di Studi), hg. v. D. D'Alessandro und A. Ziino, Roma 1987, S. 307-322.

Malcolm Boyd, *Domenico Scarlatti – Master of Music*, London 1986.

Malcolm Boyd, Die Kirchenmusik von Domenico Scarlatti, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 1988, S. 117-125.

Paul Allen Brandvik, *Selected Motets of Alessandro Scarlatti*, D.M.A. Dissertation, Illinois 1969.

David Merrell Bridges, *The social setting of Musica da Camera in Rome: 1667-1700*, Ph.D., George Peabody College for Teachers, Vanderbilt Univ. 1976.

Barry S. Brook und Marvin E. Paymer, The Pergolesi Hand: a Calligraphic Study, in: *Notes* (=Quarterly Journal of the Music Library Assoc., 38/3), 1982, S. 550-578.

John Burke, Musicians of S. Maria Maggiore Rome, 1600-1700 – A Social and Economic Study, in: *Note d'Archivio per la storia musicale*, Supplemento, N. S., 2, Venezia 1984.

Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, The Netherlands and United Provinces*, 2 Bde., London 1773.

Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, Reprint: Leipzig 1968.

Charles Burney, *Music, Men and Manners in France and Italy 1770*, hg. v. H. Edmund Poole, London 1974.

Letizia Norci Cagiano de Azevedo, De Brosses spettatore a Roma, 1739-1740, in: *Il Teatro a Roma nel Settecento*, hg. v. L. Buccellato und F. Trapani, 2 Bde., Roma 1989, Bd. 2, S. 589-598.

Peter Cahn, Zum Typus der Motette im späten 18. Jahrhundert, in: *Die Motette – Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte* (=Neue Studien zur Musikwissenschaft, 5), hg. v. Herbert Schneider, Mainz 1992, S. 269-281.

Laura Cairo, Rappresentazioni sceniche nei palazzi della Roma settecentesca, in: *Il Teatro a Roma nel Settecento*, hg. v. L. Buccellato und F. Trapani, 2 Bde., Roma 1989, Bd. 2, S. 783-791.

Alberto Cametti, Carlo Sigismondo Capeci (1652-1728), Alessandro e Domenico Scarlatti e la Regina di Polonia a Roma, in: *Musica d'oggi*, 13, 1931, S. 55-64.

Franca Trinchieri Camiz, Gli strumenti musicali nei palazzi, nelle ville e nelle dimore della Roma del Seicento, in: *La Musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, (=Atti del Convegno Internazionale, Roma 4-7 giugno) hg. v. B.M. Antolini, A. Morelli und V.V. Spagnuolo, Lucca 1994, S. 595-608.

Beekman C. Cannon, Music in the Archives of the Basilica of Santa Maria in Trastevere, in: *Acta Musicologica*, 41, 1969, S. 199-212.

*Celebrazione del terzo centenario della nascita di Alessandro Scarlatti*, Napoli 1960.

Hans Dieter Clausen, *Händels Direktionspartituren („Handexemplare“)*, (=Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, 7), hg. v. G. von Dadelsen, Hamburg 1972.

*Colloquium Alessandro Scarlatti Würzburg 1975*, hg. v. W. Osthoff und J. Ruile-Dronke, (=Würzburger Musikhistorische Beiträge, 7), Tutzing 1979.

Domenico Confuorto, *Giornali di Napoli dal MDCLXXIX al MDCIC*, hg. v. N. Nicolini, 2 Bde., Napoli 1930-1931.

Giuseppe Coniglio, *I vicerè spagnoli di Napoli* (=Collana di cultura napoletana, 16), Napoli 1967.

Francesco Cotticelli und Paologiovanni Maione, Alessandro Scarlatti Maestro di Cappella a Napoli nel Viceregno Austriaco (1708-1725): Testimonianze inedite, in: *Analecta Musicologica*, 30, 2 Bde., 1998, Bd. 1, S. 297-321.

Winton Dean, Handel and Alessandro Scarlatti, in: *Händel e gli Scarlatti a Roma* (=Atti del convegno internazionale di Studi – Roma, 12-14 giugno 1985), hg. v. N. Pirrotta und A. Ziino, Firenze 1987, S. 1-14.

Marcello De Angelis, Il teatro di Pratolino tra Scarlatti e Perti. Il Carteggio di Giacomo Antonio Perti con il Principe Ferdinando de' Medici (1705-1710), in: *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 21, 1987, S. 605-640.

Manuel Carlos De Brito, Scarlatti e la musica alla Corte di Giovanni V. di Portogallo, in: *Chigiana*, 40, N. S., 20, (=Atti del Convegno di Studi [2.-4. September 1985], Domenico Scarlatti e il suo Tempo), Firenze 1990, S. 69-90.

Francesco Degrada, Lo „Stabat Mater“ di Pergolesi e la parafrasi „Tilge Höchster meine Sünden“ di Johann Sebastian Bach, in: *Studi Pergolesiani*, 2, hg. v. F. Degrada, Firenze 1988, S. 155-184.

Francesco Degrada, Pergolesi, il Marchese Pianetti e il Conservatorio di S. Maria di Loreto. Su alcune relazioni tra Jesi e Napoli nel primo Settecento, in: *Studi Pergolesiani*, 2, hg. v. F. Degrada, Firenze 1988, S. 20-48.

Andrea Della Corte und Guido Pannain, *Storia della Musica 2* (Settecento - Ottocento), Torino 1964.

Fabrizio Della Seta, La Musica in Arcadia al tempo di Corelli, in: *Nuovissimi Studi Corelliani* (=Atti del terzo congresso internazionale), hg. v. S. Durante und P. Petrobelli, Firenze 1982, S. 123-150.

Romeo De Maio, Napoli sacra negli anni di Pergolesi, in: *Studi Pergolesiani*, 1, 1986, S. 25-32.

Federico De Maria, *Il Regio Conservatorio di Musica di Palermo*, Firenze 1941.

Edward Dent, *Alessandro Scarlatti: His Life and Works*, new impression with preface and additional notes by Frank Walker, London 1960.

Hanns-Bertold Dietz, Zur Frage der musikalischen Leitung des Conservatorio di Santa Maria di Loreto in Neapel im 18. Jahrhundert, in: *Die Musikforschung*, 25, 1972, S. 419-429.

Hanns-Bertold Dietz, Sacred Music in Naples during the Second Half of the 17<sup>th</sup> Century, in: *La Musica a Napoli durante il Seicento*, (=Atti del Convegno Internazionale di Studi, Napoli 11-14 aprile 1985), Roma 1987, S. 511-527.

Hanns-Bertold Dietz, Alte Musik im Schatten Alter Musik. Zur historisch-ästhetischen Stellung der Kirchenmusik neapolitanischer Meister der Bach-Händel Generation, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart* (=Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Stuttgart 1985), 2 Bde., hg. v. D. Berke und D. Hanemann, Kassel 1987, Bd. 1, S. 453-460.

Hanns-Bertold Dietz, Durante, Feo and Pergolesi: Concerning Misattributions among their Sacred Music, in: *Studi Pergolesiani*, 2, hg. v. F. Degrada, Firenze 1988, S. 128-143.

Salvatore Di Giacomo, *Il Conservatorio dei Poveri di Gesu Cristo e quello di S.M. di Loreto*, Palermo 1928.

Salvatore Di Giacomo, *Città di Napoli, Archivio dell'Oratorio dei Filippini* [Katalog], Parma 1918.

Carlantonio Di Villarosa, *Lettera Biografica intorno alla patria ed alla vita di Gio: Battista Pergolese*, Napoli 1831.

Carlantonio Di Villarosa, *Memorie dei compositori di musica di Napoli*, Napoli 1840.

Graham Dixon, Handel's Music for the Carmelites. A Study in Liturgy and some Observations on Performance, in: *Early Music*, 15, 1987, S. 16-29.

Graham Dixon, Handel's Music for the Feast of Our Lady of Mount Carmel, in: *Handel e gli Scarlatti a Roma*. (=Atti del convegno internazionale di Studi – Roma, 12-14 giugno 1985), hg. v. N. Pirrotta und A. Ziino, Firenze 1987, S. 29-48.

Gerhard Doderer und Cremilde Rosado Fernandes, A Musica da sociedade Joanina nos relatorios da nunciatura apostolica em Lisboa (1706-1750), in: *Revista Portuguesa de Musicologia*, 3, 1993, S. 69-146.

Sergio Durante, La Guida Armonica di Giuseppe Ottavio Pitoni; un documento sugli stili musicali in uso a Roma al tempo di Corelli, in: *Nuovissimi Studi Corelliani* (=Atti del terzo congresso internazionale), hg. v. S. Durante und P. Petrobelli, Firenze 1982, S. 285-326.

Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musik und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, 10 Bde., Leipzig 1900-1904.

Klaus Engler, *Georg Poelchau und seine Musikaliensammlung – Ein Beitrag zur Überlieferung Bachscher Musik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Diss. masch., Tübingen 1984.

Paul Everett, Towards a Vivaldi Chronology, in: *Nuovi Studi Vivaldiani, Edizione e Cronologia critica delle opere*, hg. v. A. Fanna und G. Morelli / Fondazione Giorgio Cini, Istituto Italiano Antonio Vivaldi, 2 Bde., Firenze 1988, Bd. 2, S. 729-757.

Paul Everett, Italian Source Studies and Handel, in: *Handel Collections and their History*, hg. v. T. Best, Oxford 1993, S. 227-237.

Rudolf Ewerhart, Die Händel-Handschriften der Santini-Bibliothek in Münster, in: *Händel-Jahrbuch*, 6, 1960, S. 111-150.

Mario Fabbri, Le Musiche di Alessandro Scarlatti Per il Tempo di Penitenza e di Tenebre, in: *Chigiana*, 17, 1960, S.17-33.

Mario Fabbri, *Alessandro Scarlatti e il Principe Ferdinando de' Medici*, Firenze 1961.

Mario Fabbri, Giovanni Maria Casini, in: *Festschrift für Erich Schenk* (=Studien zur Musikwissenschaft, 25), Graz 1962, S. 135-159.

Mario Fabbri, Il Dolore e la Morte nelle voci in solitudine di Alessandro Scarlatti, in: *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano 1973, S. 127-144.

Dinko Fabris, Generi e Fonti della musica sacra a Napoli nel Seicento, in: *La Musica a Napoli durante il Seicento*, (=Atti del Convegno Internazionale di Studi, Napoli 11-14 aprile 1985), Roma 1987, S. 415-454.



Dinko Fabris, La musica sacra di Francesco Provenzale, in: *Analecta Musicologica*, 30, 2 Bde., 1998, Bd. 1, S. 323-372.

Danilo Faravelli, Stabat Mater: Poesia e Musica, in: *Rivista Internazionale di Musica Sacra*, 4/1, 1983, S. 9-43.

Carl Fassbender, *Francesco Foggia – Untersuchungen zu seinem Leben und zu seinem Motettenschaffen*, Univ. Diss., Bonn 1980.

Eugenio Faustini-Fasini, *Nicola Fago „il Tarantino“ e la sua famiglia: nuovi contributi*, Taranto 1931.

Laurentius Feininger, *Repertorium Liturgiae Polychoralis – Catalogus Thematicus et Bibliographicus Joannis de Georgiis – operum sacrorum omnium*, Tridenti 1962.

Laurentius Feininger, *Repertorium Liturgiae Polychoralis – Catalogus Thematicus et Bibliographicus Pompei Cannicciarii – operum sacrorum omnium*, Tridenti 1964.

Laurentius Feininger, Zu einigen Handschriften der Biblioteca Vaticana (Fondo Cappella Giulia), in: *Analecta Musicologica*, 9, 1970, S. 295-298.

Karl Gustav Fellerer, *Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achtzehnten Jahrhunderts*, Augsburg 1929.

Karl Gustav Fellerer, *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, 2 Bde., Kassel 1972-1976.

François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 Bde., Bruxelles 1837-1844.

Francesco Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, 4 Bde., Napoli 1881-1883 (Reprint Bologna 1969 [Biblioteca musica Bononiensis, Sezione III, No. 9]).

*Francesco Gasparini (1661-1727)*. Atti del primo convegno internazionale, Camaiore, 29 settembre - 1 ottobre 1978 (=Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 6), Firenze 1981.

Antonio Garbelotto, Contributo per un catalogo aggiornato delle opere di Alessandro Scarlatti, in: *Archivio Storico Siciliano*, Serie III/13, 1964, S. 239-344.

Antonio Garbelotto, Catalogo di Musica dell'Archivio Antico del Conservatorio „V. Bellini“ di Palermo, in: *Archivio Storico Siciliano*, Serie III/21, 1972.

Fiorenza Gemini, Aspetti sociali e religiosi della parrocchia di San Lorenzo in Damaso nel Settecento, in: *Ricerche per la Storia religiosa di Roma – Studi, documenti, inventari*, 4, Roma 1980, S. 149-174.

Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*, 2 Bde., Leipzig 1790-1792.

Teresa M. Gialdroni, Francesco Provenzale e la cantata a Napoli nella seconda metà del Seicento, in: *La Musica a Napoli durante il Seicento*, (=Atti del Convegno Internazionale di Studi, Napoli 11-14 aprile 1985), Roma 1987, S. 125-153.

Remo Giazotto, *Quattro secoli di storia dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia*, 2 Bde., Roma 1970.

Siegfried Gmeinwieser, *Girolamo Chiti (1679-1759), Eine Untersuchung zur Kirchenmusik in S. Giovanni in Laterano* (=Kölner Beiträge zur Musikforschung, 47), Regensburg 1968.

Siegfried Gmeinwieser, Giuseppe Ottavio Pitoni, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 32, 1975, S. 298-309.

Vincenzo Golzio, Le Chiese di S. Maria di Montesanto e di S. Maria dei Miracoli a Piazza del Popolo in Roma, in: *Archivi*, Serie II/8, Roma 1941, S. 122-148.

Miguel Alonso Gomez, La messe en ré majeur pour chœurs et orchestre dite de Aránzazu, in: *Domenico Scarlatti - 13 Recherches*, (=Cahiers de la société de musique ancienne de Nice, 1) Nice 1985, S. 109-118.

Thomas Griffin, Alessandro Scarlatti e la serenata a Roma e a Napoli, in: *La Musica a Napoli durante il Seicento* (=Atti del Convegno Internazionale di Studi, Napoli 11-14 aprile 1985), hg. v. D. A. d'Alessandro und A. Ziino, Roma 1987, S. 351-368.

Thomas Griffin, *Musical References in the Gazzetta di Napoli, 1681-1725*, (=Fallen Leaf Reference Books in Music, 17), Berkeley 1993.

Donald J. Grout, Alessandro Scarlatti, in: *The New Grove Italian Baroque Masters*, New York 1984.

Gertrud Haberkamp, *Die Musikhandschriften der Dommusik St. Stephan im Archiv des Bistums Passau*, Thematischer Katalog, München 1993.

Gertrud Haberkamp, Carl Proskes Partiturenammlung – einmalig in ihrer Art?, in: *Musica Divina, Ausstellung zum 400. Todesjahr von Giovanni Pierluigi da Palestrina und Orlando di Lasso und zum 200. Geburtsjahr von Carl Proske* (Bischöfliches Zentralarchiv und Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg / Kataloge und Schriften, 11, hg. v. P. Mai), Regensburg 1994, S. 65-80.

James S. Hall, Handel among the Carmelites, in: *The Dublin Review*, 233, 1959, S. 121-131; teilw. Wiederabdruck in: *The Musical Times*, 100, 1959, S. 197-200.

Frederick Hammond, Scarlatti: Alessandro e Domenico: due vite in una. By Roberto Pagano, (=Buchbesprechung), in: *Music and Letters*, 69, 1988, S. 519-522.

Edwin Hanley, Alessandro Scarlatti: Stabat Mater, in: *The Musical Quarterly*, 39, 1953, S. 493-496.

Edwin Hanley, Alessandro Scarlatti: Messa di Santa Cecilia, in: *The Musical Quarterly*, 48/1, 1962, S. 548-550.

Edwin Hanley, *Alessandro Scarlatti's Cantate Da Camera: A Bibliographical Study*, Ph. D. Music, Univ. Yale 1963.

Ellen T. Harris, *Handel and the Pastoral Tradition*, London 1980.

Rainer Heyink, Niccolò Jommelli, maestro di cappella der ‚deutschen Nationalkirche‘ S. Maria dell’Anima in Rom, in: *Studi musicali*, 26, 1997, S. 417-433.

Rainer Heyink, *I Vespri concertati nella Roma del Seicento*, Roma 1999.

Anthony Hicks, Handel's Early Music Development, in: *Proceedings of the Royal Musical Association*, 103, 1976/1977, S. 80-89.

William Holmes, Lettere inedite su Alessandro Scarlatti, in: *La Musica a Napoli durante il Seicento* (=Atti del Convegno Internazionale di Studi, Napoli 11-14 aprile 1985), hg. v. D.A. d’Alessandro und A. Ziino, Roma 1987, S. 369-378.

Johannes Hoyer, *Thematischer Katalog der Musikhandschriften*, (=Kataloge Bayerischer Musiksammlungen, Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg 14/6), Bibliothek Franz Xaver Haberl / Manuskripte BH 7866 bis BH 9438, München 1996.

Helmut Hucke, G.O. Pitoni und seine Messen im Archiv der Cappella Giulia – Ein Beitrag zur Geschichte der römischen Messkomposition im 17./18. Jahrhundert, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 39, 1955, S. 70-94.

Helmut Hucke, Pergolesi: Probleme eines Werkverzeichnisses, in: *Acta Musicologica*, 52, 1980, S. 209-218.

Helmut Hucke, Vivaldis Stabat Mater, in: *Vivaldi Veneziano Europeo*, hg. v. F. Degrada, Firenze 1980, S. 49-54.

Helmut Hucke, Vivaldi und die vokale Kirchenmusik des Settecento, in: *Antonio Vivaldi, Teatro Musicale, Cultura e Società*, hg. v. L. Bianconi und G. Morelli, 2 Bde., Firenze 1982, Bd. 1, S. 191-206.

Helmut Hucke, Pergolesi: Musikalisches Naturtalent oder intellektueller Komponist? Seine Psalmvertonungen, in: *Studi Pergolesiani*, 1, 1986, S. 179-195.

Helmut Hucke, Pergolesi in der Musikgeschichte oder: Wie groß war Pergolesi ?, in: *Studi Pergolesiani*, 2, 1988, S. 7-19.

Jürgen Jürgens, Die Madrigale Alessandro Scarlattis und ihre Quellen, Anmerkungen zur Erstausgabe der Madrigale, in: *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano 1973, S. 279-285.

Herfrid Kier, Kiesewetters Historische Hauskonzerte, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 52, 1968, S. 95-130.

Georg Kinsky, *Musiker=Autographen aus der Sammlung Wilhelm Heyer in Köln, Versteigerungs-Katalog durch Henrici*, Berlin 1926.

Ursula Kirkendale, The War of the Spanish Succession Reflected in Works of Antonio Caldara, in: *Acta Musicologica*, 36, 1964, S. 221-233.

Ursula Kirkendale, The Ruspoli Documents on Handel, in: *Journal of the American Musicological Society*, 20, 1967, S. 222-272.

Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti I, Leben und Werk*, München 1972.

Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 2. Teil, Dritte Abteilung, Berlin und Königsberg 1779. [Reprint: Hildesheim 1968].

John Merrill Knapp, Händel's Roman Church Music, in: *Händel e gli Scarlatti a Roma* (=Atti del convegno internazionale di Studi – Roma, 12-14 giugno 1985), hg. v. N. Pirrotta und A. Ziino, Firenze 1987, S. 15-27.

Ralf Krause, *Die Kirchenmusik von Leonardo Leo (1694-1744), Ein Beitrag zur Musikgeschichte Neapels im 18. Jahrhundert* (=Kölner Beiträge zur Musikforschung, 151), hg. v. K.W. Niemöller, Regensburg 1987.

Ralf Krause, Documenti per la Storia della Real Cappella di Napoli nella prima metà del Settecento, in: *Studi per Dolfo Omodeo* (=Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici, 11, 1989/1990), Napoli 1993, S. 235-257.

Ralf Krause, Das musikalische Panorama am neapolitanischen Hofe, in: *Analecta Musicologica*, 30, 2 Bde., 1998, Bd. 1, S. 271-295.

Ariella Lanfranchi und Enrico Careri, Le Cantate per la Natività della B.V., in: *Händel e gli Scarlatti a Roma* (=Atti del convegno internazionale di Studi – Roma, 12-14 giugno 1985), hg. v. N. Pirrotta und A. Ziino, Firenze 1987, S. 297-347.

Stefano La Via, Il Cardinale Ottoboni e la Musica: Nuovi Documenti (1700-1740), nuove letture e ipotesi, in: *Intorno a Locatelli* (=Studi in occasione del Tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli, 1695-1764), 2 Bde., Lucca 1995, Bd. 1, S. 319-526.

Dennis Libby, Giuseppe Sigismondo, An Eighteenth-Century Amateur, Musician, and Historian, in: *Studi Pergolesiani*, 2, 1988, S. 222-238.

Andreas Liess, Materialien zur römischen Musikgeschichte des Seicento: Musikerlisten des Oratorio San Marcello 1664-1725, in: *Acta musicologica*, 29, 1957, S. 137-171.

B. Ligi, La Cappella Musicale del Duomo di Urbino, in: *Note d'Archivio per la storia musicale*, 2, 1925, S. 1-345.

Lowell Lindgren, Il dramma musicale a Roma durante la carriera di Alessandro Scarlatti (1660-1725), in: *Le Muse Galanti*, (=Biblioteca Internazionale di Cultura, 15), hg. v. B. Cagli, Roma 1985, S. 35-58.

Jean Lionnet, Una svolta nella storia del Collegio dei cantori pontifici, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 1, 1983, S. 72-103.

Jean Lionnet, „Une partition inconnue d’Alessandro Scarlatti“, in: *Studi Musicali*, 15/2, 1986, S. 183-212.

Jean Lionnet, Performance Practice in the Papal Chapel during the 17<sup>th</sup> Century, in: *Early Music*, 15, 1987, S. 3-15.

Jean Lionnet, La musique à San Giacomo degli Spagnoli au XVII<sup>ème</sup> siècle et les Archives de la Congrégation des Espagnols de Rome, in: *La Musica a Roma attraverso le fonti d’archivio* (=Atti del Convegno internazionale, Roma 4-7 giugno 1992), hg. v. B. Antolini, A. Morelli und V.V. Spagnuolo, Lucca 1994, S. 479-505.

José López-Calo, L’intervento di Alessandro Scarlatti nella controversia sulla Messa „Scala Aretina“ di Francisco Valls, in: *Analecta Musicologica*, 5 (=Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte, 5), 1968, S. 178-200.

Hans Joachim Marx, Die Musik am Hofe Kardinal Ottobonis unter Arcangelo Corelli, in: *Analecta Musicologica*, 5, (=Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte, 5), 1968, S. 104-177.

Hans Joachim Marx, Monodische Lamentationen des Seicento, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 28/1, 1971, S. 1-23.

Hans Joachim Marx, Die Giustificazioni della Casa Pamphilj als musikgeschichtliche Quelle, in: *Studi Musicali*, 12/1, 1983, S. 120-187.

Hans Joachim Marx, Italienische Einflüsse in Händels früher instrumentaler Ensemblesmusik, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart* (=Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Stuttgart 1985), 2 Bde., hg. v. D. Berke und D. Hanemann, Kassel 1987, Bd. 1, S. 218-225.

Hans Joachim Marx und Keiichiro Watanabe, Händels italienische Kopisten, in: *Göttinger Händel-Beiträge*, 3, 1989, S. 195-234.

Hans Joachim Marx, Händels lateinische Kirchenmusik und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext, in: *Göttinger Händel-Beiträge*, 5, 1993, S. 102-144.

Hans Joachim Marx, The Santini Collection, in: *Handel Collections and their History*, hg. v. T. Best, Oxford 1993, S. 184-197.

Hans Joachim Marx, Ein Vesper-Zyklus Alessandro Scarlattis für die ‚Chiesa S. Cecilia‘ in Rom, in: *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Kassel 1995, S. 197-205.

Magda Marx-Weber, Römische Vertonungen des Psalms Miserere im 18. und frühen 19. Jahrhundert, in: *Geistliche Musik. Studien zu ihrer Geschichte und Funktion im 18. und 19. Jahrhundert* (=Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, 8), hg. v. C. Floros, H.J. Marx und P. Petersen, 1985, S. 7-43.

Magda Marx-Weber, Neapolitanische und venezianische Miserere-Vertonungen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 43/1, 1986, S. 17-45, und Fortsetzung in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 43/2, 1986, S. 136-163.

Magda Marx-Weber, Domenico Scarlattis Stabat Mater, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 71, 1987, S. 13-22.

Magda Marx-Weber, Domenico Scarlattis Miserere-Vertonungen für die Cappella Giulia in Rom, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart, Bach, Händel, Schütz*, (=Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Stuttgart 1985), hg. v. D. Berke und D. Hanemann, 2 Bde., Kassel 1987, Bd. 2, S. 130-137.

Magda Marx-Weber, Rezitative in Psalm und Stabat Mater-Vertonungen des 18. Jahrhunderts, in: *De Musica et Cantu – Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und der Oper*, hg. v. P. Cahn und A.-K. Heimer, Hildesheim 1993, S. 513-522.



Magda Marx-Weber, Die Tradition der Miserere-Vertonungen in der Cappella Pontificia, in: *Collectanea, II* (=Studien zur Geschichte der päpstlichen Kapelle), Città del Vaticano 1994, S. 265-288.

Guglielmo Matthiae, *S. Cecilia* (=Le Chiese di Roma Illustrate 113), Roma 1970.

John S. Mayo, Zum Vergleich des Wort-Ton-Verhältnisses in den Kantaten von Georg Friedrich Händel und Alessandro Scarlatti, in: *G.F. Händel und seine italienischen Zeitgenossen*, (=Wissenschaftliche Beiträge der Martin-Luther-Univ. Halle-Wittenberg, 8), Halle 1979, S. 31-45.

*Fanny Mendelssohn, Italienisches Tagebuch*, hg. v. E. Weissweiler, Hamburg 1993.  
Montserrat Moli Frigola, Fuochi, teatri e macchine spagnole a Roma nel Settecento, in: *Il Teatro a Roma nel Settecento*, hg. v. L. Buccellato und F. Trapani, 2 Bde., Roma 1989, Bd. 1, S. 215-258.

Dale E. Monson, The Trail of Vivaldi's Singers in Rome, in: *Nuovi Studi Vivaldiani, Edizione e Cronologia critica delle opere*, hg. v. A. Fanna und G. Morelli / Fondazione Giorgio Cini, Istituto Italiano Antonio Vivaldi, 2 Bde., Firenze 1988, Bd. 2, S. 563-589.

Lina Montalto, *Un mecenate in Roma barocca, Il Cardinale Benedetto Pamphilj (1653-1730)*, Firenze 1955.

James H. Moore, *Vespers at St. Mark's. Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta and Francesco Cavalli*, Ph.D. University of California at Los Angeles 1979.

Arnaldo Morelli, Alessandro Scarlatti Maestro di Cappella in Roma ed alcuni suoi Oratori, in: *Note d'archivio per la storia musicale*, N. S., 2, 1984, S. 117-189.

Arnaldo Morelli, *Il Tempio Armonico, Musica nell'Oratorio dei Filippini in Roma (1575-1705)*, (=Analecta Musicologica, 27), 1991.

Arnaldo Morelli, Antimo Liberati, Matteo Simonelli e la tradizione Palestriniana a Roma nella seconda metà del Seicento, in: *Atti del II Convegno Internazionale di Studi Palestriniani*, hg. v. L. Bianchi und G. Rostirolla, Palestrina 1991, S. 297-307.

Arnaldo Morelli, Le Cappelle Musicali a Roma nel Settecento: Questioni di Organizzazione e di Prassi esecutiva, in: *La Cappella Musicale nell'Italia della Controriforma* (=Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, Società Italiana di Musicologia, 27), hg. v. O. Mischiati und P. Russo, Firenze 1993, S. 175-203.

Giorgio Morelli, Il Cardinale Pietro Ottoboni e la Cappella Musicale di S. Lorenzo in Damaso, in: *Strenna dei Romanisti*, 4, 1984, S. 353-357.

Guido Morelli, Gli Acquaviva nei manoscritti della Biblioteca Vaticana, in: *Gli Acquaviva d'Aragona*, 1, Teramo 1985, S. 45-60.

Guido Morelli, Gli Acquaviva d'Aragona duchi d'Atri in un manoscritto del secolo XVIII, in: *Gli Acquaviva d'Aragona*, Teramo 1985, Bd. 1, S. 61-78.

*La Musica a Napoli durante il Seicento, Atti del convegno internazionale di Studi, Napoli 11-14 aprile 1985* (=Miscellanea musicologica, 2), hg. v. D. A. d'Alessandro und A. Ziino, Roma 1987.

Fausto Nicolini, Alessandro Scarlatti a Napoli, in: *Celebrazione del Terzo Centenario della Nascita di Alessandro Scarlatti*, Napoli 1960, S. 19-50.

Fausto Nicolini, *Il Cardinale Troiano Acquaviva d'Aragona - Un dimenticato personaggio casanoviano*, (=Biblioteca del Bollettino dell'Archivio Storico, 9), Napoli 1964.

*Nuovissimi Studi Corelliani*. (=Atti del terzo congresso internazionale) hg. v. S. Durante und P. Petrobelli, Firenze 1982.

Guido Olivieri, *L'attività violinistica a Napoli fra XVII e XVIII secolo*, tesi di laurea, unveröffentlichte Magisterarbeit, Univ. di Napoli 1993.

Samuel Battie Owens, *The Organ Mass and Girolamo Frescobaldi's Fiore Musicali of 1635; Music for Two Organs; Four Lenten Motets of Alessandro Scarlatti*, D.M.A dissertation, George Peabody College for Teachers of Vanderbilt University 1974.

Egils Ozolins, *The Oratorios of Bernardo Pasquini*, Diss. University of California Los Angeles 1983.

Roberto Pagano - Lino Bianchi, *Alessandro Scarlatti*, Torino 1972 (mit Werkverzeichnis von Giancarlo Rostirolla).

Roberto Pagano, *Scarlatti Alessandro e Domenico: due vite in una*, Milano 1985.

Roberto Pagano, Alessandro et Domenico Scarlatti: biographie assortie de quelques considérations musicales, in: *Domenico Scarlatti - 13 Recherches* (=Cahiers de la Société de musique ancienne de Nice, 1), Nice 1985, S. 8-15.

Guido Pannain, Alessandro Scarlatti Autore di Musica Sacra, in: *Rassegna Musicale Curci*, 14/6, Milano 1960, S. 1-3.

Guido Pannain, *Lineamenti di Storia della Musica*, 8. ed., Milano 1962.

Marvin E. Paymer, The Pergolesi Autographs: Chronology, Style, and Notation, in: *Studi Pergolesiani*, 1, hg. v. F. Degrada, Firenze 1986, S. 11-23.

Giulietta Pejrone, Il teatro attraverso i periodici romani del Settecento, in: *Il Teatro a Roma nel Settecento* (= Biblioteca Internazionale di Cultura, 21), 2 Bde., Roma 1989, Bd. 2, S. 599-615.

Giorgio Pestelli, Haendel e Alessandro Scarlatti. Problemi di attribuzione nel MS A. 7b.63. Cass. della bibliotheca del Conservatorio Nicolo Paganini di Genova, in: *Rivista Italiana di Musicologia*, 7, 1972, S. 103-114.

Bonifacio Petrone, *Memorie dell'Abate Bonifacio Pecorone della Città di Saponara*, Napoli 1729.

Michael Picker, Handeliana in the Rutgers University Library, in: *The Journal of the Rutgers University Library*, 29/1, 10/1965, S. 5-23.

Franco Piperno, Musica e musicisti per l'Accademia del Disegno di San Luca (1716-1860), in: *La Musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, hg. v. B.M. Antolini, A. Morelli und V.V. Spagnuolo, Lucca 1994, S. 553-563.

Franco Piperno, Su le sponde del Tebro: Eventi, Mecenati e Istituzioni musicali a Roma negli Anni di Locatelli. Saggio di Cronologia, in: *Intorno a Locatelli* (=Studi in occasione del Tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli, 1695-1764), 2 Bde., Lucca 1995, Bd. 2, S. 793-877.

Benedikt Poensgen, Anhang zur memoria des Giovanni Maria Casini, in: Juliane Riepe / Carlo Vitali / Antonello Furnari, *Il Pianto di Maria HWV 234: Rezeption, Überlieferung und musikwissenschaftliche Fiktion*, in: *Göttinger Händel-Beiträge*, 5, 1993, S. 270-307.

Benedikt Poensgen, *Die monodischen Lamentationen Alessandro Scarlattis*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Univ. Hamburg 1994.

Benedikt Poensgen, Zur Biographie Alessandro Scarlattis während der italienischen Jahre Georg Friedrich Händels: Mögliche Begegnungen, Einflussnahmen und Fehlattritionen, in: *Händel-Jahrbuch*, 46, 2000, S. 191-204.

Benedikt Poensgen, Die römischen Psalm- und Vesperkompositionen Alessandro Scarlattis unter besonderer Berücksichtigung der Caecilien-Vesper von 1720/21, in: *Musik im Rom des 17. und 18. Jahrhunderts: Kirche und Fest, Kongressbericht Rom 1999* (=Analecta musicologica, 33), hg. v. M. Engelhardt und Chr. Flamm, 2004 (im Druck).

David Poultney, Alessandro Scarlatti and the Transformation of Oratorio, in: *The Musical Quarterly*, 59/4, 1973, S. 584-601.

Elena Povoledo, Incontri Romani: Francesco Bibiena e Giovanni Paolo Pannini (1719-1721), in: *Rivista Italiana di Musicologia*, 20, 1985, I, S. 296-324.

Raffale Pozzi, Vita musicale e committenza nei conservatori napoletani del Seicento. Il S. Onofrio e i Poveri di Gesù Cristo, in: *Atti del Congresso della Società Internazionale di Musicologia*, 3, hg. v. A. Pompilio, D. Restani, L. Bianconi und F.A. Gallo, Torino 1990, S. 915-924.

Ulisse Prota-Giurleo, *Musicisti Napoletani alla Corte di Portogallo nel 700*, Napoli 1923.

Ulisse Prota-Giurleo, Breve storia del Teatro di Corte e della musica a Napoli nei secoli XVII-XVIII, in: *Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, Napoli 1952.

Ulisse Prota-Giurleo, Francesco Provenzale, in: *Archivi*, Serie II, 25, 1958, S. 53-79.

Ulisse Prota-Giurleo, I Congiunti di Alessandro Scarlatti, in: *Celebrazione del Terzo Centenario della Nascita di Alessandro Scarlatti*, Napoli 1960, S. 57-67.

Giuseppe Radiciotti, *Giovanni Battista Pergolesi*, (ins Deutsche übersetzt von A. E. Cherbuliez), Zürich 1954.

Rudolf Rasch, I manoscritti musicali nel lascito di Michel-Charles le Cène (1743), in: *Intorno a Locatelli*, 2 Bde., Lucca 1995, Bd. 2, S. 1039-1065.

Eduardo Rescigno, Domenico Scarlatti nell'atto di partire per il Portogallo scrive al padre suo Alessandro, in: *XXII Festival pianistico internazionale: Il Settecento fra clavicembalo e pianoforte, Brescia e Bergamo*, Brescia 1985, S. 102-105.

*Ricerche per la Storia Religiosa di Roma*, 6, hg. v. L. Fiorani, Roma 1985.

Friedrich W. Riedel, Über die Aufteilung der Musiksammlung von Aloys Fuchs, in: *Die Musikforschung*, 15, 1962, S. 374-379.

Friedrich W. Riedel, Zur Bibliothek des Aloys Fuchs, in: *Die Musikforschung*, 16, 1963, S. 270-274.

Friedrich W. Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711-1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter* (=Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik, 1), München/Salzburg 1977.

John H. Roberts, The Aylesford Collection, in: *Handel Collections and their History*, hg. v. T. Best, Oxford 1993, S. 39-87.

Marco Rossi, 'Pange lingua gloriosi' di Alessandro Scarlatti. Un manoscritto raro della Biblioteca del Conservatorio di Milano, in: *Rivista Internazionale di Musica Sacra*, 19, 1998, S. 111-118.

Giancarlo Rostirolla, *Catalogo generale delle opere di Alessandro Scarlatti*, in: Roberto Pagano / Lino Bianchi, Alessandro Scarlatti, Torino 1972.

Giancarlo Rostirolla, Maestri di Cappella, organisti, cantanti e strumentisti attivi in Roma nella metà del Settecento, in: *Note d'Archivio*, N. S., 2, 1984, S. 195-269.

Giancarlo Rostirolla, L'editoria musicale a Roma nel settecento, in: *Le Muse Galanti*, (=Biblioteca Internazionale di Cultura, 15), hg. v. B. Cagli, Roma 1985, S. 121-176.

Giancarlo Rostirolla, Domenico Scarlatti e la Congregazione dei Musicisti di Santa Cecilia, in: *Händel e gli Scarlatti a Roma* (=Atti del convegno internazionale di Studi – Roma, 12-14 giugno 1985), hg. v. N. Pirrotta und A. Ziino, Firenze 1987, S. 191-250.

Giancarlo Rostirolla, La professione di strumentista a Roma nel Sei- e Settecento, in: *Studi Musicali*, 23, 1994, S. 87-174.

Giancarlo Rostirolla, Alcune note storico-istituzionali sulla Cappella Pontificia in relazione alla formazione e all'impiego dei repertori polifonici nel periodo post-palestriniano, fino a tutto il Settecento, in: *Collectanea, II* (=Studien zur Geschichte der päpstlichen Kapelle), Città del Vaticano 1994, S. 631-831.

Maria Grazia Pastura Ruggiero, Fonti per la storia del teatro romano nel Settecento conservate nell'Archivio di Stato di Roma, in: *Il Teatro a Roma nel Settecento* (=Biblioteca Internazionale di Cultura, 21), 2 Bde., Roma 1989, Bd. 2, S. 505-587.

Charles Stanton Rye, *Editions of Selected Motets from concerti Sacri, opus 2 by Alessandro Scarlatti (1660-1725)*, D.M.A. Dissertation, University of Oklahoma 1981.

Richard Schaal, Zur Musiksammlung Aloys Fuchs, in: *Die Musikforschung*, 15, 1962, S. 49-52.

Richard Schaal, Quellen zur Musiksammlung Aloys Fuchs, in: *Die Musikforschung*, 16, 1963, S. 67-72.

Ute Schacht-Pape, *Das Messenschaftern von Alessandro Scarlatti*, (=Europäische Hochschulschriften, 36, Bd. 102), Frankfurt a. M. 1993.

Carlo Schmidl, *Dizionario universale dei musicisti*, 2 Bde. und Suppl.-Band, Milano 1926-1938.

Jeanne Ellison Shaffer, *The cantus firmus in Alessandro Scarlatti's motets*, Ph.D. Music, Nashville 1970.

Stephen Shearon, *Latin Sacred Music and Nicola Fago: The Career and Sources of an Early Eighteenth-Century Neapolitan Maestro di Cappella*, 2 Bde., Ph.D. University of North Carolina at Chapel Hill 1993.

Susanne Shigihara, *Bonifazio Graziani (1604/05-1664), Biographie, Werkverzeichnis und Untersuchungen zu den Solomotetten*, Diss. phil. Bonn 1984.

Walther Siegmund-Schultze, Händels italienische Eindrücke und Erfahrungen, in: *G.F. Händel und seine italienischen Zeitgenossen*, (=Wissenschaftliche Beiträge der Martin-Luther-Univ. Halle-Wittenberg, 8) 1979, S. 22-31.

Eleonora Simi-Bonini, Torna alla luce l'autografo di una messa di Alessandro Scarlatti, in: *Il flauto dolce*, 13, 1985, S. 27-28.

Eleonora Simi-Bonini, Alcune lettere sconosciute su Cinzio Vincioni di Viterbo, in: *Musica e musicisti nel Lazio* (=Lunario Romano, 15), Roma 1986, S. 381-395.

Eleonora Simi-Bonini, L'attività degli Scarlatti nella Basilica Liberiana, in: *Händel e gli Scarlatti a Roma* (=Atti del convegno internazionale di Studi – Roma, 12-14 giugno 1985), hg. v. N. Pirrotta und A. Ziino, Firenze 1987, S. 153-173.

Eleonora Simi-Bonini, *Il Fondo Musicale dell'Arciconfraternità di S. Girolamo della Carità* (=Cataloghi di Fondi Musicali Italiani, 13), Roma 1992.

Joachim Smet und Ulrich Dobhan, *Die Karmeliten, Eine Geschichte der Brüder U.L. Frau vom Berge Karmel*, Freiburg/Br. 1981.

Howard E. Smither, The Function of Music in the Forty Hours Devotion of 17<sup>th</sup>- and 18<sup>th</sup>-Century Italy, in: *Music from the Middle Ages through the Twentieth Century – Essays in Honor of Gwynn McPeck*, hg. v. C. P. Comberiati und M. C. Steel, New York 1988, S. 147-174.

Gloria Staffieri, *Colligite Fragmenta, La vita musicale romana negli „Avvisi Marescotti“ (1683-1707)*, Lucca 1990.

John Steele, Dixit Dominus: Alessandro Scarlatti and Handel, in: *Studies in Music* (Australia), 7, 1973, S. 19-27.



Baldassare Storace, *Istoria della Famiglia Acquaviva Reale d'Aragona [...] scritta da Baldassare Storace Avvocato Romano e Bibliotecario ed Uditore dell'Em.o Sig. Card. D. Troiano d'Acquaviva Ministro in Roma di S. M. C.*, Roma 1738.

Reinhard Strohm, Hasse, Scarlatti, Rolli, in: *Analecta Musicologica*, 15, 1975, S. 220-257.

Reinhard Strohm, *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720-1730)*, (=Analecta musicologica, 16), 2 Bde., 1976.

Reinhard Strohm, Alessandro Scarlatti und das Settecento, in: *Colloquium Alessandro Scarlatti Würzburg 1975*, hg. v. W. Osthoff und J. Ruile-Dronke, Tutzing 1979, S. 153-176, [dazu Transkription des Salve Regina [III], S. 240-251].

Reinhard Strohm, Scarlattiana at Yale, in: *Händel e gli Scarlatti a Roma* (=Atti del convegno internazionale di Studi - Roma, 12-14 giugno 1985), hg. v. N. Pirrotta und A. Ziino, Firenze 1987, S. 113-152.

Reinhard Strohm, A Context for Griselda: the Teatro Capranica, 1711-1724, in: *Alessandro Scarlatti und seine Zeit*, hg. v. Max Lütolf, Bern u. a. 1995, S. 79-114.

Michael Talbot, Vivaldi and Rome: Observations and Hypothesis, in: *Journal of the Royal Musical Association*, 113/1, 1988, S. 28-46.

Michael Talbot, Vivaldi's Sacred Vocal Music: The Three Periods, in: *Nuovi Studi Vivaldiani, Edizione e Cronologia critica delle opere*, hg. v. A. Fanna und G. Morelli / Fondazione Giorgio Cini, Istituto Italiano Antonio Vivaldi, 2 Bde., Firenze 1988, Bd. 2, S. 759-769.

Michael Talbot, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi* (=Studi di musica venete: Quaderni vivaldiani, 8), Firenze 1995.

Elena Tamburini, Da alcuni inventari di casa Colonna: i teatri, in: *Il Teatro a Roma nel Settecento* (=Biblioteca Internazionale di Cultura, 21), 2 Bde., Roma 1989, Bd. 2, S. 617-680.

Elena Tamburini, *Due Teatri per il Principe, Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*, Roma 1997.

Claudio Terni, Stile e armonie di Alessandro Scarlatti per un dramma liturgico, in: *Le Celebrazioni del 1963 e alcune nuove indagini sulla musica italiana del XVIII e XIX secolo*, (=Chigiana, 20), Siena 1963, S. 115-154.

Anton Friedrich Justus Thibaut, *Über Reinheit der Tonkunst*, Freiburg <sup>7</sup>1893. (Reprint Darmstadt 1967).

Bruno Trubiano, Gli Acquaviva nelle carte della Biblioteca di Nicola Sorricchino, in: *Gli Acquaviva d'Aragona*, 3 Bde., Teramo 1985, Bd. 1, S. 79-90.

Francesca Turano, La musica sacra di Gaetano Veneziano: qualche verifica e ipotesi di ricerca, in: *Musicisti nati in Puglia ed emigrazione musicale tra Seicento e Settecento*, hg. v. D. Bozzi und L. Cosi, Roma 1988, S. 37-47.

Francesco Valesio, *Diario di Roma*, moderne Ausgabe hg. v. G. Scano und G. Graglia, 6 Bde., Milano 1977-1979.

Francesco Vatielli, Lettere di musicisti brevemente illustrate, Auszug aus *Cronaca Musicale*, Nr. 8-12, 1916 / Nr. 1-4, 1917.

Mercedes Viale Ferrero, Juvarra tra i due Scarlatti, in: *Händel e gli Scarlatti a Roma* (=Atti del convegno internazionale di Studi - Roma, 12-14 giugno 1985), hg. v. N. Pirrotta und A. Ziino, Firenze 1987, S. 175-189.

Carole F. Vidali, *Alessandro and Domenico Scarlatti, A Guide to Research* (=Garland Composer Resource Manuals, 34), New York 1993.

Keiichiro Watanabe, The Paper used by Handel and his Copyists during the Time of 1706-1710, in: *Ongaku Gaku*, 27/2, 1981, S. 129-152.

Keiichiro Watanabe, The Music-Paper used by Handel and his Copyists in Italy, 1706-1710, in: *Handel Collections and their History*, hg. v. T. Best, Oxford 1993, S. 198-227.

Christoph Weber, *Familienkanonikate und Patronatsbistümer – Ein Beitrag zur Geschichte von Adel und Klerus im neuzeitlichen Italien*, Berlin 1988.

Hermine H. Williams, The Stabat Mater Dolorosa: a Comparison of Settings by Alessandro Scarlatti and Giovanni Battista Pergolesi, in: *Studi Pergolesiani*, 2, 1988, S. 144-154.

Wolfgang Witzemann, Zur Behandlung des Stile Osservato in Alessandro Scarlattis Kirchenmusik, in: *Colloquium Alessandro Scarlatti Würzburg 1975*, hg. v. W. Osthoff und J. Ruile-Dronke, Tutzing 1979, S. 133-152.

Emilia Zanetti, Una raccolta sconosciuta di cantate da camera di Alessandro Scarlatti, in: *Studi Musicali*, 15/2, Firenze 1985, S. 105-109.

Gino Zanotti, *Biblioteca del Convento di S. Francesco di Bologna, Catalogo del fondo musicale*, Le Edizioni, Bologna 1970.

## Tabellarischer Lebenslauf

**Name:** Benedikt Johannes Poensgen

**Geburtsdatum und -ort:** 22.11.1967 in Düsseldorf

### **Eltern (Beruf):**

Dr. Helmuth Poensgen (Geschäftsführer i. R. der Schulen Schloß Salem), geb. 10.5.1927

Elisabeth Poensgen, geb. von Consbruch (Hausfrau), geb. 6.6.1927

### **Geschwister:**

Stephanie (1958), Julia (1959), Matthias (1961), Silvester (1962), Ruprecht (1964)

### **Familienstand:**

verheiratet seit 21.5.1993 mit Frau Frauke Poensgen, geb. Züchner

Kinder: Franziska, geb. 23.2.1993 und Christian-Hauke, geb. 17.3.1995

### **Schulische Ausbildung:**

Grundschule: Mettmann, Salem 1973 - 1977

Gymnasium: Internat Schule Schloß Salem; Gordonstoun, Schottland 1977 - 1986

### **Wehrdienst:**

Waldhornist beim Musikzug der Panzerbrigade 28, Ulm 1.12.1986-31.12.1987

### **Studium:**

Hist. Musikwissenschaft, Italienisch, Amerikanistik in Hamburg 1.10.1988 - 17.5.1994

Magisterarbeit wie mdl. Prüfungen, Prädikat „sehr gut“ 17. 5. 1994

### **Promotion:**

Die Offiziumskompositionen von Alessandro Scarlatti

betreut von Frau Priv. Doz. Dr. Dorothea Schröder, Hamburg seit 18.5.1994

Abschluss: Prädikat: „gut“, mündlichePrüfung: „sehr gut“ 15.12.2004

### **Stipendien:**

Promotionsstipendium der Friedrich Ebert-Stiftung, Bonn 1.1.1996 - 30.8.1998

Stipendium des Deutschen Historischen Instituts, Rom 1.10.1996 - 31.3.1997

### **Praktika:**

Praktikum bei der *Universal Edition A.G.*, Wien 26.2 - 19.3.1990

Praktikum in der <i>Kulturabteilung der Bayer AG</i> , Leverkusen	26.11 - 20.12.1991
Praktikum im <i>Konzertbüro Andreas Braun</i> , Köln	21.9. - 23.10.1992
Praktikum im <i>Kulturamt der Stadt Oldenburg</i> , Oldenburg	13.7. - 13.8.1993

**Auslandaufenthalte:**

Internat Gordonstoun, Schottland	1978 - 1980, 1983 - 1984
Indien, Australien, Malaysia	13.1.1988 - 15.9.1988
Studium der Hist. Musikwissenschaft und Italienisch in Bologna	1.10.1991 - 31.3.1992
Studienaufenthalt in Rom	1.10.1996 - 31.3.1997

**Berufspraxis:**

Geschäftsführer der Göttinger Händel-Gesellschaft e.V.	seit 1.9.1998
--	---------------

Datum

23.03.2004

Benedikt Poensgen

An den  
Fachbereich Kulturgeschichte und Kulturkunde  
Rothenbaumchaussee 67 / 69  
20148 Hamburg

Ich versichere an Eides Statt durch meine eigene Unterschrift, dass ich nicht andernorts mit der gleichen oder einer anderen Arbeit eine Doktorarbeit beantragt habe. Weiter versichere ich an Eides Statt durch meine eigene Unterschrift, dass ich die vorstehende Arbeit selbständig angefertigt und andere als die von mir angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und die den benutzten Werken wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Göttingen, 23.03.2004

Benedikt Poensgen

Datum

Unterschrift

Benedikt Poensgen  
Die Offiziumskompositionen von Alessandro Scarlatti

II. Band: Verzeichnis der Offiziumskompositionen

**DIE OFFIZIUMSKOMPOSITIONEN VON  
ALESSANDRO SCARLATTI**

**II. Band: Verzeichnis der Offiziumskompositionen**

Dissertation  
zur Erlangung der Würde des  
Doktors der Philosophie  
  
der Universität Hamburg

vorgelegt von

BENEDIKT JOHANNES POENSGEN

aus Düsseldorf

Hamburg 2004



## Inhalt

Vorbemerkung	V
<b>I. Psalmvertonungen</b>	
1. <i>Beatus vir</i>	1
2. <i>Confitebor</i> [I]	2
3. <i>Dixit Dominus</i> [I]	3
4. <i>Dixit Dominus</i> [II]	5
5. <i>Dixit Dominus</i> [III]	6
6. <i>Dixit Dominus</i> [IV]	7
7. <i>Laetatus sum</i> [I]	8
8. <i>Laetatus sum</i> [II]	9
9. <i>Lauda Jerusalem</i>	11
10. <i>Laudate Dominum omnes gentes</i>	12
11. <i>Laudate pueri</i> [I]	13
12. <i>Laudate pueri</i> [II]	14
13. <i>Laudate pueri</i> [III]	15
14. <i>Memento Domine</i>	16
15. <i>Miserere mei Deus</i> [I]	18
16. <i>Miserere mei Deus</i> [II]	19
17. <i>Miserere mei Deus</i> [III]	20
18. <i>Miserere mei Deus</i> [IV]	21
19. <i>Nisi Dominus</i> [I]	22
20. <i>Nisi Dominus</i> [II]	23
21. <i>Nisi Dominus</i> [III]	24
<b>II. Cantica-, Hymnus- und Te Deum-Vertonungen</b>	
22. <i>Ave maris stella</i> [I]	25
23. <i>Ave maris stella</i> [II]	26
24. <i>Jesu corona virginum</i>	27
25. <i>Magnificat</i> [I]	28
26. <i>Magnificat</i> [II]	30
27. <i>Magnificat</i> [III]	31
28. <i>Pange lingua</i>	32
29. <i>Stabat mater</i> [I]	33
30. <i>Te Deum</i>	35
31. <i>Vexilla regis</i> [I]	37

### III. Lamentationen

32. <i>Incipit Lamentatio / Lectio prima Feria V. in Cena Domini</i>	38
33. <i>Jod. Manum suam / Lectio tertia Feria V. in Cena Domini</i>	39
34. <i>De Lamentatione / Lectio prima Feria VI. in Passione et Morte Domini</i>	40
35. <i>Lamed. Matribus suis / Lectio secunda Feria VI. in Passione et Morte Domini</i>	41
36. <i>De Lamentatione / Lectio prima Sabbato Sancto</i>	42
37. <i>Aleph. Quomodo obscuratum / Lectio secunda Sabbato Sancto</i>	43

### IV. Offiziumsantiphonen

#### konzertante Antiphonen

38. <i>Cantantibus organis</i> [I]	44
39. <i>Dum esset rex</i> [I]	45
40. <i>Jam hiems</i> [I]	46
41. <i>Laeva ejus</i> [I]	47
42. <i>Nigra sum</i> [I]	48
43. <i>Salve Regina</i> [I]	49
44. <i>Salve Regina</i> [II]	50
45. <i>Salve Regina</i> [III]	51
46. <i>Salve Regina</i> [IV]	52
47. <i>Speciosa facta es</i> [I]	53
48. <i>Tu es Petrus</i>	54
49. <i>Valerianus in cubiculo</i> [I]	56
50. <i>Volo Pater</i>	57

#### Antiphonen im canto fermo

51.1 <i>In Festo Sanctissimi Corporis Christo</i>	58
51.2 <i>In Purificatione B. Mariae Virginis</i>	58
51.3 <i>In Dedicatione S. Mariae ad Nives</i>	58
51.4 <i>In Nativitate B. Mariae Virginis</i>	58
51.5 <i>In Festo S. Hieronymi Presbyteri Confessoris</i>	58
51.6 <i>S. Caeciliae Virginis, Martyris</i>	59
51.7 <i>Commune Apostolorum</i>	59
51.8 <i>Commune Confessoris non Pontificis</i>	59
51.9 <i>Commune Virginum</i>	59

## **V. Fragmente**

52. <i>Confitebor</i> [II]	60
53. <i>Laetatus sum</i> [III]	61
54. <i>Nisi Dominus</i> [IV]	62

## **VI. Verschollene Werke**

55. <i>Dixit Dominus</i> [V]	63
56. <i>Laetatus sum</i> [IV]	63
57. <i>Angelus autem Domini</i>	64
58. <i>Ave regina coelorum</i>	64
59. <i>Ecce sacerdos magnus</i>	64
60. <i>Stabat Mater</i> [II]	65
61. <i>Stabat Mater</i> [III]	65

## **VII. Werke zweifelhafter Echtheit**

62. <i>Dixit Dominus</i> [VI]	66
63. <i>Salve Regina</i> [V]	67
64. <i>Vexilla Regis</i> [II]	68
65.1-27 <i>Responsorien</i>	69

## **Anhang**

1. Verzeichnis der Kopisten	83
a) 1680-1730	85
b) 1730-1900	111
2. Verzeichnis der Wasserzeichen	84
a) 1680-1730	141
b) 1730-1900	149
3. Abkürzungsverzeichnis	
a) Bibliothekssigel	155
b) Allgemeine Abkürzungen	157

### **Vorbemerkung:**

Im vorliegenden Werkverzeichnis sind die Offiziumskompositionen in der folgenden Reihenfolge durchnummeriert:

I. Psalmvertonungen, II. Cantica-, Hymnus- und Te Deum-Vertonungen,  
III. Lamentationen, IV. Offiziumsantiphonen, V. Fragmente,  
VI. Verschollene Werke, VII. Werke zweifelhafter Echtheit.

Auf die Werkverzeichnisnummer folgt der Titel der Offiziumskomposition, dann die liturgische Bestimmung, die Besetzung sowie, falls bekannt, die Entstehungszeit des Werkes. Sind mehrere Vertonungen eines Textes überliefert, werden zunächst die datierten Kompositionen – in der Reihenfolge der Entstehung – aufgeführt, dann die Werke, die nicht datiert werden konnten. Konnte keine Entstehungszeit ermittelt werden, werden zuerst die a-cappella Werke sowie die Kompositionen, die von einer Basso continuo-Stimme begleitet werden aufgelistet. Im Anschluss sind die konzertanten Vertonungen für Vokalstimmen und Instrumentalensemble aufgeführt.

Bei mehrsätzigen Kompositionen folgt auf das Notenincipit die jeweilige Satzfolge. Aufgenommen wurde das Textincipit, die Besetzung, die Vortragsbezeichnung, das Metrum, die Tonart sowie die Anzahl der Takte des jeweiligen Satzes. Die Kopien der einzelnen Kompositionen werden in der alphabetischen Reihenfolge sämtlicher Fundorte aufgeführt, die Abkürzungen entsprechen den RISM-Sigeln. Wasserzeichen und Rastra der Handschriften werden – soweit sie ermittelt werden konnten – bei den Autographen und zeitgenössischen Kopien angegeben. Bei den Handschriften aus dem 18. Jahrhundert und frühen 19. Jahrhundert wird der Kopist und, falls vorhanden und zu ermitteln, das Wasserzeichen angegeben. Die in den Offiziumskompositionen anzutreffenden Kopisten sind mit römischen Zahlen durchnummeriert; die Wasserzeichen der Handschriften sind mit Großbuchstaben in alphabetischer Reihenfolge geordnet. Ein Verzeichnis der aufgeführten Kopisten sowie der Wasserzeichen (mit Abbildungen in Originalgröße) findet sich im Anhang dieses zweiten Bandes.

Soweit weiterführende Kommentare zu den Werken gemacht werden konnten, werden diese unter dem Stichwort ‚Anmerkungen‘ gegeben. Hier findet sich auch ein Querverweis zur Quellen- und Stilkritik der jeweiligen Komposition im ersten Band. Angaben zu einer eventuellen Druckausgabe oder Edition sowie ein Verweis auf entsprechende Erwähnungen der Komposition in der Fachliteratur (das Literaturverzeichnis selbst findet sich im ersten Band) bilden den Abschluss für den Eintrag aller Offiziumskompositionen im Werkverzeichnis.

## I. Psalmvertonungen

### 1

#### *Beatus vir*

Psalm 111

Soli: SSAT; Chor: SSATB; Instr.: B.c.

vor 1716

The musical score is for the setting of Psalm 111, 'Beatus vir'. It is written in 3/2 time and C major. The score includes parts for Soprano I (S I), Soprano II (S II), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Basso continuo (B.c.). The lyrics are distributed across the vocal parts as follows:  
S I: Be - a - tus vir qui  
S II: Be - - - a - - - tus vir qui  
A: Be - a - tus, be - a tus vir, be - a - - - tus vir qui ti -  
T: Be - a - tus vir, be a - - - - - tus vir qui ti -  
B: Be - a - tus vir, be a - - - - - tus vir qui ti -  
B.c.: (no lyrics shown)

#### Satzfolge:

1. Beatus vir (SSATB,B.c.), 3/2, C-Dur, T. 1-27
2. Potens in terra (SSATB,B.c.), 3/2, C-Dur, T. 28-38
3. Gloria et divitiae (SS,B.c.), 3/2, a-Moll, T. 39-70
4. Exortum est (SSATB,B.c.), 4/4, a-Moll, T. 71-101
5. Jucundus homo (A,B.c.), 4/4, a-Moll, T. 102-124
6. In memoria (SST,B.c.), 3/2, C-Dur, T. 125-183
7. Paratum cor ejus (SA,B.c.), 3/2, a-Moll, T. 184-251
8. Dispersit (SSATB,B.c.), 4/4, C-Dur, T. 252-319
9. Peccator videbit (T,B.c.), 4/4, a-Moll, T. 320-348
10. Gloria patri (SS,B.c.), 4/4, a-Moll, T. 349-376
11. Sicut erat (SSATB,B.c.), 4/4, C-Dur, T. 377-404

#### Autograph:

verschollen

#### Kopien:

- |                               |                   |                 |
|-------------------------------|-------------------|-----------------|
| 1. D-B, Mus. ms. Teschner 175 | 2. Hälfte 19. Jh. | Part. unvollst. |
| Kopist: Proske                |                   |                 |
| 2. D-MÜp, Hs. 3875            | um 1835           | Part.           |
| Kopist: Santini               |                   |                 |
| 3. D-Rp, Pr-M Scarlatti I/4   | um 1835           | Part.           |
| Kopist: Teschner              |                   |                 |

#### Anmerkungen:

Die Handschrift D-Rp, Pr-M Scarlatti I/4 ist eine Kopie des heute verschollenen Autographs, das sich um 1835 im Besitz des römischen Komponisten Pietro Terziani befunden hat. Die autographe Sammelhandschrift enthielt neben dem Psalm *Beatus vir* die vollständig vertonten Psalmen *Dixit Dominus* [II], *Dixit Dominus* [III], *Confitebor* [I] und *Laudate pueri* [III], ein *Magnificat* [II] sowie die Fragmente der Psalmen *Confitebor* [II] und *Nisi Dominus* [IV]. Von dieser autographen Sammelhandschrift ist mit der Mailänder Handschrift I-Mr, [o. Sign.] lediglich der erste Teil (das *Dixit Dominus* [II]) überliefert. In D-Rp, Pr-M Scarlatti I/4 fehlt in den meisten Tutti-Abschnitten die Basso continuo-Stimme. In D-B, Mus. ms. Teschner 175 ist lediglich der Abschnitt „Paratum cor ejus“ enthalten.

Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 16, 41; zur Quellenkritik vgl. S. 103-110, 178f.

#### Bibliographie:

Dent 1960, S. 230; Rostirolla 1972, S. 518; Shaffer 1970, S. 51-96 [=vollständige Transkription der Handschrift D-MÜp, Hs. 3875].

## 2

**Confitebor [I]**

Psalm 110

Soli: SSATB; Chor: SSATB; Instr.: B.c.

vor 1716

The image shows a musical score for the piece 'Confitebor [I]'. It is written for a solo voice (S) and a basso continuo (B.c.). The score is in 4/4 time and B-flat major. The lyrics are: 'Con - fi - te - bor ti - bi Do - mi - ne ti - bi'. The score includes staves for Soprano I (S I), Soprano II (S II), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Basso continuo (B.c.). The basso continuo part includes figured bass notation: 6, 6, 6, 6, 6, 9, 8, 4, 3.

Satzfolge:

1. Confitebor (SSATB,B.c.), 4/4, B-Dur, T.1-32
2. Magna opera (SS,B.c.), 3/2, c-Moll, T. 33-88
3. Confessio (SSATB,B.c.), 4/4, F-Dur, T. 89-147
4. Memoriam fecit (ATB,B.c.), 4/4, B-Dur, T. 148-201
5. Memor erit (SSATB,B.c.), Presto, 4/4, B-Dur, T. 202-260
6. Ut det illis (SAT,B.c.), 4/4, g-Moll, T. 261-285
7. Fidelia omnia (SSATB,B.c.), 4/4, c-Moll, T. 286-313
8. Redemptionem (B,B.c.), 4/4, g-Moll, T. 314-332
9. Sanctum et terribile (SAT,B.c.), 4/4, d-Moll, T. 333-364
10. Gloria patri (SSATB,B.c.), 3/2, c-Moll, T. 365-396
11. Sicut erat (SSATB,B.c.), 4/4, B-Dur, T. 397-428

Autograph:

verschollen

Kopien:

- |                             |         |       |
|-----------------------------|---------|-------|
| 1. D-MÜp, Hs. 3876          | um 1835 | Part. |
| Kopist: Fortunato Santini   |         |       |
| 2. D-Rp, Pr-M Scarlatti I/2 | um 1835 | Part. |
| Kopist: Carl Proske         |         |       |

Anmerkungen:

Die Handschrift D-Rp, Pr-M Scarlatti I/2 ist eine Kopie des heute verschollenen Autographs, das sich um 1835 im Besitz des römischen Komponisten Pietro Terziani befunden hat. Die autographe Sammelhandschrift enthielt neben dem Psalm *Confitebor* [I] die vollständig vertonten Psalmen *Beatus vir*, *Dixit Dominus* [II], *Dixit Dominus* [III] und *Laudate pueri* [III], ein *Magnificat* [II] sowie die Fragmente der Psalmen *Confitebor* [II] und *Nisi Dominus* [IV]. Von dieser autographen Sammelhandschrift ist mit der Mailänder Handschrift I-Mr, [o. Sign.] lediglich der erste Teil (das *Dixit Dominus* [II]) überliefert. In D-Rp, Pr-M Scarlatti I/2 fehlt in den letzten drei Abschnitten der Komposition die Basso continuo-Stimme.

Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 16, 41; zur Quellenkritik vgl. S. 103-110, 178f.

Bibliographie:

Dent 1960, S. 230; Rostirolla 1972, S. 520; Shaffer 1970, S. 273-323 [=vollständige Transkription der Handschrift D-MÜp, Hs. 3876].

## 3

**Dixit Dominus [I]**

Psalm 109

Soli: SSATB; Chor: SSATB; Instr.: Trba., Vl. I/II, Va., Vc., B.c.

1720 / 1721

Allegro

The musical score is for the first part of 'Dixit Dominus'. It features a full instrumental ensemble and a vocal choir. The instruments are Trumpet (Trba.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola/Vcello (Va., Vc.), Soprano I (S I), Soprano II (S II), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Bassoon (B.c.). The score is in 4/4 time, D major, and marked 'Allegro'. The vocal parts enter in the third measure with the lyrics 'Di - xit, di - xit,'. A '6 Takte' (6 measures) rehearsal mark is placed above the Violin I part. The score ends with a double bar line and the number '6 6' below it.

Satzfolge:

1. Dixit (SSA,SSATB,Trba.,Vl.I/II,Va.,Vc.,B.c.), All., 4/4, D-Dur, T. 1-133
2. Juravit (T,SSATB,Vl.I/II,Va.,Vc.,B.c.), Adagio, 3/4, C-Dur, T. 134-180
3. Dominus (S,SSATB,Vl.I/II,Va.,Vc.,B.c.), All., 4/4, h-Moll, T. 181-231
4. De torrente (B,Vl.I/II,Va.,Vc.,B.c.), Adagio, 4/4, fis-Moll, T. 232-278
5. Gloria patri (SSATB,Trba.,Vl.I/II,Va.,Vc.,B.c.), Grave, 3/4, D-Dur, T. 279-306
6. Sicut erat (SSATB,Trba.,Vl.I/II,Va.,Vc.,B.c.), All., 4/4, D-Dur, T. 307-365

Autograph:

verschollen

Kopien:

- |                              |             |     |
|------------------------------|-------------|-----|
| 1. D-MÜp, Hs. 3892           | 1721        | St. |
| Kopist: Angelini (a), I (b)  |             |     |
| WZ: (a) E2, (b) B3           |             |     |
| Rastra: (a) 2x5 @ 91mm       |             |     |
| (b) 2x5 @ 89mm               |             |     |
| 2. I-Rc, Ms. 2564            | 1720 / 1721 | St. |
| Kopist: Angelini             |             |     |
| WZ: B1                       |             |     |
| Rastra: 2x5 @ 92mm           |             |     |
| 3. I-Rcns, Cart. 16 / Nr. 67 | 1721        | St. |
| Kopist: I                    |             |     |
| WZ: B3, F                    |             |     |
| Rastra: 2x5 @ 88,5/89mm      |             |     |

Anmerkungen: Dieser Psalm ist Teil der in der römischen Kirche S. Cecilia in Trastevere aufgeführten Caecilienvesper Scarlattis. Das Aufführungsmaterial (ein vollständiger Satz der Stimmhefte) ist in Münster und Rom (hier nur die in Münster fehlenden Sopran-Stimmhefte) überliefert. In den von mehreren Kopisten hergestellten Stimmheften lassen sich zum Teil autographe Zusätze (etwa zur Dynamik) finden. Vermutlich hat Scarlatti die Stimmhefte noch vor der Aufführung durchgesehen und autorisiert. Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. XII, 53ff.; zur Quellenkritik vgl. S. 76-97, 110, 126-132, 143, 150, 180; zur Stilkritik vgl. S. 184, 193-199.

Druck: *I Vespri per Santa Cecilia di Alessandro Scarlatti e la Cappella di San Girolamo della Carità*, Libreria Musicale Italiana, Serie II. Musica Palatina, Bd. 4, hg. v. Hans Jörg Jans und Benedikt Poensgen (in Vorbereitung).

Bibliographie: Dent 1960, S. 230; Marx 1995; Rostirolla 1972, S. 521.



## 4

**Dixit Dominus [III]**

Psalm 109

Chor: SSATB; Instr.: B.c.

vor 1716

Satzfolge:

1. Dixit Dominus (SSATB,B.c.), 2/2, G-Dur, T. 1-130
2. Donec ponam (SSATB,B.c.), 3/2, G-Dur, T. 131-200
3. Dominare in medio (SSATB,B.c.), 4/4, C-Dur, T. 201-229
4. Tu es sacerdos (SSATB,B.c.), 3/2, G-Dur, T. 230-241
5. Dominus a dextris (SSATB,B.c.), 4/4, a-Moll, T. 242-273
6. Conquassabit (SSATB,B.c.), 3/2, a-Moll, T. 274-295
7. Capita in terra (SSATB, B.c.), Largo, 4/4, D-Dur, T. 296-301
8. De torrente (SSATB,B.c.), 3/2, G-Dur, T. 302-328
9. Gloria patri (SSATB,B.c.), 3/2, a-Moll, T. 329-375
10. Sicut erat (SSATB,B.c.), 2/2, G-Dur, T. 376-604

Autograph:

I-Mr, [o. Sign.] vor 1716 Part.  
WZ: H

Rastra: 3 x 4 @ 34 mm

Kopien:

1. A-Wn, St.67.G.103 nach 1835 Part.  
Kopist: Kiesewetter
2. D-B, Mus. ms. Teschner 63 um 1835 Part.  
Kopist: Santini
3. D-Dl, Mus.2122-D-2 2. Hälfte 19. Jh. Part.
4. D-MÜp, Hs. 3877 um 1835 Part.  
Kopist: Santini
5. D-Rp, Pr-M Scarlatti I/9 um 1835 Part.  
Kopist: Proske
6. D-SWl, Mus. 4834 1843 Part.  
Kopist: Kade
7. GB-Ob, mss. 903 1859 Part.  
Kopist: Maier

Anmerkungen:

Die Handschrift D-Rp, Pr-M Scarlatti I/9 ist eine Kopie des heute verschollenen Autographs, das sich um 1835 im Besitz des römischen Komponisten Pietro Terziani befunden hat. Die autographe Sammelhandschrift enthielt neben dem Psalm *Dixit Dominus* [II] die vollständig vertonten Psalmen *Beatus vir*, *Confitebor* [I], *Dixit Dominus* [III] und *Laudate pueri* [III], ein *Magnificat* [II] sowie die Fragmente der Psalmen *Confitebor* [II] und *Nisi Dominus* [IV]. Von dieser autographen Sammelhandschrift ist mit der Mailänder Handschrift I-Mr, [o. Sign.] lediglich der erste Teil (das hier aufgeführte *Dixit Dominus* [II]) überliefert. Der Druck lässt Passagen aus, die im Autograph, wahrscheinlich durch spätere Hand, gestrichen worden sind. Die Abschrift Proskes gibt dagegen auch diese Passagen wieder.

Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 16, 41; zur Quellenkritik vgl. S. 103-110, 178f.

Druck:

*Dixit a cinque voci*, edizione corredata della diduzione per pianoforte ed organo ad libitum, hg. v. R. Vitali, Ricordi 50963, Milano 1887.

Bibliographie:

Dent 1960, S. 230; Rostirolla 1972, S. 520; Shaffer 1970, S. 118-170 [=vollständige Transkription der Handschrift D-MÜp, Hs. 3877].



## 6

**Dixit Dominus [IV]**

Psalm 109

Soli: SAB; Chor: SATB; Instr.: Vl. I/II/III., B.c.

Spiritoso

VI. I

VI. II

VI. III

S

A

T

B

B.c.

4 Takte

Tutti

Di-xit,

Di-xit,

Di-xit,

Di-xit,

Di-xit,

Satzfolge:

1. Dixit Dominus (SATB, VI. I/II/III, B.c.), Spiritoso, 4/4, B-Dur, T. 1-67
2. Virgam virtutis (S, VI. I/II/III, B.c.), Allegro, 4/4, F-Dur, T. 68-123
3. Tecum principium (A, VI. I/II/III, B.c.), Allegro, 12/8, d-Moll, T. 124-173
4. Juravit Dominus (SATB, VI. I/II/III, B.c.), Andante, 4/4, g-Moll, T. 174-212
5. Tu es sacerdos (SATB, VI. I/II/III, B.c.), 4/4, c-Moll, T. 213-245
6. Dominus a dextris tuis (B, VI. I/II/III, B.c.), Andante, 3/4, g-Moll, T. 246-332
7. Judicabit in nationibus (SATB, VI. I/II/III, B.c.), Andante, 4/4, Es-Dur, T. 333-383
8. De torrente (SA, VI. I/II/III, B.c.), Andante, 3/4, d-Moll, T. 384-438
9. Gloria patri (SATB, VI. I/II/III, B.c.), Allegro, 4/4, G-Dur, T. 439-614

Autograph:

verschollen

Kopien:

- |                          |                    |       |
|--------------------------|--------------------|-------|
| 1. I-Mc, Ms. ms 237.2(1) | 1. Drittel 18. Jh. | Part. |
| Kopist: II               |                    |       |
| WZ: B3                   |                    |       |
| 2. I-Mc, Ms. ms 237.2(2) | 2. Hälfte 18. Jh.  | St.   |
| Kopist: XVII             |                    |       |

Anmerkungen:

Die von Steele geäußerte Vermutung, diese Komposition Scarlattis habe als Vorbild für das *Dixit Dominus* (HWV 232) von G.F. Händel gedient und sei somit vor 1707 zu datieren, findet auf Grund der überlieferten Quellenlage sowie einzelner stilistischer Charakteristika dieses Werkes keine Bestätigung. Die Stilkritik legt vielmehr das Kompositionsdatum dieses Werkes in die Jahre zwischen 1708 und 1725 nahe. Zur Quellenkritik vgl. S. 137f.; zur Stilkritik vgl. S. 190-193, 198.

Druck:

*Dixit Dominus*, hg. v. John Steele, Novello 20018, Kent 1975.

Bibliographie:

Knapp 1987; Rostirolla 1972, S. 521; Steele 1973, S. 19-27.

7

**Laetatus sum [I]**

Psalm 121

Chor: SATB

The image shows a musical score for SATB choir. The score is in G major (one sharp) and common time (C). It consists of five measures. The lyrics are: "Laetatus sum, Laetatus sum, Laetatus sum, Laetatus sum, Laetatus sum." The vocal parts are: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part starts with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note D5. The Alto part starts with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note D5. The Tenor part starts with a whole note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, and a half note D4. The Bass part starts with a whole note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, and a half note D3.

75 Takte

Autograph: verschollen

<u>Kopien:</u>	1. A-Wn, 18689 fol. 35a-38b Kopist: Kieseewetter	Mitte 19. Jh.	Part.
	2. A-Wn, St.68.Aa.149 Kopist: Kieseewetter	Mitte 19. Jh.	Part.
	3. A-Wn, S.m. 14447 Kopist: Krenn	1856	Part.
	4. D-B, Mus. ms. Teschner 89 Kopist: Teschner	Mitte 19. Jh.	Part.
	5. D-B, Mus. ms. Teschner 153 Kopist: Teschner	Mitte 19. Jh.	Part.
	6. D-B, Mus. ms. Teschner 136 Kopist: Teschner	Mitte 19. Jh.	Part.
	7. D-Mbs, Mus. ms. 4274-2 Kopist: Schafhäütl	Mitte 19. Jh.	Part.
	8. D-Mk, Ms. 777 Kopist: Steigenberger	um 1850	Part.
	9. D-Rp, Pr-M Scarlatti I/14 Kopist: Proske	Mitte 19. Jh.	Part.
	10. D-TRb, 19202 Mus. 1-D-26	2. Hälfte 19. Jh.	Part.
	11. GB-Lbl, Add 14166 Kopist: Sigismondo	1. Drittel 19. Jh.	Part.
	12. I-Nc, Mus. rel. 3154	2. Hälfte 19. Jh.	Part.
	13. RUS-Mk, T. 84, fol. 22-27 Kopist: Santini	1. Hälfte 19. Jh.	Part.

Anmerkungen: Diese Komposition entstand vermutlich als Kontrapunktstudie im Zusammenhang mit Scarlattis *Discorso sopra un caso particolare in arte*, April 1717, überliefert in Kirnbergers Übersetzung von 1779. Zur Quellenkritik vgl. S. 172, 181f.

Drucke: 1. Laetatus sum, in: *Musica Divina Sive Thesaurus Concentum Selectissimorum* [...] Tomus II, No. XXXVI, S. 106-110, hg. v. C. Proske, Ratisbonae 1855.  
2. *Laetatus sum*, Edition Cron, Luzern 1958, EC 427.

Bibliographie: Brandvik 1969, S. 21; Dent 1960, S. 136, 230; Kirnberger 1779, S. 163-175; López-Calo 1968, S. 190; Rostirolla 1972, S. 524.

## 8

***Laetatus sum* [II]**

Psalm 121

Soli: SSATB; Chor: SSATB; Instr.: Vl. I/II., Va., Vc., B.c.

August 1721

Allegro

12 Takte

solo

Lae-ta - - - tus, solo

Lae-ta -

Satzfolge:

1. Laetatus sum (SSATB, VI. I/II, Va., B.c.), Allegro, 4/4, B-Dur, T. 1-68
2. Jerusalem (S, SATB, VI. I/II, Va., B.c.), 4/4, d-Moll, T. 69-90
3. Illuc enim (A, SSATB, VI. I/II, Va., B.c.), 2/2, F-Dur, T. 91-175
4. Quia illic (T, SSATB, VI. I/II, Va., B.c.), Allegro, 4/4, d-Moll, T. 176-199
5. Rogate (B, SSATB, VI. I/II, Va., B.c.), 4/4, g-Moll, T. 200-234
6. Fiat pax (SSATB, VI. I/II, Va., B.c.), Adagio, 3/4, Es-Dur, T. 235-249
7. Et abundantia (SSATB, VI. I/II, Va., B.c.), Allegro, 4/4, B-Dur, T. 250-261
8. Propter fratres meos (SS, VI. I, Vc., B.c.), Allegro, 12/8, Es-Dur, T. 262-331
9. Gloria patri (SSATB, VI. I/II, Va., B.c.), Allegro, 4/4, G-Dur, T. 332-367
10. Amen (SSATB, VI. I/II, Va., B.c.), Allegro, 12/8, B-Dur, T. 368-420

Autographe:

- |                             |               |       |
|-----------------------------|---------------|-------|
| 1. D-B, Landsberg Ms. 258   | August 1721   | Part. |
| WZ: n.v.                    |               |       |
| Rastra: 2x5 @ 89mm          |               |       |
| 2. D-MÜp, Hs. 3892 (Sth.15) | November 1721 | St.   |
| WZ: n.v.                    |               |       |
| Rastra: 2x5 @ 87mm          |               |       |

Kopien:

- |                              |      |     |
|------------------------------|------|-----|
| 1. D-MÜp, Hs. 3892           | 1721 | St. |
| Kopist: I                    |      |     |
| WZ: B1, B2, B3               |      |     |
| Rastra: 2x5 @ 87/89mm        |      |     |
| 2. I-Rcns, Cart. 16 / Nr. 67 | 1721 | St. |
| Kopist: I                    |      |     |
| WZ: B2, B3, F                |      |     |
| Rastra: 2x5 @ 87/89mm        |      |     |

Anmerkungen: Vermutlich entstand diese Psalmvertonung für eine Vesper In Festis Beatae Mariae Virginis (vgl hierzu den Eintrag Scarlattis am Ende der autographen Partitur L[aus].D[eo].B[eatae].M[ariae].V[irginis].), so dass diese Komposition entweder am 15. August (In Assumptione B.M.V.) oder am 8. September (In Nativitate B.M.V.) des Jahres 1721 in einer römischen Kirche erklingen ist. Am 22. November 1721 wurde dieses Werk als Teil der Caecilienvesper Scarlattis in der römischen Kirche S. Cecilia in Trastevere aufgeführt. Das Aufführungsmaterial (ein vollständiger Satz der Stimmhefte) ist in Münster und Rom (hier nur die in Münster fehlenden Sopran-Stimmhefte) überliefert. In den von mehreren Kopisten hergestellten Stimmheften lassen sich zum Teil autographe Zusätze (etwa zur Dynamik) finden. Vermutlich hat Scarlatti die Stimmhefte noch vor der Aufführung durchgesehen und autorisiert. Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. XII, 53ff.; zur Quellenkritik vgl. S. 76-97, 110, 126-132, 143, 150, 180; zur Stilkritik vgl. S. 184, 193-199.

Druck: *I Vespri per Santa Cecilia di Alessandro Scarlatti e la Cappella di San Girolamo della Carità*, Libreria Musicale Italiana, Serie II. Musica Palatina, Bd. 4, hg. v. Hans Jörg Jans und Benedikt Poensgen (in Vorbereitung).

Bibliographie: Dent 1960, S. 187, 230; Marx 1995; Rostirolla 1972, S. 524.

## 9

**Lauda Jerusalem**

Psalm 147

Chor: SATB; Instr.: B.c.

1721

118 Takte

- Autographe:**
- |  |             |     |
|--|-------------|-----|
| 1. D-MÜp, Hs.3892 (Sth.3,5,7)            | 1720 / 1721 | St. |
| WZ: F [?]                                |             |     |
| Rastra: 2x5 @ 86/87mm                    |             |     |
| 2. I-Rcns, Cart. 16 / Nr. 67 (Sth.2,5,6) | 1720 / 1721 | St. |
| WZ: B1, F                                |             |     |
| Rastra: 2x5 @ 87/88/89mm                 |             |     |
- Kopien:**
- |  |      |     |
|--|------|-----|
| 1. D-MÜp, Hs.3892  | 1721 | St. |
| Kopist: A. Angelini (a), III (b)                         |      |     |
| WZ: (a) B1, E2; (b) B1                                   |      |     |
| Rastra: (a) 3x3 @ 56mm /<br>2x5 @ 91mm<br>(b) 2x5 @ 87mm |      |     |
| 2. I-Rcns, Cart. 16 / Nr. 67                             | 1721 | St. |
| Kopist: III  |      |     |
| WZ: B1, B3   |      |     |
| Rastra: 2x5 @ 88/91,5mm                                  |      |     |

**Anmerkungen:** Dieser Psalm ist Teil der in der römischen Kirche S. Cecilia in Trastevere aufgeführten Caecilienvesper Scarlattis. Das Aufführungsmaterial (ein vollständiger Satz der Stimmhefte) ist in Münster und Rom (hier nur die in Münster fehlenden Sopran-Stimmhefte) überliefert. In den von mehreren Kopisten hergestellten Stimmheften lassen sich zum Teil autographe Zusätze (etwa zur Dynamik) finden. Vermutlich hat Scarlatti die Stimmhefte noch vor der Aufführung durchgesehen und autorisiert. Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. XII, 53ff.; zur Quellenkritik vgl. S. 76-97, 110, 126-132, 143, 150, 180; zur Stilkritik vgl. S. 184, 193-199.

**Druck:** *I Vespri per Santa Cecilia di Alessandro Scarlatti e la Cappella di San Girolamo della Carità*, Libreria Musicale Italiana, Serie II. Musica Palatina, Bd. 4, hg. v. Hans Jörg Jans und Benedikt Poensgen (in Vorbereitung).

**Bibliographie:** Dent 1960, S. 230; Marx 1995; Rostirolla 1972, S. 525.

## 10

*Laudate Dominum omnes gentes*

Psalm 116

Chor: SATTB; Instr.: Vl. I/II, Va. I/II, Vc., B.c.

The musical score is arranged in two systems. The first system contains five staves for instruments: VI. I, VI. II, Va. I, Va. II, and Vc. The second system contains seven staves for voices: S, A, T I, T II, B, and B.c. The music is in common time (C). The vocal parts have lyrics: S: Lau - da - - - ; A: Lau - da - te, lau - da - te Do - mi - num,; T I: Lau - da - te,; T II: Lau - da - te, lau - da - te; B: Lau - ; B.c.: (bass line with figured bass: # 6 4 3 6). A rehearsal mark '8 Takte' is placed above the VI. II staff. The total duration is 102 Takte.

102 Takte

Autograph: verschollen

Kopien: 1. D-B, Mus. ms. 19625/3 1. Hälfte 19. Jh. Part.  
 Kopist: Santini  
 2. D-MÜp, Hs. 3887 1. Drittel 19. Jh. Part.  
 Kopist: XVIII  
 WZ: R

Anmerkungen: Die Handschrift D-MÜp, Hs. 3887 diente F. Santini als Vorlage für seine heute in Berlin (=D-B, Mus. ms. 19625/3) überlieferte Kopie.  
 Zur Quellenkritik vgl. S. 179-181; zur Stilkritik vgl. S. 184-187.

Druck: *Laudate Dominum omnes gentes*, hg. v. Jeanne E. Shaffer, Concordia Publishing House, Saint Louis, Missouri (Nr. 97-4973), 1973.

Bibliographie: Dent 1960, S. 230; Rostirolla 1972, S. 525; Shaffer 1970, S. 17-42 [=vollständige Transkription der Handschrift D-MÜp, Hs. 3887].



## 11

**Laudate pueri [I]**

Psalm 112

Solo: S; Chor: SATB; Instr.: Vl. I/II, Va., Vc., B.c.

1720 / 1721

Allegrissimo

6

Satzfolge:

1. Laudate (S,SATB,Vl.I/II,Va.,Vc.,B.c.), Allegrissimo, 4/4, a-Moll, T. 1-65
2. A solis (S,SATB,Vl.I/II,Va.,Vc.,B.c.), Andante, 3/4, F-Dur, T. 66-140
3. Excelsus (S,SATB,Vl.I/II,Va.,Vc.,B.c.), Allegro, 4/4, D-Dur, T. 141-187
4. Quis sicut (S,SATB,Vl.I/II,Va.,Vc.,B.c.), 2/2, B-Dur, T. 188-251
5. Et humilia (S,SATB,Vl.I/II,Va.,Vc.,B.c.), Adagio, 3/4, c-Moll, T. 252-289
6. Suscitans (S,SATB,Vl.I/II,Va.,Vc.,B.c.), 3/4, F-Dur, T. 290-340
7. Ut colloquet (S,SATB,Vl.I/II,Va.,Vc.,B.c.), Allegro, 4/4, a-Moll, T. 341-384
8. Gloria patri (S,SATB,Vl.I/II,Va.,Vc.,B.c.), 4/4, E-Dur, T. 385-402
9. Amen (S,SATB,Vl.I/II,Va.,Vc.,B.c.), Allegro, 12/8, a-Moll, T. 403-444

Autograph:

verschollen

Kopien:

- |                              |      |     |
|------------------------------|------|-----|
| 1. D-MÜp, Hs. 3892           | 1721 | St. |
| Kopist: Angelini (a), I (b)  |      |     |
| WZ: (a) B3, E2; (b) B3       |      |     |
| Rastra: (a) 2x5 @ 91mm       |      |     |
| (b) 2x5 @ 88/89mm            |      |     |
| 2. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67 | 1721 | St. |
| Kopist: Angelini (a), I (b)  |      |     |
| WZ: (a): F; (b): B3, E2      |      |     |
| Rastra: (a): 2x5 @ 91mm      |      |     |
| (b): 2x5 @ 88/89mm           |      |     |

Anmerkungen:

Dieser Psalm ist Teil der in der römischen Kirche S. Cecilia in Trastevere aufgeführten Caecilienvesper Scarlattis. Das Aufführungsmaterial (ein vollständiger Satz der Stimmhefte) ist in Münster und Rom (hier nur die in Münster fehlenden Sopran-Stimmhefte) überliefert. In den von mehreren Kopisten hergestellten Stimmheften lassen sich zum Teil autographe Zusätze (etwa zur Dynamik) finden. Vermutlich hat Scarlatti die Stimmhefte noch vor der Aufführung durchgesehen und autorisiert. Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. XII, 53ff.; zur Quellenkritik vgl. S. 76-97, 110, 126-132, 143, 150, 180; zur Stilkritik vgl. S. 184, 193-199.

Druck:

*I Vespri per Santa Cecilia di Alessandro Scarlatti e la Cappella di San Girolamo della Carità*, Libreria Musicale Italiana, Serie II. Musica Palatina, Bd. 4, hg. v. Hans Jörg Jans und Benedikt Poensgen (in Vorbereitung).

Bibliographie:

Dent 1960, S. 231; Marx 1995; Rostirolla 1972, S. 525.

## 12

**Laudate pueri [II]**

Psalm 112

Chor I: SATB; Chor II: SATB; Instr.: B.c. I/II

zwischen 1680 und 1700

The image shows a musical score for two choirs (Chor I and Chor II) and two organs (B.c. I and B.c. II). The score is written in C major and 4/4 time. The lyrics are: "Lau - da - te no - men Do - mi - ni." and "Sit no - men Do -". The organ parts include figured bass notation: 6 4 3. The score is arranged in two systems, with the first system covering the first four measures and the second system covering the next four measures.

**Autograph:** P-Lf, Ms 198/2 3. Drittel 17. Jh. St.  
 WZ: n.b.  
 Rastra: n.b.

**Kopie:** P-Lf, Ms 198/2 (2. und 3. Org. Sth.) 3. Drittel 17. Jh. St.  
 Kopist: IV  
 WZ: n.b.

**Anmerkungen:** Von dieser Komposition sind lediglich einzelne Stimmblätter überliefert. Die erste Textzeile „Laudate pueri Dominum“ wird als gregorianischer Choral intoniert. Der Komponist wird auf der Titelseite der *Organo Pr.o Cho* Stimme lediglich als *Sig.re Scarlatti* angegeben. Quellenkritische Untersuchungen ergeben, dass es sich bei der Handschrift um ein Autograph Alessandro Scarlatti's handelt. Bemerkenswert ist die archaische Notationsweise, so sind in keiner Stimme Taktstriche eingezeichnet. Die beiden Handschriften in Lissabon konnten nicht vor Ort eingesehen werden, daher fehlt eine Angabe zu den Wasserzeichen und Rastra.  
 Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 49; zur Quellenkritik vgl. S. 98-102, 138-140.

**Bibliographie:** Boyd 1986, S. 122-124; Boyd 1988, S. 122; Kirkpatrick 1972, S. 116.

## 13

**Laudate pueri [III]**

Psalm 112

Soli: SSATB; Chor: SSATB; Instr.: B.c.

vor 1716

The image shows a musical score for two parts: 'B solo' and 'B.c.'. Both parts are in bass clef with a common time signature (C). The lyrics are written below the notes. The 'B.c.' part includes figured bass notation below the staff.

Lyrics: Lau - da - te pu - e - ri Do - mi - num, lau - da - te no - - - men Do - mi - ni lau - da - te pu - e - ri Do - mi

Figured bass for B.c.: # 7 6# # 4 3 5# # 6 7 6#

Satzfolge:

1. Laudate pueri (B,B.c.), 4/4, e-Moll, T. 1-16
2. Sit nomen (SSATB,B.c.), 4/4, e-Moll, T. 17-40
3. A solis ortu (SAT,B.c.), 4/4, e-Moll, T. 41-70
4. Excelsus (SSATB,B.c.) 4/4, C-Dur, T. 71-109
5. Quis sicut (SA,B.c.), 4/4, e-Moll, T. 110-151
6. Suscitans a terra (S,B.c.), 4/4, a-Moll, T. 152-172
7. Ut collocet (SSATB,B.c.), 4/4, a-Moll, T. 173-254
8. Gloria patri (S,B.c.), 4/4, e-Moll, T. 255-292
9. Sicut erat (SSATB,B.c.), 4/4, e-Moll, T. 293-348

Autograph:

verschollen

Kopien:

- |                               |                   |       |
|-------------------------------|-------------------|-------|
| 1. D-B, Mus. ms. Teschner 63  | Mitte 19. Jh.     | Part. |
| Kopist: Santini               |                   |       |
| 2. D-B, Mus. ms. Teschner 175 | 2. Hälfte 19. Jh. | Part. |
| Kopist: Teschner              |                   |       |
| 3. D-Dl, Mus.2122-D-2         | 2. Hälfte 19. Jh. | Part. |
| 4. D-MÜp, Hs. 3880            | um 1835           | Part. |
| Kopist: Santini               |                   |       |
| 5. D-Rp, Pr-M Scarlatti I/8   | um 1835           | Part. |
| Kopist: Proske                |                   |       |

Anmerkungen:

Die Handschrift D-Rp, Pr-M Scarlatti I/8 ist eine Kopie des heute verschollenen Autographs, das sich um 1835 im Besitz des römischen Komponisten Pietro Terziani befunden hat. Die autographe Sammelhandschrift enthielt neben dem Psalm *Laudate pueri* [III] die vollständig vertonten Psalmen *Beatus vir*, *Confitebor* [I], *Dixit Dominus* [II] und *Dixit Dominus* [III], ein *Magnificat* [II] sowie die Fragmente der Psalmen *Confitebor* [II] und *Nisi Dominus* [IV]. Von dieser autographen Sammelhandschrift ist mit der Mailänder Handschrift I-Mr, [o. Sign.] lediglich der erste Teil (das *Dixit Dominus* [II]) überliefert. In D-B, Mus. ms. Teschner 175 ist lediglich der Abschnitt „Quis, quis sicut Dominus Deus“ (zusammen mit geistlichen Arien von Leo, Durante, Lasso, Mozart und M. Haydn) enthalten.

Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 16, 41; zur Quellenkritik vgl. S. 103-110, 178f.

Bibliographie:

Brandvik 1969, S. 271-302; Dent 1960, S. 137-139, 231; Rostirolla 1972, S. 525; Shaffer 1970, S. 219-264 [=vollständige Transkription der Handschrift D-MÜp, Hs. 3880].

## 14

**Memento Domine**

Psalm 131

Chor: SATB

Allegro

S Me - men - to Do - mi - ne Da - - - - - vid,

A Me - men - to Do - mi - ne Da - - - - - vid et om -

T Me - men - to Do - mi - ne Da - - - - - vid et om -

B Me - men - to Do - mi - ne Da - - - - - vid et

314 Takte

Autograph:

verschollen

Kopien:

- |                                  |                    |              |
|----------------------------------|--------------------|--------------|
| 1. A-Wn, SA.68 Aa.151 (A)        | 1. Hälfte 19. Jh.  | Part.        |
| Kopist: Rochlitz                 |                    |              |
| 2. A-Wn, SA.67.A.38 (A)          | 1. Hälfte 19. Jh.  | Part.        |
| Kopist: Kieseewetter             |                    |              |
| 3. D-B, Mus. ms. Alfieri 8 (A)   | 1. Hälfte 19. Jh.  | Part.        |
| 4. D-B, Mus. ms. 19626 (A)       | 1. Hälfte 19. Jh.  | Part.        |
| 5. D-B, Mus. ms. 19629/2 (A)     | Mitte 18. Jh.      | Part.        |
| Kopist: XIX                      |                    |              |
| WZ: Q                            |                    |              |
| 6. D-B, Ms. Winterfeld 13 (B)    | 1. Viertel 19. Jh. | Part.        |
| 7. D-B, Mus. ms. Teschner 53 (A) | 1851               | Part.        |
| Kopist: Teschner                 |                    |              |
| 7. D-Dl, Mus.2122-D-4(1) (A)     | 2. Hälfte 18. Jh.  | Part.        |
| Kopist: Naumann                  |                    |              |
| 8. D-Mbs, Coll. mus. Max 129 (A) | 1. Drittel 19. Jh. | Part.        |
| 9. D-MÜp, Hs. 3960+ (A)          | 2. Hälfte 18. Jh.  | Part.        |
| Kopist: XX                       |                    |              |
| WZ: N                            |                    |              |
| 10. F-Pc, [o.Sign.]              | n.b.               | n.b.         |
| 11. GB-Lbl, Add. 14166 (A)       | 2. Hälfte 18. Jh.  | Part.        |
| Kopist: XXI                      |                    |              |
| 12. GB-Lbl, Egerton 2451 (A)     | 1. Hälfte 19. Jh.  | Part.        |
| Kopist: Santini                  |                    |              |
| 13. GB-Ob, mss. 571 (B)          | 1. Hälfte 19. Jh.  | Part.        |
| 14. GB-Ob, mss. 611 (B)          | 1. Hälfte 19. Jh.  | Part.        |
| Kopist: Novello                  |                    |              |
| 15. GB-Ob, mss. 738 (A)          | 2. Hälfte 18. Jh.  | Part.        |
| Kopist: XXII                     |                    |              |
| 16. I-Bc, BB 323 (A)             | 1. Hälfte 19. Jh.  | Part.        |
| WZ: M3                           |                    |              |
| 17. I-BGc, Mayr, Fald 380/22 (A) | 2. Hälfte 18. Jh.  | Part. u. St. |
| Kopist: Lenzi                    |                    |              |
| 18. I-BGc, Mayr, Fald 569(1) (A) | 1. Hälfte 19. Jh.  | Part.        |
| Kopist: Mayr                     |                    |              |
| 19. I-Mc, L-22-29 (A)            | Mitte 19. Jh.      | Part.        |
| 20. I-Nc, Rari 1. 6. 13/1 (B)    | 2. Hälfte 18. Jh.  | Part.        |
| Kopist: XXIII                    |                    |              |
| 21. I-Nc, Mus. rel. 3145 (A)     | 2. Hälfte 18. Jh.  | Part.        |
| 22. I-Nc, Mus. rel. 3146 (A)     | 1. Hälfte 19. Jh.  | Part.        |
| 23. RUS-Mk, T. 57, fol. 47-81    | 1. Hälfte 19. Jh.  | Part.        |
| Kopist: Santini                  |                    |              |

Anmerkungen: Die Handschriften lassen sich in zwei Gruppen einteilen. So zählen die Handschriften der Gruppe A im ersten Teil der Komposition einen Takt weniger als die Handschriften der Gruppe B. Die Handschriften des Filiationsstrangs B stehen dem verschollenen Autograph deswegen vermutlich näher. In einigen Handschriften des Filiationsstrangs A findet sich zusätzlich zu den vier Gesangsstimmen eine Basso continuo-Stimme. Da der Basso continuo ausschließlich den Vokalstimmen folgt, ist dieser vermutlich nicht im Autograph enthalten gewesen.

In den Handschriften D-MÜp, Hs. 3960+, D-Mbs, Coll. mus. Max 129 und GB-Lbl, Egerton 2451, die aus der zweiten Hälfte des 18. Jhdts. stammen, wird Domenico Scarlatti als Komponist dieses Werkes genannt. Fortunato Santini ändert die Zuschreibung in D-MÜp, Hs. 3960+ später zu Alessandro Scarlatti. Bei dem Psalm *Memento Domine* handelt es sich nach der Angabe der Handschrift D-Dl, Mus.2122-D-4(1) um die letzte Komposition Scarlattis. Die Vertonung der Doxologie gehe darüber hinaus auf den Komponisten Francesco Durante zurück.  
Zur Quellenkritik vgl. S. 60 (Anm.), 158-160.

Bibliographie: Brandvik 1969, S. 229-247; Boyd 1986, S. 118f.; Boyd 1988, S. 125; Dent 1960, S. 191, 231; Kirkpatrick 1972, II, S. 120; Rostirolla 1972, S. 526.

## 15

**Miserere mei Deus [I]**

Psalm 50

Chor I: SATB; Chor II: SSATB

1708

Chor I

Mi - se - re - re me - i De - - - - us

Mi - se - re - re me - i De - us

Mi - se - re - re me - i De - us

Mi - se - re - re me - i De - us

Mi - se - re - re me - i De - us

136 Takte

Autograph: verschollenKopie: I-Rvat, Cap. Sist. 188, 189

1711

St.

Kopist: Altavilla

WZ: n.v.

Anmerkungen: Die ungeraden Verse sind im Wechsel von Chor I und Chor II vertont. Beide Chöre treten am Schluss der Komposition zu einem neunstimmigen „Tunc imponent“ (Vers 20) zusammen. Eine Datierung dieser Komposition auf ca. 1680, wie sie in der Sekundärliteratur nach Baini 1828 zu finden ist, lässt sich nach Untersuchungen an den *Diarien* der Cappella Sistina nicht aufrecht erhalten. Diese *Miserere*-Vertonung ist vielmehr im Jahr 1708 entstanden und bis 1711 in der Karfreitagliturgie der Cappella Sistina gesungen worden.

Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 34f.; zur Quellenkritik vgl. S. 119-123.

Bibliographie: Baini 1828, Bd. II, S. 196 (Anm. 578); Dent 1960, S. 231; Rostirolla 1972, S. 526; Marx-Weber 1985, S. 12-15; Marx-Weber 1994, S. 276f.; Owens 1974, 109-124.

## 16

**Miserere mei Deus [II]**

Psalm 50

Soli: SSATB; Chor: SATB; Instr.: Vl. I/II., Va., B.c.

1714 ?

The image shows a musical score for five parts: VI. I, VI. II, Va., S I, and B.c. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is written in a system of five staves. The VI. I and VI. II parts are in treble clef, while Va., S I, and B.c. are in bass clef. The VI. I part has a '2 Takte' annotation above it. The lyrics 'Mi - se - re - - - -' are written below the S I staff.

Satzfolge:

1. Miserere mei Deus (S,SATB,Vl.I/II,Va.,B.c.), 4/4, e-Moll, T. 1-49
2. Amplius lava me (SAT,SATB,Vl.I/II,Va.,B.c.), 3/2, h-Moll, T. 50-125
3. Ecce enim (SB,SATB,Vl.I/II,Va.,B.c.), 4/4, a-Moll, T. 126-250
4. Domine (AT,Vl.I/II,Va.,B.c.), a-Moll, 3/2, T. 251-288
5. Sacrificium (SATB,SATB,Vl.I/II,Va.,B.c.), 4/4, C-Dur, T. 289-326

Autograph:

verschollen

Kopien:

- |   |                   |       |
|---|-------------------|-------|
| 1. D-B, Mus. ms. 19625/1<br>Kopist: Santini       | 1831              | Part. |
| 2. D-MÜp, Hs. 3882(1)<br>Kopist: Santini          | 1824              | Part. |
| 3. I-Baf, Ms. 443<br>Kopist: XXIV<br>WZ: L1, M2   | 2. Hälfte 18. Jh. | Part. |
| 4. RUS-Mk, T. 56, fol. 129-180<br>Kopist: Santini | 1. Hälfte 19. Jh. | Part. |
| 5. US- NH, Ma 21YII Sca6<br>Kopist: Santini       | 1. Hälfte 19. Jh. | Part. |
| 6. US-U, M783.4SCA7m<br>Kopist: Santini           | 1. Hälfte 19. Jh. | Part. |

Anmerkungen:

Die Datierung 1705 in I-Baf, Ms. 443 wurde von Santini in D-MÜp, Hs. 3882 sowie in RUS-Mk, T. 56 übernommen. In seiner später entstandenen, heute in Berlin überlieferten Kopie (=D-B, Mus. ms. 19625) sowie der Handschrift in Yale (=US-NH, Ma 21YII Sca6) jedoch zu 1714 abgeändert. Der Chor ist entgegen den Angaben bei Marx-Weber und Rostirolla vier- (SATB) und nicht fünfstimmig (SSATB) gesetzt. Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 45; zur Quellenkritik vgl. S. 162-165, 179f.; zur Stilkritik vgl. S. 203-204.

Druck:

*Miserere*, hg. v. M. Fabbri und C. Terni, Accademia Musicale Senese, 1960.

Bibliographie:

Brandvik 1970, S. 136-145, 331-388 [=vollständige Transkription der Handschrift D-MÜp, Hs. 3882(1)]; Dent 1960, S. 113, 136, 231; Marx-Weber 1986, S. 18-22; Owens 1974, 128-135; Rostirolla, S. 526; Strohm 1987, S. 143.

## 17

**Miserere mei Deus [III]**

Psalm 50

Soli: SSATB; Chor: SSATB, Instr.: Vl. I/II, Va., B.c.

1715 ?

The image shows a musical score for the third system of 'Miserere mei Deus'. It features six staves: Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Va.), Soprano II (S II), Alto (A), and Bassoon (B.c.). The key signature is C minor (three flats) and the time signature is common time (C). The score includes a '2 Takte' (2 measures) annotation above the second measure of the Violin II staff. The vocal parts (S II, A, B.c.) have lyrics: 'Mi - - - se - re - -'. The bottom of the score shows the numbers '7 6'.

Satzfolge:

1. Miserere mei (SSATB,SSATB,Vl.I/II,Va.,B.c.), 4/4, c-Moll, T. 1-57
2. Tibi soli (SSATB,SSATB,Vl.I/II,Va.,B.c.), 3/2, f-Moll, T. 58-125
3. Asperges me (SSATB,SSATB,Vl.I/II,Va.,B.c.), 4/4, B-Dur, T. 126-193
4. Domine labia (SATB,SSATB,Vl.I/II,Va.,B.c.), 3/2, g-Moll, T. 194-261
5. Ut aedificentur (SSATB,Vl.I/II,Va.,B.c.), 4/4, Es-Dur, T. 262-271

Autograph:

verschollen

Kopien:

- |   |                   |       |
|---|-------------------|-------|
| 1. D-B, Mus. ms. 19625/2<br>Kopist: Santini             | 1831              | Part. |
| 2. D-MÜp, Hs. 3882(2)<br>Kopist: Santini                | 1824              | Part  |
| 3. I-Baf, Ms. 443<br>Kopist: XXIV und XXV<br>WZ: L1, M2 | 2. Hälfte 18. Jh. | Part. |
| 4. RUS-Mk, T. 56, fol. 183-226<br>Kopist: Santini       | 1. Hälfte 19. Jh. | Part. |
| 5. US-U, M783.4SCA7m<br>Kopist: Santini                 | 1. Hälfte 19. Jh. | Part. |

Anmerkungen:

Die Datierung 1705 in I-Baf, Ms. 443 wurde von Santini in D-MÜp, Hs. 3882 übernommen, in seiner später entstandenen, heute in Berlin überlieferten Kopie (=D-B, Mus. ms. 19625) jedoch zu 1715 abgeändert.

Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 45; zur Quellenkritik vgl. S. 162-165, 179f.; zur Stilkritik vgl. S. 203-204.

Bibliographie:

Brandvik 1970, S. 145-154, 389-436 [=vollständige Transkription der Handschrift D-MÜp, Hs. 3882(2)]; Dent 1960, S. 113, 136, 231; Marx-Weber 1986, S. 18-22; Owens 1974, S. 229-290; Rostirolla 1972, S. 526.



## 18

**Miserere mei Deus [IV]**

Psalm 50

Chor: SATB; Instr.: B.c.

1721 ?

Largo assai

S. 3 Takte Mi - - - se - re - - -

A. Mi - se -

B.c.

450 Takte

Autograph: verschollen

Kopien:

1. GB-Lam, MS 12	1723	Part.
Kopist: VI		
WZ: G		
2. US-BEm, M 2038.A66	1721	Part.
Kopist: V		
WZ: J		

Anmerkungen: Die beiden oben angeführten Handschriften wurden in England kopiert. Die Vorlage für die in Berkeley überlieferte Kopie jedoch wurde in Portugal erstellt, so dass dieses Werk vermutlich von Domenico Scarlatti oder anderen italienischen Musikern im Jahr 1721 nach Portugal mitgenommen wurde. Die Londoner Handschrift ist eine Kopie der Quelle US-BEm, M 2038.A66 und zeugt von einer weiteren Aufführung im Jahr 1723. Hierfür wurde das Werk um einen Ton, von a-Moll nach g-Moll, transponiert. Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 49; zur Quellenkritik vgl. S. 133-136.

Bibliographie: Boyd 1986, S. 122f., Beeks 2000, S. 179-190.

## 19

*Nisi Dominus [I]*

Psalm 126

Chor I: SATB; Chor II: SATB; Instr.: B.c. I/II

1708

The image shows a musical score for a SATB choir. It consists of two systems of staves. The first system has four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo staff. The second system has four vocal staves and a basso continuo staff. The music is in G major (one sharp) and common time (C). The lyrics are: "Ni - si, ni - si Do - mi - nus ae - di - fi - ca - ve - rit do - mum, in va - num la - bo - ra - ve".

75 Takte

Autograph:

I-Rlib, 73/2

1708

St.

WZ: B1, B2

Rastra: 2x5 @ 90mm

Anmerkungen:

Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 38; zur Quellenkritik vgl. S. 60 (Anm.), S. 68-70, 72, 92f., 99, 101, 126, 138, 152.

Bibliographie:

Simi-Bonini 1987, S. 161, 173.

## 20

**Nisi Dominus [II]**

Psalm 126

Soli: SA; Chor: SATB; Instr.: Vl. I/II., B.c.

vor 1716

Allegro

4 Takte

Ni - si Do - mi - nus ae - di - fi - ca -

Ni - si Do - mi - nus ae - di - fi - ca -

6 6 6 6

Satzfolge:

1. Nisi Dominus (SA, Vl. I/II, B.c.), Allegro, 4/4, C-Dur, T. 1-85
2. Vanum est (S, SATB, Vl. I/II, B.c.), 2/2, F-Dur, T. 86-118
3. Qui manducatis (S, SATB, Vl. I/II, B.c.), Adagio, 3/4, c-Moll, T. 119-142
4. Cum dederit (A, Vl. I/II, B.c.), Adagio, 4/4, d-Moll; T. 143-157
5. Ecce haereditas (A, Vl. I/II, B.c.), Allegro, 3/4, d-Moll, T. 158-209
6. Sicut sagittae (S, SATB, Vl. I/II, B.c.), 4/4, B-Dur, T. 210-241
7. Beatus vir (SA, Vl. I/II, B.c.), Lento, 3/4, g-Moll, T. 242-263
8. Non confundetur (SA, Vl. I/II, B.c.), Allegro, 4/4, d-Moll, T. 264-293
9. Gloria patri (SSATB, Vl. I/II, B.c.), 3/4, C-Dur, T. 294-317
10. Sicut erat (SA, SATB, Vl. I/II, B.c.), Allegro, 4/4, C-Dur, T. 318-333
11. Amen (SA, SATB, Vl. I/II, B.c.), 3/8, C-Dur, T. 334-426.

Autograph:

verschollen

Kopien:

- |   |                   |       |
|---|-------------------|-------|
| 1. A-Wgm, I 5313 (H 24613)<br>Kopist: VII<br>WZ: n.b.<br>Rastra: n.b. | vor 1716          | St.   |
| 2. A-Wn, 18689<br>Kopist: Kiesewetter                                 | Mitte 19. Jh.     | Part. |
| 3. A-Wn, SA.68.Aa.152<br>Kopist: Kiesewetter                          | Mitte 19. Jh.     | Part. |
| 4. D-B, Mus. ms. 19 627   | 1. Hälfte 19. Jh. | Part. |
| 5. D-Dl, Mus.2122-D-3<br>Kopist: XXVI                                 | 2. Hälfte 18. Jh. | Part. |
| 6. GB-Lbl, Add. 34118<br>Kopist: Kiesewetter                          | Mitte 19. Jh.     | Part. |
| 7. GB-Ob, mss. 666<br>Kopist: Kiesewetter                             | Mitte 19. Jh.     | Part. |

Anmerkungen:

Im Stimmheft des Basso continuo der Handschrift A-Wgm, I 5313 (H 24613) finden sich einige autographe Zusätze, die darauf hindeuten, dass diese Quelle von A. Scarlatti durchgesehen und autorisiert wurde. Auf allen Stimmheften wird der Autor mit *Sig.re Aless: Scarlatti* angegeben, die Komposition ist somit vor 1716 entstanden. Zur Quellenkritik vgl. S. 140-142, 172; zur Stilkritik vgl. S. 187-190.

Druck:

*Vanum est* [2. Satz aus *Nisi Dominus II*], in: Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke, Bd. II,1, hg. v. F. Rochlitz, Schott, Mainz 1840.

Bibliographie:

Dent 1960, S. 231; Kier 1968, S. 103-106, 115; Rostirolla 1972, S. 527.

## 21

**Nisi Dominus [III]**

Psalm 126

Chor: SATB; Instr.: B.c.

vor 1716

S  
Ni-si Do - mi - nus, in vanum la - bo - ra - ve - runt

A  
Ni-si Do-mi-nus ae - di - fi - ca - ve - rit Do - - - - - mum: in vanum la - bo - ra -

T  
ae - di - fi - ca - ve - rit Do - - - - - mum: in vanum la - bo - ra -

B  
Ni-si Do-mi-nus ae - di - fi - ca - ve - rit Do - - - - - mum: in vanum la - bo - ra -

B.c.  
4 3 # 6 7 6 # #

			63 Takte
<u>Autographe:</u>	1. D-MÜp, Hs. 3892, (Sth.8)	vor 1716	St.
	WZ: n.v.		
	Rastra: 2x5 @ 89mm		
	2. I-Rcns, Cart. 16 / Nr. 67, (Sth.6)	vor 1716	St.
	WZ: n.v.		
	Rastra: 2x5 @ 89mm		
<u>Kopien:</u>	1. D-MÜp, Hs. 3892	1721	St.
	Kopist: Angelini (a), VIII (b)		
	WZ: (a) E2; (b) B1, B3		
	Rastra: (a) 3x3 @ 3 54mm /		
	2x5 @ 91		
	(b) 2x5 @ 87/89mm		
	2. I-Rcns, Cart. 16 / Nr. 67	1721	St.
	Kopist: Angelini (a),		
	I (b), VIII (c)		
	WZ: (b, c): B3		
	Rastra: (a): 2x5 @ 91mm		
	(b): 2x5 @ 88mm		
	(c): 2x5 @ 89/91,5mm		

Anmerkungen: Dieser Psalm ist Teil der in der römischen Kirche S. Cecilia in Trastevere aufgeführten Caecilienvesper Scarlattis. In Hs. 3892, Sth.: *Basso di Rip.*, fol. 25 zeichnet Alessandro Scarlatti oben auf dem Stimmheft mit *Del Sig. Aless. Scarlatti*. Diese Vertonung des Psalms *Nisi Dominus* wurde also bereits vor 1716 komponiert und von Scarlatti im Jahr 1721 in die Caecilienvesper integriert. Die übrigen Stimmhefte nennen nicht den Namen des Komponisten, mit Ausnahme der Kopie von A. Angelini (Sth.: *Guida da Battore*), in der Scarlatti als Cavaliere betitelt wird und die somit erst zur Aufführung im Jahr 1721 erstellt worden ist.  
Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. XII, 53ff.; zur Quellenkritik vgl. S. 76-97, 110, 126-132, 143, 150, 180; zur Stilkritik vgl. S. 184, 193-199.

Druck: *I Vespri per Santa Cecilia di Alessandro Scarlatti e la Cappella di San Girolamo della Carità*, Libreria Musicale Italiana, Serie II. Musica Palatina, Bd. 4, hg. v. Hans Jörg Jans und Benedikt Poensgen (in Vorbereitung).

Bibliographie: Dent 1960, S. 231; Marx 1995; Rostirolla 1972, S. 527.

Allegro

## II. Cantica-, Hymnus- und Te Deum-Vertonungen

22

### *Ave maris stella* [I]

Hymnus (In Festis Beatae Mariae Virginis)

Chor: SSATB; Instr.: B.c.

Januar 1709

Allegro

S

3 Takte A - - - - - ve,

B.c.

176 Takte

Autograph: verschollen

Kopie: I-Rsg, ms. mus. B 1830

Januar 1709

St.

Kopist: IX

WZ: B2, C1

Rastra: 8 @ 4 73.5

3x3 @ 54mm

Anmerkungen: Oben auf der ersten Seite des Organo-Stimmblattes hat der Kopist, neben der Zuschreibung des Werkes an *S.re Aless:o Scarlatti*, das Entstehungsdatum der Komposition mit *Genn.o 1709* vermerkt. Dem Hymnus folgen in der Handschrift die fünf Antiphonen In Festis Beatae Mariae Virginis: *Dum esset rex* [I], *Laeva ejus* [I], *Nigra sum* [I], *Jam hiems* [I], *Speciosa facta es* [I]. Die Handschrift stammt aus dem Notenbestand des Komponisten Girolamo Chiti, so findet sich folgende handschriftliche Angabe Chitis unten auf dem Frontispiz: *die 17. 7bris 1717. Roma hora 20: d. Girolamo Chiti dono recepit*. Gmeinwieser gibt als möglichen Autor dieses Werkes neben Alessandro Scarlatti auch den Komponisten De Rossi an, was jedoch auf Grund der eindeutigen Zuschreibung der Handschrift an A. Scarlatti auszuschließen ist. Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 42; zur Quellenkritik vgl. S. 75, 124-126, 158-160.

Bibliographie: Gmeinwieser 1968, S. (16), Nr. 269a, S. 128.

## 23

*Ave maris stella* [III]

Hymnus (In Festis Beatae Mariae Virginis)

Chor: SATB; Instr.: B.c.

vor 1716 ?

Allegro

S  
A  
T  
B  
B.c.

5 3  
4

Autograph: verschollen

<u>Kopien:</u>	1. D-B, Mus. ms. 19622, 17r-24v	Mitte 18. Jh.	Part.
	Kopist: XIX		
	WZ: Q		
	2. D-B, Mus. ms. 19629/9	1. Hälfte 19. Jh.	Part.
	3. D-B, Mus. ms. 19629/10	2. Hälfte 19. Jh.	Part.
	4. I-Nc, Mus. rel. 3133	1. Hälfte 19. Jh.	Part.

Anmerkungen: In den überlieferten Handschriften wird A. Scarlatti bei der Autorenangabe nicht mit *Cavaliere* bezeichnet, so dass die Komposition vermutlich vor 1716 entstanden ist.

Druck: Ave maris stella, in: *Musica sacra*, Band 3, hg. v. Franz Commer, Berlin 1843.

Bibliographie: Dent 1960, S. 230; Rostirolla 1972, S. 518.

**Jesu corona virginum**Hymnus (*Commune Virginum*)

Soli: SAT; Chor: SATB; Instr.: Vl. I/II, Va., B.c.

Oktober 1720

The image shows a musical score for the piece 'Jesu corona virginum'. It features five staves: VI. I/II (Violin I/II), S solo (Soprano solo), A solo (Alto solo), T solo (Tenor solo), and B.c. (Bass continuo). The tempo is marked 'Andante' and the time signature is 4/4. The key signature is one flat (d-Moll). The score includes a 3-measure rest for the vocal parts. The lyrics 'Je - su - co - Je - su - co -' are written under the vocal staves. The B.c. part includes figured bass notation: 6 b # 6 6 6 # # 6 5 6 7 6 5 3 # 6.

- Satzfolge:**
1. Jesu corona virginum (SAT, Vl.I/II, B.c.), Andante, 4/4, d-Moll, T. 1-22
  2. Qui pergis (S, Vl.I/II, B.c.), Andante, 3/8, d-Moll, T. 23-73
  3. Quocumque (SATB, Vl.I/II, Va., B.c.), Andante, 2/2, d-Moll, T. 74-111
  4. Te deprecamur (AT, Vl.I/II, B.c.), Lento, 3/8, d-Moll, T. 112-156
  5. Virtus (SATB, Vl.I/II, Va., B.c.), Andante, 2/2, d-Moll, T. 157-185

**Autograph:** verschollen

- Kopien:**
- |                                      |                   |     |
|--------------------------------------|-------------------|-----|
| 1. D-MÜp, Hs. 3892                   | 1721              | St. |
| Kopist: Angelini (a), I (b), III (c) |                   |     |
| WZ: (a) E2; (b) B1, B3; (c) B3       |                   |     |
| Rastra: (a) 2x5 @ 90,5/91mm          |                   |     |
| (b) 2x5 @ 87mm                       |                   |     |
| (c) 2x5 @ 87mm                       |                   |     |
| 2. D-MÜp, Hs. 3886                   | 1. Hälfte 19. Jh. | St. |
| Kopist: Santini                      |                   |     |
| 3. I-Rcns, Cart. 16 / Nr. 67         | 1721              | St. |
| Kopist: Angelini (a), I (b)          |                   |     |
| WZ: (a): E2, (b): B3                 |                   |     |
| Rastra: (a): 2x5 @ 91mm              |                   |     |
| (b): 2x5 @ 87/91mm                   |                   |     |

**Anmerkungen:** Dieser Psalm ist Teil der in der römischen Kirche S. Cecilia in Trastevere aufgeführten Caecilienvesper Scarlattis. Das Aufführungsmaterial (ein vollständiger Satz der Stimmhefte) ist in Münster und Rom (hier nur die in Münster fehlenden Sopran-Stimmhefte) überliefert. In den von mehreren Kopisten hergestellten Stimmheften lassen sich zum Teil autographe Zusätze (etwa zur Dynamik) finden. Vermutlich hat Scarlatti die Stimmhefte noch vor der Aufführung durchgesehen und autorisiert. Eine autographe Partitur befand sich im Besitz Santinis, der sie im Jahr 1842 seinem Freund Pietro Raimondi vermachte. Später gelangte die Handschrift in das Archivio antico des Conservatorio V. Bellini von Palermo. Heute ist die Handschrift verschollen, so dass nur ein Faksimile der Titelseite der Handschrift in einer Publikation des Conservatorio (De Maria 1941) überliefert ist.

Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. XII, 53ff.; zur Quellenkritik vgl. S. 76-97, 110, 126-132, 143, 150, 180; zur Stilkritik vgl. S. 184, 212-215.

**Druck:** *I Vespri per Santa Cecilia di Alessandro Scarlatti e la Cappella di San Girolamo della Carità*, Libreria Musicale Italiana, Serie II. Musica Palatina, Bd. 4, hg. v. Hans Jörg Jans und Benedikt Poensgen (in Vorbereitung).

**Bibliographie:** Dent 1960, S. 187, 230; Garbelotto 1972, S. 82 und 93; De Maria 1941, Tavola VIII; Marx 1995; Rostirolla 1972, S. 523.

25

**Magnificat [I]**

Canticum B.M.V.

Soli: SSATB; Chor: SSATB; Instr.: Vl. I/II, Va., Vc., B.c.

1720 / 1721

Adagio

Tutti

Ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num.

Ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num.

Ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num.

Ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num.

Ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num.

5 5 6 6 7 6 #

Satzfolge:

1. Magnificat (SSATB,SSATB,Vl.I/II,B.c.), Adagio, 4/4, D-Dur, T. 1-23/2
2. Quia respexit (SS,Vl.I/II,B.c.), Adagio, 4/4, h-Moll, T. 23/3-30
3. Ecce enim (SSAT,SSATB,Vl.I/II,B.c.), Allegro, 3/4, fis-Moll, T. 31-57
4. Quia fecit mihi magna (B,SSATB,Vl.I/II,B.c.), 3/4, D-Dur, T. 58-81
5. Et sanctum nomen (SS,Vl.I/II,B.c.), Allegro, 4/4, h-Moll, T. 82-97/3
6. Et misericordia (A,Vl.I/II,B.c.), Adagio, 4/4, e-Moll, T. 97/4-111
7. Fecit potentiam (S,SSATB,Vl.I/II,B.c.), 3/4, C-Dur, T. 112-129/1
8. Esurientes (SSATB,SSATB,Vl.I/II,B.c.), 4/4, e-Moll, T. 129/2-148/1
9. Sicut erat (SSAT,SSATB,Vl.I/II,B.c.), Allegro, 4/4, D-Dur, T. 148/2-161
10. Gloria patri (SSAT,SSATB,Vl.I/II,B.c.), 3/4, h-Moll, T. 162-185/1
11. Sicut erat (SSATB,SSATB,Vl.I/II,B.c.), Allegro, 4/4, E-Dur, T. 185/2-192
12. Amen (SSATB,SSATB,Vl.I/II,B.c.), Allegro, 4/4, D-Dur, T. 193-201

Autograph:

verschollen

Kopien:

- |                                    |      |     |
|------------------------------------|------|-----|
| 1. D-MÜp, Hs. 3892                 | 1721 | St. |
| Kopist: Angelini(a), I(b), VIII(c) |      |     |
| WZ: (a) B3; (b) B3, E2, F, (c) F   |      |     |
| Rastra: (a) 2x5 @ 91mm             |      |     |
| (b), (c) 2x5 @ 87,5mm              |      |     |
| 2. I-Rcns, Cart. 16 / Nr. 67       | 1721 | St. |
| Kopist: Angelini (a), I (b)        |      |     |
| WZ: (a): E2, (b): B2, C1, F        |      |     |
| Rastra: (a): 2x5 @ 91mm            |      |     |
| (b) 2x5 @ 87,5mm                   |      |     |



Anmerkungen: Das *Magnificat* [I] ist Teil der in der römischen Kirche S. Cecilia in Trastevere aufgeführten Caecilienvesper Scarlattis. Das Aufführungsmaterial (ein vollständiger Satz der Stimmhefte) ist in Münster und Rom (hier nur die in Münster fehlenden Sopran-Stimmhefte) überliefert. In den von mehreren Kopisten hergestellten Stimmheften lassen sich zum Teil autographe Zusätze (etwa zur Dynamik) finden. Vermutlich hat Scarlatti die Stimmhefte noch vor der Aufführung durchgesehen und autorisiert. Die Viola und Violoncello-Stimmen sind identisch mit der Stimme des Basso continuo.  
Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. XII, 53ff.; zur Quellenkritik vgl. S. 76-97, 110, 126-132, 143, 150, 180; zur Stilkritik vgl. S. 184, 209-212.

Druck: *I Vespri per Santa Cecilia di Alessandro Scarlatti e la Cappella di San Girolamo della Carità*, Libreria Musicale Italiana, Serie II. Musica Palatina, Bd. 4, hg. v. Hans Jörg Jans und Benedikt Poensgen (in Vorbereitung).

Bibliographie: Dent 1960, S. 187, 231; Marx 1995; Rostirolla 1972, S. 526.

**Magnificat [III]**

Canticum B.M.V.

Soli: SSAT; Chor: SSATB; Instr.: B.c.

vor 1716

Largo

S I  
S II  
A  
T  
B  
B.c.

**Satzfolge:**

1. Magnificat (SSATB,B.c.), Largo, 4/4, d-Moll, T. 1-25
2. Et exultavit (SSATB,B.c.), 3/2, d-Moll, T. 26-51
3. Quia respexit (S,SSATB,B.c.), Largo, 4/4, d-Moll, T. 52-75
4. Quia fecit (S,B.c.), 4/4, d-Moll, T. 76-98
5. Et misericordia (SSATB,B.c.), Largo, 3/2, d-Moll, T. 99-115
6. Fecit potentiam (SAT,B.c.), 4/4, F-Dur, T. 116-145
7. Deposuit (SSATB,B.c.), Largo, 4/4, d-Moll, T. 146-183
8. Esurientes (SST,B.c.), 4/4, d-Moll, T. 184-257
9. Sicut locutus est (SSATB,B.c.), 3/4, g-Moll, T. 258-275
10. Gloria patri (SSATB,B.c.), 4/4, d-Moll, T. 276-291
11. Sicut erat (SSATB,B.c.), 4/4, d-Moll, T. 292-357
12. Amen (SSATB,B.c.), 4/4, d-Moll, T. 358-413

**Autograph:**

verschollen

**Kopien:**

- |                             |         |       |
|-----------------------------|---------|-------|
| 1. D-MÜp, Hs. 3874          | um 1835 | Part. |
| Kopist: Santini             |         |       |
| 2. D-Rp, Pr-M Scarlatti I/5 | um 1835 | Part. |
| Kopist: Proske              |         |       |

**Anmerkungen:**

Die Handschrift D-Rp, Pr-M Scarlatti I/5 ist eine Kopie des heute verschollenen Autographs, das sich um 1835 im Besitz des römischen Komponisten Pietro Terziani befunden hat. Die autographe Sammelhandschrift enthielt neben dem *Magnificat* [II] die vollständig vertonten Psalmen *Beatus vir*, *Confitebor* [I], *Dixit Dominus* [II], *Dixit Dominus* [III] und *Laudate pueri* [III], sowie die Fragmente der Psalmen *Confitebor* [II] und *Nisi Dominus* [IV]. Von dieser autographen Sammelhandschrift ist mit der Mailänder Handschrift I-Mr, [o. Sign.] lediglich der erste Teil (das *Dixit Dominus* [II]) überliefert.

Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 16, 41; zur Quellenkritik vgl. S. 101-107, 174f.

**Bibliographie:**

Dent 1960, S. 231; Rostirolla 1972, S. 526; Shaffer 1970, S. 324-329.

**Magnificat [III]**

Canticum B.M.V.

Soli: SSATB; Chor: SSATB; Instr.: VI. I/II, B.c.

vor 1716

The image shows a musical score for the Magnificat [III]. It features two violins (VI. I and VI. II), two sopranos (S I and S II), an alto (A), a tenor (T), a bass (B), and a basso continuo (B.c.). The score is in 4/4 time and the key signature has one sharp (F#). The lyrics 'Ma - gni - fi - cat a -' are written below the vocal staves. A '4 Takte' (4 measures) rest is indicated above the violin staves in the second measure. The score is divided into two systems by a double bar line with a sharp symbol (#) below it.

Satzfolge:

1. Magnificat (SSAB,SSATB,VI.I/II,B.c.), 4/4, h-Moll, T. 1-51
2. Quia respexit (SSATB,VI.I/II,B.c.), 4/4, h-Moll, T. 52-83
3. Quia fecit (SS,VI.I/II,B.c.), 6/4, h-Moll, T. 84-103
4. Et misericordia (ATB,VI.I/II,B.c.), 4/4, D-Dur, T. 104-125
5. Fecit potentiam (SSATB,VI.I/II,B.c.), 6/4, h-Moll, T. 126-145
6. Deposuit potentes (SSATB,VI.I/II,B.c.), 4/4, h-Moll, T. 146-166
7. Esurientes (SSATB,VI.I/II,B.c.), 4/4, D-Dur, T. 167-205
8. Gloria patri (SSATB,VI.I/II,B.c.), 6/4, h-Moll, T. 206-228
9. Sicut erat (SSATB,SSATB,VI.I/II,B.c.), 4/4, h-Moll, T. 229-261

Autograph: verschollenKopie: GB-Ob, mss. 901

1859

Part.

Kopist: Maier

Anmerkungen:

Der Kopist Maier notiert auf der Titelseite, dass die Handschrift *nach Kiesewetterschen Stimmen spartiert* sei. Diese Aussage wird durch einen Katalog von Handschriften Kiesewetters bestätigt, der sich heute in Münster befindet (D-MÜp, Dr. 881). In diesem Katalog werden Santini einige Kompositionen zum Kauf oder Tausch angeboten, u. a. auch ein *Magnificat a 5 voci con vv.* von Alessandro Scarlatti, das mit der obigen Komposition identisch sein dürfte. Die Handschrift Kiesewetters ist heute weder in Münster noch in Wien überliefert. Bei der Autorengabe wird Scarlatti von Maier nicht als *Cavaliere* betitelt, so dass diese Komposition vermutlich vor 1716 entstanden ist.

Zur Quellenkritik vgl. S. 176; zur Stilkritik vgl. S. 205-208.

Bibliographie: Strohm 1976, S. 322.

**Pange lingua**Hymnus (*In Festo Corporis Christi*)

Chor: SSATB; Instr.: Vl. I/II, Va., B.c.

nach 1716

Andante

VI. I  
VI. II  
Va.  
S I  
S II  
A  
T  
B  
B.c.

Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si cor - po - ris my - ste - ri - um, san - gui - nis - que pre - ti - o - si  
Pan - ge lin - gua glo - ri - os - i cor - po - ris my - ste - ri - um, san - gui -  
Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si cor - po - ris my - ste - ri - um,  
Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si cor - po - ris my - ste - ri - um, san - gui - nis - que pre - ti -  
Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si cor - po - ris my - ste - ri - um, san - gui - nis - que pre - ti -

# 7 6

- Satzfolge:**
1. Pange lingua (SSATB, Vl. I/II, Va., B.c.), Andante, 4/4, e-Moll, T. 1-29
  2. Nobis datus (SSATB, Vl. I/II, Va., B.c.), 3/2, h-Moll, T. 30-104
  3. Tantum ergo (SSATB, Vl. I/II, Va., B.c.), Largo assai, 4/4, e-Moll, T. 105-126
  4. Genitori (SSATB, Vl. I/II, Va., B.c.), Moderato, 3/2, e-Moll, T. 127-174

**Autograph:** verschollen

**Kopie:** I-Mc, Ms. ms. 237.1

Kopist: X

WZ: B1

1. Drittel 18. Jh.

Part.

**Anmerkungen:** Die mit der ersten Strophe „Pange lingua“ unterlegte Musik wird mit dem Text der dritten Strophe „In supremae“ wiederholt; die zweite Strophe „Nobis datus“ wird mit dem Text der vierten Strophe „Verbum caro“ wiederholt. Der Kopist findet sich auch in Abschriften einiger Kantaten Alessandro Scarlattis, die in I-Nc überliefert sind. Es handelt sich um einen Zeitgenossen von Scarlatti, der in Neapel arbeitete. Da Scarlatti in der Handschrift als *Cavaliere* bezeichnet wird, ist diese Abschrift und somit vermutlich auch die Komposition zwischen 1716 und Scarlattis Tod entstanden. Zur Quellenkritik vgl. S. 143; zur Stilkritik vgl. S. 205, 220, 235.

**Bibliographie:** Rostirolla 1972, S. 527.

**Stabat Mater [II]**Hymnus (*Feria VI. post Dominicam Passionis Septem Dolorum B. Mariae Virginis*)

Soli: SA; Instr.: Vl. I/II, B.c.

1724?

Satzfolge:

1. Stabat Mater (SA, VI. I/II, B.c.), Adagio, 2/2, c-Moll, T. 1-62
2. Cuius animam (S, VI. I/II, B.c.), Moderato, 3/8, g-Moll, T. 63-139
3. O quam tristis (A, VI. I/II, B.c.), Poco Andante, 3/8, d-Moll, T. 140-233
4. Quae moerebat (SA, VI. I/II, B.c.), Adagio, 4/4, B-Dur, T. 234-269
5. Quis es homo (S, VI. I/II, B.c.), Andante, 2/4, g-Moll, T. 270-363
6. Quis non posset (A, VI. I/II, B.c.), Andantino, 3/8, C-Dur, T. 364-451
7. Pro peccatis (S, VI. I/II, B.c.), Moderato, 3/4, F-Dur, T. 452-530
8. Vidit suum (SA, VI. I/II, B.c.), Moderato, 2/2, d-Moll, T. 531-618
9. Eja mater (S, VI. I/II, B.c.), Andantino, 3/8, B-Dur, T. 619-714
10. Sancta (A, VI. I/II, B.c.), Andante moderato, 2/4, g-Moll, T. 715-787
11. Fac ut ardeat (S, VI. I/II, B.c.), 3/8, d-Moll, T. 788-864
12. Tui nati (SA, VI. I/II, B.c.), Adagio, 4/4, a-Moll, T. 865-899
13. Juxta / Fac me (A, VI. I/II, B.c.), Andante, 4/4, F-Dur, T. 900-936
14. Virgo virginum (S, VI. I/II, B.c.), 2/4, C-Dur, T. 937-1014
15. Fac ut / Fac me (A, VI. I/II, B.c.), Adagio, 4/4, (Rec.), T. 1015-1026
16. Inflammatus (S, VI. I/II, B.c.), Andantino, 3/8, Es-Dur, T. 1027-1099
17. Fac me cruce (A, VI. I/II, B.c.), Largo, 4/4, (Rec.), T. 1100-1108
18. Quando corpus (SA, VI. I/II, B.c.), Adagio, 4/4, c-Moll, T. 1109-1127
19. Amen (SA, VI. I/II, B.c.), Allegro, 2/4, c-Moll, T. 1128-1216

Autograph: verschollenKopie: I-Fc, Ms.B 2353b

Mitte 18. Jh.

Part.

Kopist: XXVII

Anmerkungen:

Den Angaben von Villarosa (vgl. Villarosa 1831) zur Folge komponierte Alessandro Scarlatti ein *Stabat Mater* in der obigen Besetzung für die *Congraga [sic] di Cavalieri / Neapel*. Als Entstehungsdatum für die Komposition gibt Villarosa das Jahr 1724 an. Dieses Werk sei dann im Jahre 1736 von Pergolesis *Stabat Mater* ersetzt worden. Diese Entstehungsgeschichte der *Stabat Mater*-Vertonungen konnte bis heute nicht durch einen überlieferten Auftrag der *Congregazione* oder eine Zahlung derselben an die jeweiligen Komponisten nachgewiesen werden, so dass die bis heute angenommene Entstehungsgeschichte beider *Stabat Mater*-Vertonungen als nicht gesichert gelten muss. Der stilistische Befund der Komposition Scarlattis weist, wie auch Blume und Dent (vgl. Bibliographie) angeben, in die letzten Lebensjahre Scarlattis. Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 45, 57; zur Quellenkritik vgl. S. 160-162; zur Stilkritik vgl. S. 220-223.

- Drucke:
1. *Stabat Mater* (Ausgabe mit ergänzter Va.-Stimme), hg. v. Felice Boghen, G. Ricordi, Milano o.J.
  2. *Stabat Mater* (Klavierauszug), hg. v. F. Boghen, G. Ricordi, Milano 1928.
  3. *Stabat Mater (Riduzione per Canto e Pianoforte)*, hg. v. M.L. Baldassari, Bologna 1998.

Bibliographie: Blume 1992, S. 100-102; Bonaventura 1928; Degrada 1988, S. 179-180; Dent 1960, S. 187-189; Faravelli 1983; Hanley 1953; Hucke 1980, S. 50f.; Marx-Weber 1993, S. 520 f.; Rostirolla 1972, S. 529; Villarosa 1831, S. 25; Villarosa 1840, S. 203; Williams 1988, S. 144-154.

## 30

**Te Deum**Hymnus (*Pro Gratiarum Actione*)

Soli: SSATB; Chor: SSATB; Instr.: Ob. I/II, Vl. I/II, Vc., B.c.

1720 ?

Allegro

Ob. I

Ob. II

Vl. I

Vl. II

S I

S II

A

T

B

Vc.

B.c.

4 Takte

Te De - - -

Te De - - -

Te De - - -

Te De - - -

Te De - - -

Te De - - -

Te De - - -

Te De - - -

Satzfolge:

1. Te Deum (S,SSATB,Ob.I/II,Vl.I/II,Vc.,B.c.), Allegro, 4/4, D-Dur, T. 1-18
2. Te aeternum (B,SSATB,Ob.I/II,Vl.I/II,Vc.,B.c.), 4/4, h-Moll, T. 19-29
3. Tibi omnes (SSA,SSATB,Ob.I/II,Vl.I/II,Vc.,B.c.), 4/4, h-Moll, T. 30-45
4. Pleni sunt (ATB,SSATB,Ob.I/II,Vl.I/II,Vc.,B.c.), 3/8, A-Dur, T. 46-71
5. Te per orbem (SATB,Ob.I/II,Vl.I/II,Vc.,B.c.), 3/8, G-Dur, T. 72-111
6. Tu rex gloriae (SSATB,Ob.I/II,Vl.I/II,Vc.,B.c.), 4/4, D-Dur, T. 112-129
7. Te ergo (S,Ob.I/II,Vl.I/II,Vc.,B.c.), Adagio, 4/4, e-Moll, T. 130-139
8. Aeterna (SSATB,Ob.I/II,Vl.I/II,Vc.,B.c.), All., 4/4, Cis-Dur, T. 140-149/1
9. Et rege eos (S,SSATB,Ob.I/II,Vl.I/II,Vc.,B.c.), 4/4, E-Dur, T. 149/2-168
10. Miserere (SSATB,Ob.I/II,Vl.I/II,Vc.,B.c.), 4/4, h-Moll, T. 169-178/1
11. Fiat misericordia (AT,Ob.I/II,Vl.I/II,Vc.,B.c.), 4/4, D-Dur, T. 178/2-187
12. In te (S,SATB,Ob.I/II,Vl.I/II,Vc.,B.c.), Allegro, 2/2, E-Dur, T. 188-245

Autograph:

verschollen

Kopie:

I-Rc, Ms. 2494

um 1720

Part.

Kopist: XI

WZ: C1

Rastra: 12 @ 6 82+

Anmerkungen: Das Wasserzeichen dieser zeitgenössischen Handschrift ist identisch mit dem Wasserzeichen der Handschrift der Caecilienmesse (entstanden 1720), die ebenfalls in I-Rc aufbewahrt wird. Da auch der stilistische Befund Parallelen zu der Caecilienmesse und -vesper aufweist, wird das *Te Deum* in enger zeitlicher Nachbarschaft zu diesen, in den Jahren 1720 und 1721 komponierten Werken entstanden sein. Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 49f.; zur Quellenkritik vgl. S. 60 (Anm.), 143-145; zur Stilkritik vgl. S. 215-219.

Druck: *Te Deum Laudamus*, hg. v. J. Castellini, Presser, 1953 (EU 323843).

Bibliographie: Dent 1960, S.231; Rostirolla 1972, S. 530.



**Vexilla regis [I]**Hymnus (*Sabbato ante Dominicam Passionis / In Inventione Sanctae Crucis*)

Soli: SS; Instr.: VI. I/II, B.c.

um 1686

Satzfolge:

1. Sinfonia (VI.I/II,B.c.), Largo, 4/4, c-Moll, T. 1-6
2. Vexilla regis (SS,VI.I/II,B.c.), 4/4, c-Moll, T. 7-33
3. Sinfonia (VI.I/II,B.c.), 4/4, c-Moll, T. 34-41
4. Que vulnerata (SI,VI.I/II,B.c.), 4/4, c-Moll, T. 42-54
5. Ritornello (VI.I/II,B.c.), 4/4, c-Moll, T. 55-59
6. Impleta sunt (SS,VI.I/II,B.c.), 3/2, c-Moll, T. 60-82
7. Ritornello (VI.I/II,B.c.), 3/2, c-Moll, T. 83-91
8. Arbor decora (SII,VI.I/II,B.c.), 3/2, c-Moll, T. 92-122
9. Ritornello (VI.I/II,B.c.), 3/2, c-Moll, T. 123-131
10. Beata cuius (SS,VI.I/II,B.c.), 3/2, c-Moll, T. 132-156
11. Ritornello (VI.I/II,B.c.), 3/2, c-Moll, T. 157-165
12. O crux (SI,VI.I/II,B.c.), 3/2, c-Moll, T. 166-203
13. Ritornello (VI.I/II,B.c.), 3/2, c-Moll, T. 204-212
14. Te fons salutis (SS,VI.I/II,B.c.), 3/2, c-Moll, T. 213-257

Autograph:

verschollen

Kopie:

I-MOe, Mus.F.1060

ca. 1680-1700

St.

Kopist: XII

WZ: E1

Rastra: n.b.

Anmerkungen:

Die Handschrift I-MOe, Mus.F.1060 ist entgegen den Angaben von Dent kein Autograph (vgl. Dent 1960, S. 33, 231). Es handelt sich vielmehr um eine zeitgenössische Abschrift, die u. a. auf Grund des Fehlens von Taktstrichen im Manuskript in das ausgehende 17. Jahrhundert zu datieren ist. Zudem ist das Wasserzeichen der Handschrift mit dem Wasserzeichen des im Jahr 1686 in Modena aufgeführten Oratoriums *La Conversione di Maddalena* (I-MOe, Mus.F.1056) identisch, so dass der Hymnus *Vexilla regis* vermutlich um 1686 entstanden und I-MOe, Mus.F.1060 in Modena kopiert worden ist.

Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 16; zur Quellenkritik vgl. S. 145-147, 155; zur Stilkritik vgl. S. 205-208.

Bibliographie:

Dent 1960, S. 18, 21, 33, 231; Rostirolla 1972, S. 531.

### III. Lamentationen

32

#### *Incipit Lamentatio*

Lamentation (*Lectio prima Feria V. in Cena Domini*)

Solo: S; Instr.: Vl. I/II, Va., B.c.

The musical score is arranged in five staves. From top to bottom: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), Soprano (S), and Bassoon (B.c.). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is common time (C). The score begins with a 5-measure rest for the Violin II part. The Soprano part has a vocal line starting with 'In - - - - - ci - pit,'. The Bassoon part has a line of figured bass notation below the staff: 6 #, 5 b, 7, 6 #, 7, b, 4, b, 6 #, 6.

#### Satzfolge:

1. Incipit Lamentatio (S, Vl. I/II, Va., B.c.), 4/4, d-Moll, T. 1-27
2. Aleph (S, B.c.), Canon in diapason, 4/4, d-Moll, T. 28-43
3. Quomodo sedet (S, Vl. I/II, Va., B.c.), Largo assai, 3/2, d-Moll, T. 44-75
4. Beth (S, B.c.), Canon in sub diapason diapente, 4/4, d-Moll, T. 76-89
5. Plorans ploravit (S, Vl. I/II, Va., B.c.), 4/4, g-Moll, T. 90-166
6. Ghimel (S, B.c.), Canon in diapente, 4/4, G-Dur, T. 167-178
7. Migravit (S, Vl. I/II, Va., B.c.), 4/4, C-Dur, T. 179-242
8. Daleth (S, B.c.), Canon in diatesseron, 4/4, E-Dur, T. 243-253
9. Viae Sion (S, Vl. I/II, Va., B.c.), Largo, 3/2, a-Moll, T. 254-305
10. He (S, B.c.), Canon in sub diatesseron, 4/4, e-Moll, T. 306-318
11. Facti sunt (S, Vl. I/II, Va., B.c.), 4/4, D-Dur, T. 319-369
12. Jerusalem (S, Vl. I/II, Va., B.c.), 4/4, d-Moll, T. 370-404

#### Autograph:

verschollen

#### Kopie:

I-Baf, Ms. 443  
Kopist: XXVIII  
WZ: M1

Mitte 18. Jh.

Part.

#### Anmerkungen:

Die sechs Lamentationen sind vermutlich in Neapel entstanden und dort kopiert worden, da Kopist XXVIII in Neapel gearbeitet hat. So ist er unter den Kopisten einer Sammelhandschrift (heute in: GB-Lbl, Add. 14166) mit Kantaten und geistlicher Musik von Alessandro, Domenico und Giuseppe Scarlatti zu finden, die Teil der Sammlung des Neapolitaners Gaspare Selvaggi war.

Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 13, 24, 37; zur Quellenkritik vgl. S. 162-167.

#### Druck:

Le Lamentazioni, hg. v. Benedikt Poensgen, in: *Studi e Materiali per la Storia dell'Accademia Filarmonica*, VII, A.M.I.S., Bologna 1995.

#### Bibliographie:

Fabbri 1961, S. 99-114; Poensgen 1993, S. 270-307; Rostirolla 1972, S. 524.

## 33

**Jod. Manum suam**Lamentation (*Lectio tertia Feria V. in Cena Domini*)

Solo: S; Instr.: Vl. I/II., B.c.

The musical score is for the piece 'Jod. Manum suam'. It consists of four staves: Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Soprano (S), and Bassoon (B.c.). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C). The score is divided into five measures. The first three measures are marked with a '5 Takte' (5 measures) bracket above the staves. The Soprano part begins in the fourth measure with a melodic line, and the Bassoon part provides a rhythmic accompaniment. The Soprano part is labeled 'Jod.' in the fourth measure.

Satzfolge:

1. Jod (S,Vl.I/II,B.c.), 4/4, D-Dur, T. 1-19
2. Manum suam (S,Vl.I/II,B.c.), 3/4, D-Dur, T. 20-84
3. Caph (S,Vl.I/II,B.c.), 4/4, h-Moll, T. 85-90
4. Omnis populus (S,Vl.I/II,B.c.), Largo, 3/2, h-Moll, T. 91-141
5. Vide Domine (S,Vl.I/II,B.c.), 4/4, e-Moll, T. 142-155
6. Lamed (S,B.c.), 4/4, e-Moll, T. 156-165
7. O vos omnes (S,Vl.I/II,B.c.), 3/4, C-Dur, T. 166-236
8. Mem (S,Vl.I/II,B.c.), 4/4, C-Dur, T. 237-247
9. De excelso (S,Vl.I/II,B.c.), Grave, 3/2, C-Dur, T. 248-310
10. Nun (S,Vl.I/II,B.c.), Largo, 4/4, F-Dur, T. 311-316
11. Vigilavit (S,B.c.), staccato e grave, 4/4, a-Moll, T. 317-337
12. Jerusalem (S,Vl.I/II,B.c.), staccato, 4/4, D-Dur, T. 338-368

Autograph:

verschollen

Kopie:

I-Baf, Ms. 443  
 Kopist: XXVIII  
 WZ: M1

Mitte 18. Jh.

Part.

Anmerkungen:

Vgl. die Anmerkungen zur Lamentation *Lectio prima Feria V. in Cena Domini*.  
 Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 13, 24, 37; zur Quellenkritik vgl. S. 162-167.

Druck:

Le Lamentazioni, hg. v. Benedikt Poensgen, in: *Studi e Materiali per la Storia dell'Accademia Filarmonica*, VII, A.M.I.S., Bologna 1995.

Bibliographie:

Fabbri 1961, S. 99-114; Poensgen 1993, S. 270-307; Rostirolla 1972, S. 524.

34

**De Lamentatione**

Lamentation (*Lectio prima Feria VI. in Passione et Morte Domini*)

Solo: S; Instr.: Vl. I/II, B.c.

The image shows a musical score for 'De Lamentatione'. It consists of four staves: Vl. I, Vl. II, S (Soprano), and B.c. (Bassoon). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Soprano part has the lyrics 'De la-men-ta-ti-o-ne' under the notes. The Bassoon part has figured bass notation: 9# 2, 6# 2, 7, 6. A '5 Takte' (5 measures) rest is indicated above the Vl. I staff.

Satzfolge:

1. De Lamentatione (S,Vl.I/II,B.c.), 4/4, e-Moll, T. 1-35
2. Cogitavit (S,Vl.I/II,B.c.), 4/4, C-Dur, T. 36-104
3. Teth (S,Vl.I/II,B.c.), 4/4, e-Moll, T. 105-115
4. Defixae sunt (S,Vl.I/II,B.c.), 3/4, A-Dur, T. 116-164
5. Jod (S,B.c.), 4/4, D-Dur, T. 165-174
6. Sederunt in terra (S,Vl.I/II,B.c.), 3/2, d-Moll, T. 175-217
7. Caph (S,B.c.), 4/4, a-Moll, T. 218-227
8. Defecerunt (S,Vl.I/II,B.c.), Largo, 3/2, a-Moll, T. 228-292
9. Jerusalem (S,Vl.I/II,B.c.), Largo assai, 4/4, e-Moll, T. 293-321

Autograph:

verschollen

Kopie:

I-Baf, Ms. 443  
Kopist: XXVIII  
WZ: M1

Mitte 18. Jh.

Part.

Anmerkungen:

Vgl. die Anmerkungen zur Lamentation *Lectio prima Feria V. in Cena Domini*. Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 13, 24, 37; zur Quellenkritik vgl. S. 162-167.

Druck:

Le Lamentazioni, hg. v. Benedikt Poensgen, in: *Studi e Materiali per la Storia dell'Accademia Filarmonica*, VII, A.M.I.S., Bologna 1995.

Bibliographie:

Fabbri 1961, S. 99-114; Poensgen 1993, S. 270-307; Rostirolla 1972, S. 524.

35

**Lamed. Matribus suis**

Lamentation (*Lectio secunda Feria VI. in Passione et Morte Domini*)

Solo: S; Instr.: Vl. I/II, Va., B.c.

The musical score is for the piece 'Lamed. Matribus suis'. It is written for a solo voice (S) and instruments: Violin I and II (Vl. I, Vl. II), Viola (Va.), and Cello/Double Bass (B.c.). The tempo is marked 'Largo' and the time signature is common time (C). The score consists of five measures. The first measure shows the beginning of the piece with a 'Largo' marking. The second measure contains a '5 Takte' (5 measures) rest for the instruments. The voice part has a long note in the third measure, followed by a melodic line in the fourth and fifth measures. The B.c. part has a melodic line in the fourth and fifth measures.

Satzfolge:

1. Lamed (S, Vl. I/II, Va., B.c.), Largo, 4/4, d-Moll, T. 1-22
2. Matribus suis (S, Vl. I/II, Va., B.c.), 4/4, d-Moll, T. 23-28
3. Ubi est triticum (S, Vl. I/II, Va., B.c.), 3/2, a-Moll, T. 29-72
4. Mem (S, Vl. I/II, Va., B.c.), 4/4, d-Moll, T. 73-84
5. Cui comparabo (S, Vl. I/II, Va., B.c.), 3/2, a-Moll, T. 85-134
6. Nun (S, Vl. I/II, Va., B.c.), 4/4, e-Moll, T. 135-143
7. Prophetae tui (S, Vl. I/II, Va., B.c.), Allegro, 4/4, C-Dur, T. 144-223
8. Jerusalem (S, Vl. I/II, Va., B.c.), 3/8, d-Moll, T. 224-264

Autograph:

verschollen

Kopie:

I-Baf, Ms. 443  
Kopist: XXVIII  
WZ: M1

Mitte 18. Jh.

Part.

Anmerkungen:

Vgl. die Anmerkungen zur Lamentation *Lectio prima Feria V. in Cena Domini*. Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 13, 24, 37; zur Quellenkritik vgl. S. 162-167.

Druck:

Le Lamentazioni, hg. v. Benedikt Poensgen, in: *Studi e Materiali per la Storia dell'Accademia Filarmonica*, VII, A.M.I.S., Bologna 1995.

Bibliographie:

Fabbri 1961, S. 99-114; Poensgen 1993, S. 270-307; Rostirolla 1972, S. 525.

**De Lamentatione**Lamentation (*Lectio prima Sabbato Sancto*)

Solo: S; Instr.: Vl. I/II, B.c.

Largo

VI. I

VI. II

S

B.c.

6 Takte

De la - men - ta - ti - o -

7 6 4 6

Satzfolge:

1. De Lamentatione (S,VI.I/II,B.c.), Largo, 4/4, c-Moll, T. 1-37
2. Heth (S,VI.I/II,B.c.), Largo, 4/4, c-Moll, T. 38-54
3. Misericordiae (S,VI.I/II,B.c.), Largo, 3/2, g-Moll, T. 55-93
4. Heth (S,VI.I/II,B.c.), 4/4, c-Moll, T. 94-108
5. Novi diluculo (S,B.c.), 4/4, F-Dur, T. 109-153
6. Heth (S,VI.I/II,B.c.), 4/4, d-Moll, T. 154-164
7. Pars mea (S,B.c.), 3/4, d-Moll, T. 165-213
8. Teth (S,VI.I/II,B.c.), Largo, 4/4, a-Moll, T. 214-224
9. Bonum est (S,B.c.), 4/4, a-Moll, T. 225-233
10. Teth (S,VI.I/II,B.c.), Largo, 4/4, a-Moll, T. 234-244
11. Bonum est (S,B.c.), 4/4, a-Moll, T. 245-253
12. Teth (S,VI.I/II,B.c.), Largo, 4/4, a-Moll, T. 254-264
13. Bonum est (S,B.c.), 4/4, a-Moll, T. 265-273
14. Jod (S,VI.I/II,B.c.), 4/4, e-Moll, T. 274-280
15. Sedebit (S,VI.I/II,B.c.), Larghetto, 3/2, a-Moll, T. 281-301
16. Jod (S,VI.I/II,B.c.), 4/4, C-Dur, T. 302-312
17. Ponet in pulvere (S,VI.I/II,B.c.), Largo, 3/2, g-Moll, T. 313-327
18. Jod (S,B.c.), 4/4, c-Moll, T. 328-338
19. Dabit percutienti (S,VI.I/II,B.c.), spirituosus, 4/4, Es-Dur, T. 339-377
20. Jerusalem (S,VI.I/II,B.c.), 3/4, c-Moll, T. 378-410

Autograph:

verschollen

Kopie:

I-Baf, Ms. 443  
 Kopist: XXVIII  
 WZ: M1

Mitte 18. Jh.

Part.

Anmerkungen:

Vgl. die Anmerkungen zur Lamentation *Lectio prima Feria V. in Cena Domini*.  
 Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 13, 24, 37; zur Quellenkritik vgl. S. 162-167.

Druck:

Le Lamentazioni, hg. v. Benedikt Poensgen, in: *Studi e Materiali per la Storia dell'Accademia Filarmonica*, VII, A.M.I.S., Bologna 1995.

Bibliographie:

Fabbri 1961, S. 99-114; Poensgen 1993, S. 270-307; Rostirolla 1972, S. 525.

37

**Aleph. Quomodo obscuratum**

Lamentation (*Lectio secunda Sabbato Sancto*)

Solo: T; Instr.: Vl. I/II, B.c.

VI. I

VI. II

T

B.c.

Largo

2 Takte

A

5 6 5 6 6/5 7 6# 6 5 6 5

Satzfolge:

1. Aleph (T, Vl. I/II, B.c.), Largo, 4/4, a-Moll, T. 1-13
2. Quomodo obscuratum (T, Vl. I/II, B.c.), 3/2, F-Dur, T. 14-22
3. Dispersi sunt (T, Vl. I/II, B.c.), 4/4, G-Dur, T. 23-38
4. Beth (T, B.c.), 4/4, d-Moll, 39-47
5. Filii Sion (T, Vl. I/II, B.c.), 3/2, d-Moll, T. 48-68
6. Ghimel (T, Vl. I/II, B.c.), 4/4, d-Moll, T. 69-78
7. Sed et lamiae (T, Vl. I/II, B.c.), 4/4, d-Moll, T. 79-116
8. Daleth (T, B.c.), 4/4, a-Moll, T. 117-126
9. Adhaesit lingua (T, Vl. I/II, B.c.), Largo, 3/2, a-Moll, T. 127-162
10. He (T, B.c.), 4/4, d-Moll, T. 163-167
11. Qui vescebantur (T, Vl. I/II, B.c.), 4/4, A-Dur, T. 168-183
12. Vau (T, Vl. I/II, B.c.), 4/4, C-Dur, T. 184-196/1
13. Et major (T, Vl. I/II, B.c.), 4/4, d-Moll, T. 196/2-213
14. Jerusalem (T, Vl. I/II, B.c.), 4/4, a-Moll, T. 214-248

Autograph:

verschollen

Kopie:

I-Baf, Ms. 443  
Kopist: XXVIII  
WZ: M1

Mitte 18. Jh.

Part.

Anmerkungen:

Vgl. die Anmerkungen zur Lamentation *Lectio prima Feria V. in Cena Domini*.  
Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 13, 24, 37; zur Quellenkritik vgl. S. 162-167.

Druck:

Le Lamentazioni, hg. v. Benedikt Poensgen, in: *Studi e Materiali per la Storia dell'Accademia Filarmonica*, A.M.I.S., Bologna (in Vorbereitung).

Bibliographie:

Fabbri 1961, S. 99-114; Poensgen 1993, S. 270-307; Rostirolla 1972, S. 525.

## IV. Offiziumsantiphonen

### konzertante Antiphonen

38

#### ***Cantantibus organis* [I]**

Antiphon (*S. Caeciliae Virginis*)

Solo: S; Instr.: Ob., Vl. I/II, Va., B.c.

Oktober 1720

The image shows a musical score for the antiphon 'Cantantibus organis [I]'. It is written for six parts: Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Va.), Soprano (S), Oboe (Ob.), and Bassoon (B.c.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro'. The score consists of 43 measures. A rehearsal mark '8 Takte' is placed above the second measure of the Violin II part. The Soprano part has the lyrics 'Can - tan' written below it. The Oboe part has a melodic line starting in the 33rd measure. The Bassoon part has a rhythmic accompaniment throughout.

Satzfolge:

1. Cantantibus organis (S,Ob.,Vl.I/II,Va.,B.c.), Allegro, 4/4, A-Dur, T. 1-43
2. Fiat cor meum (S,Ob.,Vl.I/II,Va.,B.c.), Adagio, 3/8, A-Dur, T. 44-72
3. Ut non confundar (S,Ob.,Vl.I/II,Va.,B.c.), Allegro, 2/2, E-Dur, T. 73-139

Autograph: D-B, Ms. mus. Autogr. A Scarlatti 1      Oktober 1720      Part.  
WZ: D  
Rastra: 4x2 @ 22mm

Kopien:

1. D-MÜp, Hs. 3892      1721      St.  
Kopist: Angelini (a), I (b)  
WZ: (a) B3, (b) F  
Rastra: (a) 2x5 @ 91mm  
(b) 2x5 @ 87mm
2. I-Rcns, Cart. 16 / Nr. 67      1721      St.  
Kopist: Angelini(a), I(b), III(c)  
WZ: (b): B3  
Rastra: (a): 2x5 @ 91mm  
(b, c): 2x5 @ 88mm

Anmerkungen: Diese Antiphon ist Teil der in der römischen Kirche S. Cecilia in Trastevere aufgeführten Caecilienvesper Scarlattis. Das Aufführungsmaterial (ein vollständiger Satz der Stimmhefte) ist in Münster und Rom (hier nur die in Münster fehlenden Sopran-Stimmhefte) überliefert. In den von mehreren Kopisten hergestellten Stimmheften lassen sich zum Teil autographe Zusätze (etwa zur Dynamik) finden. Vermutlich hat Scarlatti die Stimmhefte noch vor der Aufführung durchgesehen und autorisiert.

Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 55; zur Quellenkritik vgl. S. 76-97, 110, 126-133; zur Stilkritik vgl. S. 224-227.

Druck: *I Vespri per Santa Cecilia di Alessandro Scarlatti e la Cappella di San Girolamo della Carità*, Libreria Musicale Italiana, Serie II. Musica Palatina, Bd. 4, hg. v. Hans Jörg Jans und Benedikt Poensgen (in Vorbereitung).

Bibliographie: Dent 1960, S. 230; Marx 1995; Rostirolla 1972, S. 518.



39

***Dum esset rex [I]***

Antiphon (In Festis Beatae Mariae Virginis)

Solo: S; Instr.: B.c.

Januar 1709

Allegro

The musical score is written for Soprano (S I) and Basso Continuo (B.c.). The Soprano part is in treble clef with a common time signature (C). The Basso Continuo part is in bass clef with a common time signature (C). The key signature has one sharp (F#). The lyrics are: "Dum es - set Rex in - ac - cu - bi - tu - su - o Rex in - ac". The Basso Continuo part includes figured bass notation: # 6 6, 4 3, 6# 6, 7 6, 6.

26 Takte

Autograph: verschollen

Kopie: I-Rsg, ms. mus. B 1830  
Kopist: IX  
WZ: C1  
Rastra: 2x4 @ 73.5mm

Januar 1709

St.

Anmerkungen: Diese Antiphon ist zusammen mit den vier weiteren Antiphonen und dem Hymnus *Ave maris stella* [I] lediglich in einer Abschrift überliefert. Die Handschrift stammt aus dem Notenbestand des Komponisten Girolamo Chiti, so findet sich folgende handschriftliche Angabe Chitis unten auf dem Frontispiz: *die 17. 7bris 1717. Roma hora 20: d. Girolamo Chiti dono recepi*. Gmeinwieser gibt als möglichen Autor dieses Werkes neben Alessandro Scarlatti auch den Komponisten De Rossi an, was jedoch aufgrund der eindeutigen Zuschreibung der Handschrift an A. Scarlatti auszuschließen ist. Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 42; zur Quellenkritik vgl. S. 124-126.

Bibliographie: Gmeinwieser 1968, S. (16), Nr. 269a, S. 128.

40

***Jam hiems* [I]**

Antiphon (In Festis Beatae Mariae Virginis)

Solo: T; Instr.: B.c.

Januar 1709

T

Jam, jam hiems

B.c.

6 # b 6

34 Takte

Autograph: verschollen

Kopie: I-Rsg, ms. mus. B 1830 Januar 1709 St.  
Kopist: IX  
WZ: C1  
Rastra: 2x4 @ 73.5mm

Anmerkungen: Vgl. die Anmerkungen zur Antiphon *Dum esset rex* [I].  
Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 42; zur Quellenkritik vgl. S. 124-126.

Bibliographie: Gmeinwieser 1968, S. (16), Nr. 269a, S. 128.

41

***Laeva ejus* [I]**

Antiphon (In Festis Beatae Mariae Virginis)

Solo: S; Instr.: B.c.

Januar 1709

Allegro

S II

Lae - va e - jus, lae - va e - jus sub ca - pi - te ca

B.c.

23 Takte

Autograph: verschollen

Kopie: I-Rsg, ms. mus. B 1830

Januar 1709

St.

Kopist: IX

WZ: C1

Rastra: 2x4 @ 73.5mm

Anmerkungen: Vgl. die Anmerkungen zur Antiphon *Dum esset rex* [I].

Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 42; zur Quellenkritik vgl. S. 124-126.

Bibliographie: Gmeinwieser 1968, S. (16), Nr. 269a, S. 128.

42

***Nigra sum* [I]**

Antiphon (In Festis Beatae Mariae Virginis)

Solo: A; Instr.: B.c.

Januar 1709

Allegro

A

Ni - gra sum, ni - gra sum sed — for - mo - sa, sed —

B.c.

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

24 Takte

Autograph: verschollen

Kopie: I-Rsg, ms. mus. B 1830

Januar 1709

St.

Kopist: IX

WZ: C1

Rastra: 2x4 @ 73.5mm

Anmerkungen: Vgl. die Anmerkungen zur Antiphon *Dum esset rex* [I].

Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 42; zur Quellenkritik vgl. S. 124-126.

Bibliographie: Gmeinwieser 1968, S. (16), Nr. 269a, S. 128.

43

**Salve Regina [I]**

Marianische Antiphon

Chor: SATB

Februar 1703

Largo

S  
Sal - - - - - ve, sal - - - - -

A  
Sal - - - - - ve, Sal - - - - -

T  
Sal - - - - - ve, sal - - - - -

B  
Sal - - - - - ve, sal

120 Takte

Autograph: GB-Cfm, MU. MS. 225B                      Februar 1703                      Part.  
WZ: A  
Rastra: n.b.

Anmerkungen: Zwei in der älteren Literatur angeführte Abschriften dieser Antiphon (eine in der Wiener Nationalbibliothek: vgl. Rostirolla 1972, S. 528 und eine weitere vermutlich im Privatbesitz von W. Barclay Squire, London: vgl. Dent 1960, S. 231) sind heute verschollen.  
Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 25; zur Quellenkritik vgl. S. 60-67, 85ff., 102, 107.

Bibliographie: Dent 1960, S. 231; Roberts 1993, S. 81; Rostirolla 1972, S. 528.

**Salve Regina [II]**

Marianische Antiphon

Chor: SATB; Instr.: VI. I/II, B.c.

um 1706

Adagio

VI. I

VI. II

S

A

T

B

B.c.

3 Takte

Sal - - - -

Sal - - - -

Sal - ve, Sal - - -

Sal - ve,

6 5 3 6 4 6 6 5 4 3 6

135 Takte

Autograph: verschollen

<u>Kopien:</u>	1. B-Br, Ms II 3869 Mus Fétis 1831 Kopist: XIII WZ: C2	1. Drittel 18. Jh.	Part.
	2. D-Mbs, Mus. Mss. 652 Kopist: Sigismondo WZ: P1	1801	Part.
	3. F-Pn, 9155(2)	Mitte 19. Jh.	Part.
	4. GB-Ob, mss. 904 Kopist: Maier	1859	Part.

Anmerkungen: Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 16 (Anm.); zur Quellenkritik vgl. S. 148-150, 177; zur Stilkritik vgl. S. 227-229.

Drucke:

1. *Concerti Sacri, Motetti a una, due, tre e quattro voci con violini e Salve Regina a quattro voci e violini del Sig. Scarlatti*. Opera seconda. Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène, Amsterdam [1707-1708]. [Heutige Fundorte: CH-E, I-Rc (fehlt VI. II), US-Wc, B-Br]
2. *Salve Regina*, hg. v. Mason Martens, North Hollywood, CA, Walton Music Corp., 1964.
3. *Salve Regina*, hg. v. Lajos Rovatkay, Musica Italiana, Italienische Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, Mösel, Wolfenbüttel, 1979.

Bibliographie: Dent 1960, S. 230; Rostirolla, S. 519; Shaffer 1970, S. 330-333.

45

**Salve Regina [III]**

Marianische Antiphon

Solo: S; Instr.: Vl. I/II, Va., B.c.

vor 1716

The image shows a musical score for five parts: Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Va.), Soprano (S), and Bassoon (B.c.). The score is in common time (C) and C minor. The first two measures are marked '2 Takte'. The Soprano part has lyrics 'Sal - ve, sal - ve,'. The Bassoon part has a '6/4' time signature change at the end.

Satzfolge:

1. Salve Regina (S,Vl.I/II,Va.,B.c.), 4/4, c-Moll, T. 1-33
2. Ad te clamamus (S,Vl.I/II,Va.,B.c.), 3/4, c-Moll, T. 34-43
3. Exules (S,Vl.I/II,Va.,B.c.), Largo, 3/4, B-Dur, T. 44-61
4. Ad te suspiramus (S,Vl.I/II,Va.,B.c.), Adagio, 12/8, c-Moll, T. 62-85
5. Eia ergo (S,Vl.I/II,B.c.), 4/4, g-Moll, T. 86-120
6. Et Jesum (S,Vl.I/II,Va.,B.c.), 4/4, Es-Dur, T. 121-137
7. O clemens (S,Vl.I/II,B.c.), 12/8, c-Moll, T. 138-158

Autograph:

verschollen

Kopien:

- |                                  |                   |       |
|----------------------------------|-------------------|-------|
| 1. B-Bc, 26.055                  | 1859              | Part. |
| Kopist: Maier                    |                   |       |
| 2. D-Mbs, Coll. mus. Max. 92     | vor 1716          | St.   |
| Kopisten: Angelini, XIV          |                   |       |
| WZ: B3                           |                   |       |
| Rastra: 2x5 @ 89mm               |                   |       |
| 3x3 @ 56mm                       |                   |       |
| 3. DK-Kk, H. &Fr. Rungs C I, 805 | 2. Hälfte 19. Jh. | St.   |
| 4. DK-Kk, H. &Fr. Rungs Nr. 907  | 2. Hälfte 19. Jh. | Part. |
| 5. DK-Kk, H. &Fr. Rungs Nr. 929  | 2. Hälfte 19. Jh. | Part. |

Anmerkungen:

Alessandro Scarlatti wird von dem Kopisten Antonio Angelini in D-Mbs, Coll. mus. Max. 92 nicht als *Cavaliere* bezeichnet, so dass die Entstehungszeit dieser Komposition vor 1716 liegt. Eine Anmerkung auf dem Orgel-Stimmheft lässt den Schluss zu, dass dieses Werk in der römischen Kirche S. Pantaleo aufgeführt wurde. Die *Salve Regina*-Vertonung ist in den in Dänemark überlieferten Abschriften für eine Sopranstimme mit Klavierbegleitung arrangiert worden.

Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 37 (Anm.), 57 (Anm.); zur Quellenkritik vgl. S. 75, 150-154, 177; zur Stilkritik vgl. S. 227, 229-232.

Druck:

*Salve Regina*, hg. v. Francesco Degrada, Ricordi, Milano 1996.

Bibliographie:

Strohm 1979, S. 173, 240-251 [=vollständige Transkription der Handschrift D-Mbs, Coll. mus. Max. 92].

46

**Salve Regina [IV]**

Marianische Antiphon

Solo: S; Instr.: Vl. I/II/III, B.c.

nach 1716

Satzfolge:

1. Salve Regina (S, VI. I/II/III, B.c.), Largo, 3/4, g-Moll, T. 1-58/1
2. Vita dulcedo (S, VI. I/II/III, B.c.), Andante, 4/4, g-Moll, T. 58/2-86
3. Ad te clamamus (S, VI. I/II/III, B.c.), Andante, 3/4, Es-Dur, T. 87-102
4. Exules filiis (S, VI. I/II/III, B.c.), Adagio, 4/4, b-Moll, T. 103-107
5. Ad te suspiramus (S, VI. I/II/III, B.c.), 12/8, c-Moll, T. 108-152
6. Eia ergo (S, VI. I/II/III, B.c.), 4/4, Es-Dur, T. 153-198/3
7. Et Jesum (S, VI. I/II/III, B.c.), 4/4, g-Moll, T. 198/4-219
8. O clemens (S, VI. I/II/III, B.c.), 12/8, c-Moll, T. 220-252

Autograph:

verschollen

Kopien:

- |   |                    |       |
|---|--------------------|-------|
| 1. I-Nf, 138.3<br>Kopist: XV<br>WZ: E1                    | 1. Drittel 18. Jh. | Part. |
| 2. I-Nlp[in: I-Nn], II. K. VI. 27/4<br>Kopist: Di Giacomo | 1. Drittel 20. Jh. | Part. |

Anmerkungen:

Diese *Salve Regina*-Vertonung wurde im Jahr 1970 im Rahmen des 13. Autunno Musicale Napoletano in Neapel aufgeführt. Guido Pannain erstellte hierfür eine später nicht veröffentlichte Transkription.  
Zur Quellenkritik vgl. S. 138, 154f.; zur Stilkritik vgl. S. 188 (Anm.), 227, 231-235.

Druck:

Lamentations and Salve Regina for Solo-Soprano, Strings and Basso continuo, hg. v. Benedikt Poensgen, in: *A-R Editions*, Wisconsin, USA (in Vorbereitung).

Bibliographie:

Della Corte/Pannain 1964, S. 273-282; Di Giacomo 1918, S. 87; Poensgen 2000, S. 198-204; Rostirolla 1972, S. 529.



47

***Speciosa facta es* [II]**

Antiphon (In Festis Beatae Mariae Virginis)

Soli: SAT; Instr.: B.c.

Januar 1709

S  
Spe - ci - o - sa, spe - ci - o - sa fa - cta es, et et su - a - vis in - de - li - ci - is tu - is san -

A  
Spe - ci - o - sa fa - cta es, et su - a - vis in de - li - ci - is tu - is

T  
Spe - ci - o - sa fa - cta es, et su - a - vis, in de - li - ci - is tu - is

B.c.  
# # 7 6 6 6 $\flat$   $\flat$   $\frac{6}{5}$   $\flat$   $\frac{4}{2}$   $\flat$

20 Takte

Autograph: verschollen

Kopie: I-Rsg, ms. mus. B 1830  
Kopist: IX  
WZ: C1  
Rastra: 2x4 @ 73.5mm

Januar 1709

St.

Anmerkungen: Vgl. die Anmerkungen zur Antiphon *Dum esset rex* [I].  
Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 42; zur Quellenkritik vgl. S. 124-126.

Bibliographie: Gmeinwieser 1968, S. (16), Nr. 269a, S. 128.

**Tu es Petrus**Antiphon (*Sanctorum Apostolorum Petri et Pauli / Festum Sancti Petri ad Vincula*)

Chor I: SATB; Chor II: SATB; Instr.: B.c.

S I  
A I

Tu es Pe - - - - - trus et su - per hanc pe - - - -

133 Takte

Autograph: verschollen

<u>Kopien:</u>	1. A-Wn, 16698, 260a-268b Kopist: Kiesewetter	Mitte 19. Jh.	Part.
	2. A-Wn, SA.68.Aa 150 Kopist: Kiesewetter	Mitte 19. Jh.	Part.
	3. B-Br, DW 27. 870 Kopist: XXIX	2. Hälfte 18. Jh.	Part.
	4. CH-E, 286,02 Kopist: Santini	1. Hälfte 19. Jh.	Part.
	5. CH-E, 296,16 Kopist: Kiesewetter	Mitte 19. Jh.	Part.
	6. D-AÖ, 654	um 1858	Part.
	7. D-B, Landsberg 257a	1. Hälfte 19. Jh.	Part.
	8. D-B, Mus. ms. 19622/12	1. Hälfte 19. Jh.	Part.
	9. D-B, Mus. ms. 19629/1, f. 1r-16v Kopist: XIX WZ: Q	Mitte 18. Jh.	Part.
	10. D-B, Mus. ms. 19629/3 Kopist: Santini	Mitte 19. Jh.	Part.
	11. D-B, Mus. ms. 19629/4	1. Hälfte 19. Jh.	Part.
	12. D-B, Mus. ms. Teschner 111	Mitte 19. Jh.	Part.
	13. D-B, Slg. Winterfels 13	1. Viertel 19. Jh.	Part.
	14. D-Dl, Mus.2122-D-1	1829	Part.
	15. D-Dl, Mus.2122-E-500 Kopist: XXX	2. Hälfte 18. Jh.	Part.
	16. D-Mbs, Coll. Mus. max 651	Mitte 19. Jhdt	Part.
	17. D-Mbs, Mus. Mss. 1032	1. Hälfte 19. Jh.	Part.
	18. D-Mbs, Mus. Mss. 2958 Kopist: Ditzfurth	Mitte 19. Jh.	Part.
	19. D-Mbs, Mus. Mss. 3284	2. Hälfte 19. Jh.	Part.
	20. D-Mbs, Mus. Mss. 4195	2. Hälfte 19. Jh.	Part.
	21. D-MÜp, Hs. 3889 Kopist: XXXI WZ: L2	2. Hälfte 18. Jh.	Part.
	22. D-Po, Scarlatti 1 Kopist: XXXII	um 1760	St.
	23. D-Po, Scarlatti 2	2. Hälfte 19. Jh.	Part.
	24. D-Rp, Pr-M Scarlatti I/17	1. Hälfte 19. Jh.	Part.
	25. D-Rp, BH 7924	1853	Part.
	26. D-Rp, BH 9122	2. Hälfte 19. Jh.	Part.
	27. D-Rp, BH 9208a Kopist: Haberl	1861	Part.
	28. D-SWl, Mus 4818	2. Hälfte 19. Jh.	Part.
	29. DK-Kk, Weyses Slg. [o. Sign.]	Mitte 19. Jh.	Part.
	30. F-Pc, [o. Sign.]	Mitte 19. Jh.	Part.
	31. GB-Cfm MU. MS. 56 Kopist: XIX	Mitte 18. Jh.	Part.

32. GB-Lbl, Add. 14166 Kopist: Sigismondo	1. Drittel 19. Jh.	Part.
33. GB-Lbl, Add. 31481	1826	Part.
34. GB-Lbl, Egerton MS. 2454	Mitte 19. Jh.	Part.
35. GB-Lbl, Egerton MS. 2459 Kopist: Santini	1. Hälfte 19. Jh.	Part.
36. GB-Ob, mss. 571	1. Hälfte 19. Jh.	Part.
37. GB-Ob, mss. 590 Kopist: Ousely	Mitte 19. Jh.	Part.
38. I-Bc, BB 321/B Kopist: Sigismondo WZ: P2	1. Drittel 19. Jh.	Part.
39. I-BGc, Mayr, Fald 310 / 32	Mitte 19. Jh.	Part.
40. I-Mc, L-22-28	1862	Part.
41. I-Nc, MR. 3148	Mitte 19. Jh.	Part.
42. I-Nc, MR. 3149 Kopist: XXXIII	2. Hälfte 18. Jh.	Part.
43. I-Nc, MR. 3150	Mitte 19. Jh.	Part.
44. I-Rrostirolla 611	1. Hälfte 19. Jh.	Part.
45. RUS-Mk, T. 57, fol. 15-44 Kopist: Santini	1. Hälfte 19. Jh.	Part.

Anmerkungen: Die Antiphon *Tu es Petrus* ist das am häufigsten kopierte und im 18. und 19. Jahrhundert wohl auch beliebteste geistliche Werk Alessandro Scarlattis. Nach einer Angabe Santinis auf der Handschrift CH-E, 286,02 schrieb Scarlatti die Antiphon ausdrücklich *per S. Pietro in Vaticano*, wo sie vermutlich am Gedenktag des heiligen Petrus (29. Juni) als fünfte Antiphon in der ersten Vesper erklang. Thibaut gibt in seiner Veröffentlichung *Über die Reinheit der Tonkunst* (vgl. Thibaut 1826) an, dass die Antiphon *Tu es Petrus* von Alessandro Scarlatti im Jahr 1804, anlässlich der Krönung von Napoleon in Paris zum Kaiser der Franzosen durch den eigens angereisten Papst, von dreißig aus Rom mitgebrachten Sängern gesungen worden sei. Die Aufführungsmaterialien der zu dieser Gelegenheit aufgeführten Musik sind inzwischen von dem Musikwissenschaftler J. Mongradien auf einem Speicher des Pariser Konservatoriums gefunden worden. Sie weisen eindeutig den französischen Komponisten Jean François Le Sueur (1760-1837) als den Autor des zu diesem Anlass gesungenen *Tu es Petrus* aus, so dass Thibauts Annahme nicht zutreffend ist. Für die Handschrift D-B, Mus. ms. 19622/12 existiert zwar eine Karteikarte, die Handschrift selbst ist aber nicht in der Staatsbibliothek zu Berlin vorhanden. Zur Quellenkritik vgl. S. 158-160, 168, 172, 177, 180, 182f.

Drucke:

1. *Messa a 4 voci [MV2] e Tu es Petrus a 8 voci, Musica sacra, Cantiones XVI, XVII, XVIII saeculorum praestantissimas virilibus vocibus accomodatas edidit F. Commer, Tomus III, (Berlin: Bote&Bock, 1843).*
2. *Tu es Petrus*, hg. v. Giuseppe Piccioli, Curci, Milano, 1960.

Bibliographie: Brandvik 1969, S. 248-270; Dent 1960, S. 139; Fellerer 1929, S. 114-117; Rostirolla 1972, S. 530; Thibaut<sup>7</sup>1893, S. 56.

**Valerianus in cubiculo [I]**Antiphon (*S. Caeciliae Virginis*)

Solo: A; Instr.: Ob., Vl. I/II, B.c.

1720

VI. I/II

Ob.

A

B.c.

Andante

Allegro

9 Takte

Va-le-ri-a - - - - nus,

**Satzfolge:** 1. Valerianus (A,Ob.,Vl.I/II,B.c.), Andante (Allegro), 4/4, G-Dur, T. 1-43/2  
 2. Orantem (A,Ob.,Vl.I/II,B.c.), Adagio (Largo), 3/8, D-Dur, T. 43/3-91

**Autograph:** verschollen

**Kopien:**

1. D-MÜp, Hs. 3892	1721	St.
Kopisten: A. Angelini (a), I (b)		
WZ: (a) B3, E2		
Rastra: (a) 2x5 @ 91mm		
(b) 2x5 @ 87mm		
2. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67	1721	St.
Kopist: A. Angelini (a), III (b)		
WZ: n.v.		
Rastra: (a) 2x5 @ 91mm		
(b) 2x5 @ 88mm		
3. I-Vc, Torre Franca Ms. C. 4	Mitte 19. Jh.	Part.
Kopist: Kiesewetter		

**Anmerkungen:** Das heute verschollene Autograph gehörte zur Sammlung von Aloys Fuchs und wurde zusammen mit Autographen aus dem Besitz von Josef Joachim im Jahr 1908 in einer Auktion des Buchantiquariats C.G.Boerner / Leipzig versteigert. Ein Faksimile der ersten Seite des undatierten Autographs findet sich im Auktionskatalog von 1908 (vgl. die Abbildung im ersten Band, S. 174). Vermutlich entstand die Antiphon *Valerianus in cubiculo* [I] im Jahr 1720 zusammen mit der ersten Antiphon *Cantantibus organis* [I]. Die Handschrift I-Vc, Torre Franca Ms. C. 4 hatte das heute verschollene Autograph als Vorlage und zeigt einige kleinere Differenzen zu den überlieferten Stimmheften. Die Antiphon ist Teil der in der römischen Kirche S. Cecilia in Trastevere aufgeführten Caecilienvesper Scarlattis. Das Aufführungsmaterial (ein vollständiger Satz der Stimmhefte) ist in Münster und Rom (hier nur die in Münster fehlenden Sopran-Stimmhefte) überliefert. In den von mehreren Kopisten hergestellten Stimmheften lassen sich zum Teil autographe Zusätze (etwa zur Dynamik) finden. Vermutlich hat Scarlatti die Stimmhefte noch vor der Aufführung durchgesehen und autorisiert. Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 5; zur Quellenkritik vgl. S. 76, 110, 126-132, 172-175; zur Stilkritik vgl. S. 224-227.

**Druck:** *I Vespri per Santa Cecilia di Alessandro Scarlatti e la Cappella di San Girolamo della Carità*, Libreria Musicale Italiana, Serie II. Musica Palatina, Bd. 4, hg. v. Hans Jörg Jans und Benedikt Poensgen (in Vorbereitung).

**Bibliographie:** Boerner 1908, Tafel 7; Dent 1960, S. 231; Marx 1995; Rostirolla 1972, S. 531.

50

***Volo Pater***

Antiphon (*Commune Unius Martyris*)

Chor I: SATB; Chor II: SATB; Instr.: B.c.

S I  
Vo - lo Pa - - - - - ter ut u - bi e - - - - - go

A I  
Vo - lo Pa - - - - -

Org. I  
5 6 6 7 5 4

52 Takte

Autograph: verschollen

Kopie: D-MÜp, Hs. 3893 2. Hälfte 18. Jh. Part.  
Kopist: XXXIV  
WZ: M4

Anmerkungen: Zur Quellenkritik vgl. S. 168f., 181.

Bibliographie: Dent 1960, S. 139, 231; Rostirolla 1972, S. 531.

Antiphonen im *canto fermo*

**51**

1708

Autographe

WZ: B2, B3

Anmerkungen: Vgl. die Abbildungen im ersten Band auf S. 74;  
zur Quellenkritik vgl. S. 72-75, 117f.

**51.1**

*In Festo Sanctissimi Corporis Christi* (I-Rlib, 37/39, *O sacrum convivium* = Autograph, die weiteren Antiphonen sind Kopien von D. Scarlatti)

Ad Vesperas:

1. Sacerdos in aeternum
2. Miserator Dominus
3. Calicem salutaris
4. Sicut novellae olivarum
5. Qui pacem ponit

Ad Magnificat:

1. O quam suavis est
2. O sacrum convivium!

**51.2**

*In Purificatione B. Mariae Virginis* (I-Rlib, 37/51)

Ad Vesperas:

1. Simeon justus
2. Responsum
3. Accipiens Simeon
4. Lumen
5. Obtulerunt

Ad Magnificat:

Hodie beata Virgo Maria

**51.3**

*In Dedicatione S. Mariae ad Nives* (I-Rlib, 37/24)

Ad Vesperas:

1. Dum esset rex [II]
2. Laeva ejus [II]
3. Nigra sum [II]
4. Jam hiems [II]
5. Speciosa facta es [II]

Ad Magnificat:

1. Sancta Maria
2. Beatam me

**51.4**

*In Nativitate B. Mariae Virginis* (I-Rlib, 37/35, Autograph und Kopie von D. Scarlatti)

Ad Vesperas:

1. Nativitas/Conceptio gloriosae Virginis
2. Nativitas/Conceptio est hodie
3. Regali ex progenie
4. Corde et animo
5. Cum jucunditate

Ad Magnificat:

Nativitas/Conceptio tua

**51.5**

*In Festo S. Hieronymi Presbyteri Confessoris* (I-Rlib, 37/33)

Ad Magnificat:

O Doctor optime

## 51.6

**S. Caeciliae Virginis, Martyris** (D-MÜp, Hs. 3892; I-Rcns, Cart. 16 / Nr. 67, Autograph und Kopie von Angelini, WZ: B3)

Ad Vesperas:

1. Cantantibus organis [II]
2. Valerianus in cubiculo [II]
3. Caecilia
4. Benedico te
5. Triduanas

Ad Magnificat:

1. Est secretum
2. Virgo gloriosa

Anmerkungen: Diese Antiphonen sind Teil der in der römischen Kirche S. Cecilia in Trastevere aufgeführten Caecilienvesper Scarlattis. Die Stimmhefte des Aufführungsmaterials liegen in Münster und Rom und sind hiermit vollständig erhalten.  
Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 53ff; zur Quellenkritik vgl. S. 76ff., 94 (=Abbildung), 126-132; zur Stilkritik vgl. S. 197-207.

Druck: *I Vespri per Santa Cecilia di Alessandro Scarlatti e la Cappella di San Girolamo della Carità*, Libreria Musicale Italiana, Serie II. Musica Palatina, Bd. 4, hg. v. Hans Jörg Jans und Benedikt Poensgen (in Vorbereitung).

Bibliographie: Dent 1960, S. 230; Marx 1995; Rostirolla 1972, S. 518.

## 51.7

**Commune Apostolorum** (I-Rlib, 37/41, Autograph und Kopie von D. Scarlatti)

Ad Vesperas:

1. Juravit Dominus
2. Collocet eum Dominus
3. Dirupisti Domine
4. Euntes ibant
5. Confortatus est

Ad Magnificat:

Estote fortes in bello

## 51.8

**Commune Confessoris non Pontificis** (I-Rlib, 37/38)

Ad Vesperas:

1. Domine, quinque talenta
2. Euge serve bone
3. Fidelis servus et prudens
4. Beatus ille servus
5. Serve bone et fidelis

Ad Magnificat:

1. Similabo eum
2. Hic vir

## 51.9

**Commune Virginum** (I-Rlib, 37/46 O quam gloriosum= Kopie von D. Scarlatti, die weiteren Antiphonen sind Autographe)

Ad Vesperas:

1. Haec est Virgo sapiens, et una
2. Haec est Virgo sapiens, quam
3. Haec est quae nescivit
4. Veni electa mea
5. Ista est speciosa

Ad Magnificat:

1. Veni sponsa Christi
2. O quam gloriosum

## V. Fragmente

52

### *Confitebor* [II]

Psalm 110

Chor: SSATB; Instr.: B.c.

vor 1716

Soprano I  
Con - fi - te - bor ti - bi Do - mi - ne, Do - mi - ne

Soprano II  
Con - fi - te - bor ti - bi Do - mi - ne, Do - mi - ne

Alto  
Con - fi - te - bor ti - bi Do - mi - ne Do - mi - ne

Tenore  
Con - fi - te - bor ti - bi Do - mi - ne, Do - mi - ne

Basso  
Con - fi - te - bor ti - bi Do - mi - ne Do - mi - ne, Con - fi - te - bor

B.c.

Autograph: verschollen

Kopie: D-Rp, Pr-M Scarlatti I/15 um 1835 Part.  
Kopist: Proske

Anmerkungen: Das Fragment des Psalms *Confitebor* [II] war Teil einer autographen Sammelhandschrift, in der zudem die vollständig vertonten Psalmen *Beatus vir*, *Confitebor* [I], *Dixit Dominus* [II], *Dixit Dominus* [III], und *Laudate pueri* [III], ein *Magnificat* [II] sowie das Fragment des Psalms *Nisi Dominus* [IV] enthalten waren. Von dieser Sammelhandschrift, die sich in der ersten Hälfte des 19. Jhdts. im Besitz des römischen Komponisten Pietro Terziani befand, fertigte Proske auf seiner Italienreise um 1835 eine Kopie (= D-Rp, Pr-M Scarlatti I/15) an. Das Autograph ist mit Ausnahme des Psalms *Dixit Dominus* [II] als den ersten Teil der Sammelhandschrift (heute: I-Mr, [o. Sign.]) verschollen. Von dem Psalm *Confitebor* [II] ist nur eine Skizze des ersten Abschnitts überliefert. Scarlatti hat hier den Sopran als *cantus firmus* und dazu die Bass-Stimme gesetzt. Von den drei Mittelstimmen ist nur der erste Takt überliefert. Zur Quellenkritik vgl. S. 178.

Bibliographie: -



53

***Laetatus sum* [III]**

Psalm 121

Chor: SATB; Instr.: B.c.

um 1720



Autograph: verschollen

Kopie: I-Rc, Ms. 2564; fol. 163r.-164v um 1720 St.  
Kopist: Angelini  
WZ: n.v.  
Rastra: 3x3 @ 56 mm

Anmerkungen: Von dieser Komposition ist lediglich das Organo-Stimmblatt des ersten Chores überliefert. Aus der Überschrift der Orgelstimme: *Organo P.o Ch.o / Letatus sum à 4 C.A.T.B. breve / Del Sig. Cavaliere Ales.<sup>o</sup> Scarlatti* wird aber deutlich, dass es sich bei diesem Werk um eine Komposition für einen vierstimmigen Chor handelt. Da der Autorenangabe Scarlatti der Titel *Cavaliere* beigegeben wird, ist dieser Psalm nach dem Jahr 1715, vermutlich um 1720, als sich A. Scarlatti für etwa zwei Jahre in Rom aufhielt, entstanden. Möglicherweise entstand diese Komposition im Zusammenhang mit der Caecilienvesper im Jahr 1720, wurde dann aber im Jahr 1721 durch die längere konzertante Komposition *Laetatus sum* [II] ersetzt.  
Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 53ff.; zur Quellenkritik vgl. S. 82, 128.

Bibliographie: Dent 1960, S. 230; Rostirolla 1972, S. 524.

54

***Nisi Dominus [IV]***

Psalm 126

Chor: SSATB; Instr.: B.c.

vor 1716

The image shows a musical score for a choir and basso continuo. It consists of six staves. The top two staves are for Soprano and Alto, the next two for Tenor and Bass, and the bottom two for the basso continuo. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: 'ae-di-fi-ca - - - - - ae-di-fi-ca - - - - - ve- Ni-si Do - - - - mi - nus ae-di-fi-ca - - - - ve- Ni - si Do - mi - nus ae-di-fi-ca - - - - - Ni-si Do - - - - mi - nus ae - di - fi - ca -'. The basso continuo part includes figured bass notation: 2 6 7 6 7 6.

Autograph: verschollen

Kopie: D-Rp, Pr-M Scarlatti I/15 um 1835 Part.  
Kopist: Carl Proske

Anmerkungen: Das Fragment des Psalms *Nisi Dominus* [IV] war Teil einer autographen Sammelhandschrift, in der zudem die vollständig vertonten Psalmen *Beatus vir*, *Confitebor* [I], *Dixit Dominus* [II], *Dixit Dominus* [III], und *Laudate pueri* [III], ein *Magnificat* [II] sowie das Fragment des Psalms *Confitebor* [II] enthalten waren. Von dieser Sammelhandschrift, die sich in der ersten Hälfte des 19. Jhdts. im Besitz des römischen Komponisten Pietro Terziani befand, fertigte Proske auf seiner Italienreise um 1835 eine Kopie (= D-Rp, Pr-M Scarlatti I/15) an. Das Autograph ist mit Ausnahme des Psalms *Dixit Dominus* [II] als den ersten Teil der Sammelhandschrift (heute: I-Mr, [o. Sign.]) verschollen. Von dem Psalm *Nisi Dominus* [IV] ist nur eine Skizze des ersten Abschnitts (27 Takte) überliefert.  
Zur Quellenkritik vgl. S. 178 (Anm.)

Bibliographie: -

## VI. Verschollene Werke

55

### ***Dixit Dominus* [V]**

Psalm 109

Chor I: SATB [SSATB ?]; Chor II: SATB [SSATB ?]; Instr.: [Vl. I/II (?)], B.c.

Autograph: verschollen

Kopie: -

Anmerkungen: In drei Katalogen Santinis (1. D-MÜp, Hs. 4462: *Indice Generale della Musica sacra*, 2. D-MÜp, Hs. 4449, *Indice della Musica Sacra* sowie 3. I-Bc, M225, [1848], *Catalogo compendiato della Musica Sacra-Profana Madrigalesca ed Istromentale che si trova in Roma* [...]) ist unter dem Stichwort *Scarlatti, Alessandro* ein *Dixit a due Cori con strom.* verzeichnet. Eine solche Komposition ist im heutigen Katalog der Santini-Sammlung in Münster wie auch in dem von Killing im Jahr 1910 angelegten Katalog nicht mehr aufgeführt. Diese Handschrift scheint also schon vor 1910 verloren gegangen oder noch von Santini selbst verkauft worden zu sein. Da diese Komposition nicht mit dem *Dixit Dominus* [I] der Caecilienvesper identisch ist (diese konnte Santini erst im Jahr 1856 erwerben), muss es sich bei diesem Werk um eine heute verschollene weitere Vertonung dieses Psalms handeln.

Bibliographie: -

56

### ***Laetatus sum* [IV]**

Psalm 121

[Soli: SSATB (?)]; Chor: SSATB; Instr.: Vl. I/II., B.c.

1688

Autograph: verschollen

Kopie: I-Nf [?]

Anmerkungen: Diese Komposition, die im Katalog von Di Giacomo aus dem Jahre 1918 erwähnt wird, ist heute im Archivio Musicale della Comunità Oratoriana dei Padri Filippini nicht mehr auffindbar. Guido Pannain erwähnt diese Komposition unter den Werken, die von Dent übersehen worden sind, die er aber in dem neapolitanischen Archiv während seiner Arbeiten an der Kirchenmusik Scarlattis um 1960 eingesehen hat. Vermutlich ist diese Komposition im Nachlass Pannains oder im Archiv unter anderen nicht sortierten Handschriften verschollen. Darüber hinaus berichtet Pannain von einem weiteren *Laetatus sum a cinque voci con violini del 1703*, das im Archivio dei Filippini aufbewahrt werden soll. Von dieser Komposition gibt keine weitere Veröffentlichung Notiz, so dass über diese Handschrift keine weiteren Angaben gemacht werden können. Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 15.

Bibliographie: Di Giacomo 1918, S. 87; Pannain 1962, S. 178; Rostirolla 1972, S. 524.

57

***Angelus autem Domini***

Antiphon (*Dominica Resurrectionis*)

Solo: S; Instr.: [VI. I/II (?)], B.c.

9. April 1708

Autograph: verschollen

Kopie: -

Anmerkungen: Dieses Werk wurde von dem Sopran G. Battista Vergelli, als Teil eines *vespro segreto* am 9. April 1708 vor dem Papst [?] und Kardinal Ottoboni in der Cappella della Galleria, gesungen.

Bibliographie: Biblioteca Apostolica Vaticana, *Diari Sistini*, 128 [1708], p. 42, 53; Simi-Bonini 1987, S. 158, (Anm.) 25; Schacht-Pape 1993, S. 11.

58

***Ave regina coelorum***

Antiphon

Chor: SATB, SATB (?)

1678-1708 ?

Autograph: verschollen

Kopie: -

Anmerkungen: Die Komposition wird in einem handschriftlichen *Inventario delle Carte di Musica, e libri stampati, che si conservano nell'Archivio della Sacrosanta Basilica di Santa Maria Maggiore di Roma, Fatto l'Anno 1761* als *Ave Regina, a 8, del Sig. Alessandro Scarlatti* erwähnt. Ein Abdruck des *Inventario* erfolgte 1962 von Feininger.

Bibliographie: Feininger 1962, S. 148.

59

***Ecce sacerdos magnus***

Antiphon

Chor: SATB, SATB (?)

1683

Autograph: verschollen

Kopie: -

Anmerkungen: Diese Komposition, datiert mit 1683, befand sich im Besitz des römischen Komponisten Pompeo Cannicciari und wird 1747 in einer Auflistung des Nachlasses dieses Kollegen und Nachfolgers von Scarlatti als *maestro di capella* an S. Maria Maggiore unter den fehlenden Handschriften, den *Robbe mancanti nell'Archivio di Cannicciari* als *Ecce sacerdos magnus, a 8, di Alessandro Scarlatti, 1683* (Feininger 1964, S. 194) erwähnt. Vgl. den in I-Rlib handschriftlich überlieferten *Inventario / Delle carte di Musica, e Libri stampati, che si conservano nell'Archivio della Sacrosanta / Basilica di Santa Maria Maggiore di / Roma fatto per Ordine dell' Illmo e Rmo / Monsig.re Ludovico Maggi Piccini Prefetto / della Musica nell'Anno. 1803*. Auf fol. 107 dieses Katalogs findet sich das *Inventario di tutte le Carte di / Musiche, che lasciò il Quo m.[?] / Pompeo Cannicciari in Santa / Maria Maggiore, Maestro di / Cappella della Sudetta S. Sta. / Basilica, fatta dei Santi Pefer- / suo Successore, ad'istanza dell' Illmo. e Rmo. Monsig. Saverio / Giustiniani Can.co Prefetto della / Musica, l'Anno. 1747*.

Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 8.

Bibliographie: Feininger 1964, S. 189-202.

60

***Stabat Mater* [II]**

Sequenz

Soli: SSA; Instr.: VI.I/II,B.c.

1715

Autograph: verschollen

Kopie: I-Nf [?]

Anmerkungen: Diese Komposition wird im Katalog von Di Giacomo aus dem Jahre 1918 erwähnt. Im Archivio Musicale della Comunità Oratoriana dei Padri Filippini ist sie heute jedoch nicht mehr auffindbar. Laut Auskunft des Archivars Padre Ferrara wurde die Handschrift zwischen 1955 und 1965 von dem italienischen Musikwissenschaftler Guido Pannain ausgeliehen und später nicht wieder zurückgegeben. Ob die Handschrift im Nachlass Pannains enthalten ist, konnte nicht geklärt werden. In den Schriften Pannains findet dieses *Stabat Mater* keine Erwähnung.  
Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 45; zur Quellenkritik vgl. S. 161.

Bibliographie: Di Giacomo 1918, S. 87; Garbelotto 1964, S. 249.

**61**

***Stabat Mater* [III]**

Sequenz

Chor: SATB (?)

1723

Autograph: verschollen

Kopie: -

Anmerkungen: Den Angaben von Fétis und Florimo zur Folge wurde dieses *Stabat Mater a quattro voci* im Jahr 1723 in Rom komponiert.

Bibliographie: Fétis 1844, Florimo 1881, S. 169; Garbelotto 1964, S. 249.

## VII. Werke zweifelhafter Echtheit

62

### *Dixit Dominus* [VI]

Psalm 109

Soli: SSATB; Chor: SSATB; Instr.: Vl. I/II, Va. I/II, Fg., B.c.

zwischen 1680 und 1700

Allegro

6 Takte

Di - xit, di-xit, di-xit Do - mi-nus,  
 Di - xit, di-xit, di-xit Do - mi-nus,  
 Di - xit, di-xit, di-xit Do - mi-nus,  
 Di - xit, di-xit, di-xit Do - mi-nus,  
 Di - xit, di-xit, di-xit Do - mi-nus,

#### Satzfolge:

1. Dixit (SSATB, Vl.I/II, Va.I/II, Fg., B.c.), Allegro, 4/4, C-Dur, T.1-44
2. Donec ponam (S, Vl.I/II, B.c.), Andante, 4/4, C-Dur, T. 45-80
3. Virgam virtutis (SAB, B.c.), Allegro, 6/8, C-Dur, T. 81-120
4. Tecum (SSATB, Vl.I/II, Va.I/II, Fg., B.c.), Allegro, 2/2, C-Dur, T. 121-148
5. Juravit Dominus (SST, B.c.), Allegro, 2/2, 149-178
6. Dominus a dextris (B, Vl.I/II, B.c.), 2/2, F-Dur, T. 179-220
7. Judicabit (SSATB, Vl.I/II, Va.I/II, Fg., B.c.), Adagio, 2/2, G-Dur, T.221-270
8. De torrente (B, B.c.), 2/2, G-Dur, T. 271-296
9. Gloria patri (A, Vl.I/II, B.c.), 3/4, C-Dur, T. 297-336
10. Sicut erat (SSATB, Vl.I/II, Va.I/II, Fg., B.c.), Adagio, 2/2, C-Dur, T.357-384
11. Amen (SSATB, Vl.I/II, Va.I/II, Fg., B.c.), Presto, 2/2, C-Dur, T. 385-402

#### Autograph:

verschollen

#### Kopie:

D-B, Mus. ms. 19628

3. Drittel 17. Jh.

St.

Kopist: XVI

WZ: K

#### Anmerkungen:

Die überlieferte Berliner Handschrift D-B, Mus. ms. 19628 stammt aus den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, der Vorname des Komponisten wird nicht genannt. Eine weitere Abschrift dieses Psalms war vor 1945 im Besitz des Kirchenmusikalischen Instituts/Berlin. Für diese heute verschollene Handschrift stellte Eitner ebenfalls das 17. Jahrhundert als Entstehungszeit fest. Aus einem Katalog des Altbestandes des Kirchenmusikalischen Instituts geht hervor, dass auch in dieser Quelle der Vorname des Komponisten nicht genannt wird. Die Papierbestimmung verweist auf eine mitteldeutsche Provenienz (vermutlich eine Arnstädter Papiermühle), so dass die Authentizität dieser Handschrift angezweifelt werden muss.

Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 26; zur Quellenkritik vgl. S. 155-157.

#### Bibliographie:

Bank 1956, S. 8; Eitner 1901, S. 453.

## 63

**Salve Regina [V]**

Marianische Antiphon

Soli: SA; Instr.: Vl. I/II, B.c.

Lento e flebile

VI. I

VI. II

S

A

B.c.

6 Takte

Sal - ve Re - gi - na,

Sal - ve Re - gi - na,

Satzfolge:

1. Salve Regina (SA, VI. I/II, B.c.), Lento, 4/4, f-Moll, T. 1-47
2. Ad te clamamus (S, VI. I/II, B.c.), Allegro, 4/4, c-Moll, T. 48-107
3. Ad te suspiramus (SA, VI. I/II, B.c.), Largo, 4/4, g-Moll, T. 108-118
4. Eja ergo (A, VI. I/II, B.c.), Allegro, 3/8, d-Moll, T. 119-217
5. Et Jesum (S, VI. I/II, B.c.), Andantino, 2/4, B-Dur, T. 218-268
6. O clemens (SA, VI. I/II, B.c.), Lento, 4/4, f-Moll, T. 269-286

Autograph:

verschollen

Kopien:

- |                   |                   |       |
|-------------------|-------------------|-------|
| 1. I-Mc, L-22-30  | 2. Hälfte 19. Jh. | Part. |
| 2. I-Nc, MR. 3134 | Mitte 19. Jh.     | Part. |
- Kopist: XXXV

Anmerkungen:

Die Autorenangabe in I-Nc, MR. 3134 wurde erst nachträglich der Handschrift zugefügt. Die Stil- und Quellenkritik legt die Vermutung nahe, dass diese *Salve Regina*-Vertonung von Giovanni Battista Pergolesi komponiert worden ist. Eine Parallele liegt somit zu einer weiteren Abschrift des Kopisten XXXV vor, in der ein weiteres von Pergolesi komponiertes geistliches Werk, ein ebenfalls in I-Nc überliefertes *Pange lingua*, fälschlicherweise Francesco Provenzale zugeschrieben worden ist. I-Mc, L-22-30 ist eine direkte Abschrift von I-Nc, MR. 3134.  
Zur Quellenkritik vgl. S. 169f.; zur Stilkritik vgl. S. 227, 234-235.

Bibliographie:

Dent 1960, S. 231; Fabris 1999, S. 353f.; Rostirolla 1972, S. 528.

64

**Vexilla regis [II]**

Hymnus (*Sabbato ante Dominicam Passionis / In Inventione Sanctae Crucis*)

Chor: SATB; Instr.: VI. I/II, B.c.

The musical score is for a hymn in G major, 4/4 time. It features two violins (VI. I and VI. II), a soprano (S), alto (A), tenor (T), bass (B), and basso continuo (B.c.). The lyrics are: "Ve - xil - la re - gis pro - de - unt: Ful - get Cru - cis my - ster - i". The basso continuo part includes figured bass notation: ♭ ♭ # # 6 7 # 6 5 #.

20 Takte

Autograph: verschollen

Kopie: I-Baf, Ms. 443  
Kopist: XXV  
WZ: L1

18. / 19 Jh.

Part.

Anmerkungen: Vgl. die Anmerkungen zum Responsorium *In monte oliveti* [Nr. 65.1].  
Zur Quellenkritik vgl. S. 162-167.

Bibliographie: Brandvik 1969, S. 308-330; Fabbri 1961, S. 99-114; Poensgen 1993, S. 270-307;  
Rostirolla 1972, S. 523.



65  
Responsorien

65.1

*In monte oliveti*

Responsorium

Solo: T; Chor: SATB; Instr.: B.c.

Largo

S  
In mon - te o - li - ve - - ti o - ra - - - -

A  
In mon - te o - li - ve - ti o - ra - - - -

T  
In mon - te o - li - ve - ti o - ra - - - -

B  
In mon - te o - ra - - - - vit

B.c.

45 Takte

Autograph: verschollen

Kopie: I-Baf, Ms. 443 2. Hälfte 18. Jh. Part.  
Kopist: XXV  
WZ: L1

Anmerkungen: Diese Komposition ist in einer Sammelhandschrift mit geistlichen Werken A. Scarlattis zur Karwoche überliefert (I-Baf, Ms. 443). Auf der Abschrift dieses Werkes fehlt jedoch eine Autorenangabe, so dass die Authentizität dieser Komposition nicht gesichert ist. Im Abschnitt „Spiritus quidem proptus est“ ist von den letzten drei Takten lediglich die Sopran-Stimme überliefert.  
Zur Entstehungsgeschichte vgl. S. 37; zur Quellenkritik vgl. S. 162-167.

Bibliographie: Fabbri 1961, S. 99-114; Poensgen 1993, S. 270-307; Rostirolla 1972, S. 528.

Hinweis: Anmerkungen und bibliographische Hinweise zu den Responsorien 66.2-27 werden nur gegeben, wenn diese von den an dieser Stelle gemachten Angaben abweichen, bzw. zusätzlich anzumerken sind.

65.2

*Tristis est anima mea*

Responsorium

Chor: SATB; Instr.: B.c.

Musical score for 'Tristis est anima mea' in G major, common time. The score is for SATB choir and basso continuo (B.c.). The lyrics are: Tri - stis, tri - stis est a - ni - ma me - a. The score consists of six staves: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and two parts for B.c. The bottom staff includes figured bass notation: # 7 6 4 3 ♯.

54 Takte

Autograph: verschollen

Kopie: I-Baf, Ms. 443

2. Hälfte 18. Jh.

Part.

Kopist: XXV

WZ: L1

65.3

*Ecce vidimus eum*

Responsorium

Soli: AT; Chor: SATB; Instr.: B.c.

Musical score for 'Ecce vidimus eum' in G major, common time. The score is for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and basso continuo (B.c.). The lyrics are: Ec - ce vi - di - mus e - um, ec - ce vi - di - mus, [ec - ce vi - di - mus, ec - ce vi - di - mus]. The score consists of six staves. The bottom staff includes figured bass notation: b.

74 Takte

Autograph: verschollen

Kopie: I-Baf, Ms. 443

2. Hälfte 18. Jh.

Part.

Kopist: XXIV und XXV

WZ: L1

65.4

*Amicus meus*

Responsorium

Soli: AB; Chor: SATB; Instr.: B.c.

Musical score for 'Amicus meus' featuring five parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and B.c. (Bassoon/Contrabassoon). The score is in G major (one sharp) and common time (C). The lyrics are: A - mi - cus me - us os - cu - li me tra - di - dit si - - - . The notation includes vocal lines with lyrics and a bassoon/contrabassoon line.

53 Takte

Autograph: verschollen

Kopie: I-Baf, Ms. 443  
Kopist: XXIV  
WZ: L1

2. Hälfte 18. Jh.

Part.

65.5

*Judas mercator pessimus*

Responsorium

Solo: T; Chor: SATB; Instr.: B.c.

Musical score for 'Judas mercator pessimus' featuring five parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and B.c. (Bassoon/Contrabassoon). The score is in G major (one sharp) and common time (C). The lyrics are: Ju - das mer-ca-tor pes - - - si-mus, Ju - das mer-ca-tor pes - - - si-mus, Ju - das mer-ca-tor pes - - - si-mus, Ju - das mer-ca-tor pes - - - si-mus. The notation includes vocal lines with lyrics and a bassoon/contrabassoon line.

40 Takte

Autograph: verschollen

Kopie: I-Baf, Ms. 443  
Kopist: XXIV  
WZ: L1

2. Hälfte 18. Jh.

Part.

## 65.6

*Unus ex discipulis*

Responsorium

Solo: T; Chor: SATB; Instr.: B.c.

Musical score for 'Unus ex discipulis'. The score is in G major (one sharp) and common time (C). It features five staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Cello/Bassoon (B.c.). The Tenor part is marked 'Solo' and begins with the lyrics 'U - nus ex di - sci - pu - lis me - is tra - det me, tra - det me ho - di - e'. The Soprano and Alto parts have rests. The Bass and Cello/Bassoon parts provide harmonic support. The word 'vae' is written above the final note of the Tenor part.

35 Takte

Autograph: verschollenKopie: I-Baf, Ms. 443

2. Hälfte 18. Jh.

Part.

Kopist: XXIV

WZ: L1

## 65.7

*Eram quasi agnus*

Responsorium

Soli: SA; Chor: SATB; Instr.: B.c.

Musical score for 'Eram quasi agnus'. The score is in G minor (two flats) and common time (C). It features five staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Cello/Bassoon (B.c.). All parts have the lyrics 'E - ram qua - si a - gnus in - no - cens, e - ram qua - si'. The Soprano and Alto parts are marked 'Soli'. The Tenor, Bass, and Cello/Bassoon parts provide harmonic support. The score consists of five measures.

50 Takte

Autograph: verschollenKopie: I-Baf, Ms. 443

2. Hälfte 18. Jh.

Part.

Kopist: XXIV

WZ: L1

## 65.8

*Una hora*

Responsorium

Solo: B; Chor: SATB; Instr.: B.c.

Musical score for 'Una hora' in G minor, 3/4 time. The score is for SATB choir and basso continuo. The lyrics are: [non po-tu-i-stis vi-gi-la-re] [U-na ho--ra non po-tu-i-stis vi-gi-la-re] [U-na ho--ra non po-tu-i-stis vi-gi-la-re] [non po-tu-i-stis vi-gi-la-re].

41 Takte

Autograph: verschollenKopie: I-Baf, Ms. 443

2. Hälfte 18. Jh.

Part.

Kopist: XXIV

WZ: L1

Anmerkung: In den ersten fünf Takten fehlt die Textunterlegung.

## 65.9

*Seniores populi*

Responsorium

Soli: ATB; Chor: SATB; Instr.: B.c.

Musical score for 'Seniores populi' in G minor, 3/4 time. The score is for ATB solo and SATB choir with basso continuo. The lyrics are: [Se-ni-o-res po-pu-li, se-ni-o-res po-pu]- [Se-ni-o-res po-pu-li, se-ni-o-res po-pu]- [Se-ni-o-res po-pu-li, se-ni-o-res po-pu]- [Se-ni-o-res po-pu-li, se-ni-o-res po-pu]-

43 Takte

Kopie: I-Baf, Ms. 443

2. Hälfte 18. Jh.

Part.

Kopist: XXIV

WZ: L1

Anmerkung: In den ersten acht Takten fehlt die Textunterlegung.

## 65.10

*Omnes amici mei*

Responsorium

Soli: AT; Chor: SATB; Instr.: B.c.

Musical score for 'Omnes amici mei' in G major, 4/4 time. The score is for SATB choir and organ. The lyrics are: Om - nes a - mi - ci me - i de - re - li - que - runt me, Om - nes a - mi - ci me - i de - re - li - que - runt me, de - Om - nes a - mi - ci me - i de - re - li - que - runt me, Om - nes a - mi - ci me - i de - re - li - que - runt me.

39 Takte

Autograph: verschollenKopie: I-Baf, Ms. 443

2. Hälfte 18. Jh.

Part.

Kopist: XXIV

WZ: L1

## 65.11

*Velum templi*

Responsorium

Soli: SATB; Chor: SATB; Instr.: B.c.

Musical score for 'Velum templi' in G major, 4/4 time. The score is for SATB choir and organ. The lyrics are: Ve - lum tem - pli, ve - lum tem - pli scis - sum est et om - nis ter - ra, om - nis Ve - lum tem - pli scis - sum est et om - nis ter - Ve - lum tem - pli, ve - lum tem - pli scis - sum est et om - nis ter - Ve - lum tem - pli scis - sum est et om - nis ter -

38 Takte

Autograph: verschollenKopie: I-Baf, Ms. 443

2. Hälfte 18. Jh.

Part.

Kopist: XXIV

WZ: L1

## 65.12

*Vinea mea electa*

Responsorium

Soli: SAT; Chor: SATB; Instr.: B.c.

Musical score for 'Vinea mea electa' in G major, 4/4 time. The score is for SATB choir and organ. The lyrics are: Vi - ne - a me - a e - le - - - - cta. The organ part consists of a right hand and a left hand.

36 Takte

Autograph: verschollenKopie: I-Baf, Ms. 443

2. Hälfte 18. Jh.

Part.

Kopist: XXIV

WZ: L1

## 65.13

*Tamquam ad latronem*

Responsorium

Soli: SATB; Chor: SATB; Instr.: B.c.

Musical score for 'Tamquam ad latronem' in G major, 4/4 time. The score is for SATB choir and organ. The lyrics are: Tam - quam ad la - tro - - nem, ad la - tro - nem ex - is - tis cum gla - di - is, cum gla - di - is. The organ part consists of a right hand and a left hand.

46 Takte

Autograph: verschollenKopie: I-Baf, Ms. 443

2. Hälfte 18. Jh.

Part.

Kopist: XXIV

WZ: L1

65.14

*Tenebrae factae sunt*

Responsorium

Solo: T; Chor: SATB; Instr.: B.c.

Musical score for 'Tenebrae factae sunt'. The score is written for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Basso Continuo (B.c.). The lyrics are: Te - ne - brae, te - ne - brae. The music is in a common time signature (C) and features a melodic line for the soloist and a choral setting for the SATB choir. The B.c. part provides a simple harmonic accompaniment.

48 Takte

Autograph: verschollen

Kopie: I-Baf, Ms. 443

2. Hälfte 18. Jh.

Part.

Kopist: XXIV

WZ: L1

65.15

*Animam meam dilectam*

Responsorium

Solo: T; Chor: SATB; Instr.: B.c.

Musical score for 'Animam meam dilectam'. The score is written for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Basso Continuo (B.c.). The lyrics are: A - ni - mam me - am di - le - ctam tra - di - dit in ma - nus i - ni - mi - tra - di - dit in ma - nus i - ni - mi - co - tra - di - dit in ma - nus i - ni - mi - . The music is in a common time signature (C) and features a melodic line for the soloist and a choral setting for the SATB choir. The B.c. part provides a simple harmonic accompaniment.

57 Takte

Autograph: verschollen

Kopie: I-Baf, Ms. 443

2. Hälfte 18. Jh.

Part.

Kopist: XXIV

WZ: L1



## 65.16

*Tradiderunt me*

Responsorium

Soli: SAT; Chor: SATB; Instr.: B.c.

Musical score for 'Tradiderunt me' in G major, common time. The score is for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Basso Continuo (B.c.). The lyrics are: Tra - di - de - runt, tra - di - de - runt me in ma - nus im - pi - o -

42 Takte

Autograph: verschollenKopie: I-Baf, Ms. 443

2. Hälfte 18. Jh.

Part.

Kopist: XXIV

WZ: L1

## 65.17

*Jesum tradidit impius*

Responsorium

Soli: SB; Chor: SATB; Instr.: B.c.

Musical score for 'Jesum tradidit impius' in G major, common time. The score is for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Basso Continuo (B.c.). The lyrics are: Je - - - - sum tra - di - dit im - - - pi - us

45 Takte

Autograph: verschollenKopie: I-Baf, Ms. 443

2. Hälfte 18. Jh.

Part.

Kopist: XXIV

WZ: L1

65.18

*Caligaverunt oculi mei*

Responsorium

Soli: SAT; Chor: SATB; Instr.: B.c.

Musical score for 'Caligaverunt oculi mei'. The score is written for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Basso Continuo (B.c.). The lyrics are: Ca - li - ga - ve - runt, ca - li - ga - ve - runt o - cu - li. The music is in a common time signature (C) and features a mix of quarter and eighth notes.

46 Takte

Autograph: verschollen

Kopie: I-Baf, Ms. 443

2. Hälfte 18. Jh.

Part.

Kopist: XXIV

WZ: L1

65.19

*Sicut ovis*

Responsorium

Soli: SA; Chor: SATB; Instr.: B.c.

Musical score for 'Sicut ovis'. The score is written for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Basso Continuo (B.c.). The lyrics are: Si - cut o - vis ad oc - ci - si - o - nem duc - tus est, duc - tus. The music is in a common time signature (C) and features a mix of quarter and eighth notes.

59 Takte

Autograph: verschollen

Kopie: I-Baf, Ms. 443

2. Hälfte 18. Jh.

Part.

Kopist: XXIV

WZ: L1

65.20

*Jerusalem surge*

Responsorium

Chor: SATB; Instr.: B.c.

Musical score for 'Jerusalem surge' in G minor, 3/4 time. The score is for SATB choir and basso continuo (B.c.). The lyrics are: Je - ru - sa - lem sur - ge, je - ru - sa - lem sur - ge. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the basso continuo part are shown with their respective staves and lyrics.

76 Takte

Autograph: verschollen

Kopie: I-Baf, Ms. 443

2. Hälfte 18. Jh.

Part.

Kopist: XXIV

WZ: L1

65.21

*Plange quasi virgo*

Responsorium

Chor: SATB; Instr.: B.c.

Musical score for 'Plange quasi virgo' in G minor, 3/4 time. The score is for SATB choir and basso continuo (B.c.). The lyrics are: Plan - ge qua - si vir - go. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the basso continuo part are shown with their respective staves and lyrics.

43 Takte

Autograph: verschollen

Kopie: I-Baf, Ms. 443

2. Hälfte 18. Jh.

Part.

Kopist: XXIV

WZ: L1

## 65.22

*Recessit pastor*

Responsorium

Soli: TB; Chor: SATB; Instr.: B.c.

Musical score for 'Recessit pastor' in G major, 4/4 time. The score is for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Bassoon (B.c.). The lyrics are: Re - ces - sit pa - stor no - ster fons ac - - - quae vi - vae ad. The bassoon part has the lyrics: fons ac - quae vi - vae.

46 Takte

Autograph: verschollenKopie: I-Baf, Ms. 443

2. Hälfte 18. Jh.

Part.

Kopist: XXIV

WZ: L1

## 65.23

*O vos omnes*

Responsorium

Soli: SA; Chor: SATB; Instr.: B.c.

Musical score for 'O vos omnes' in G major, 4/4 time. The score is for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Bassoon (B.c.). The lyrics are: O vos om - nes qui tran - si - tis per vi - am, o - - - vos. The bassoon part has the lyrics: O vos om - nes, o vos.

39 Takte

Autograph: verschollenKopie: I-Baf, Ms. 443

2. Hälfte 18. Jh.

Part.

Kopist: XXIV

WZ: L1

## 65.24

*Ecce quomodo*

Responsorium

Soli: SAT; Chor: SATB; Instr.: B.c.

Musical score for 'Ecce quomodo' in G major, 3/4 time. The score is for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Basso Continuo (B.c.). The lyrics are: Ec - ce quo - mo - do mo - ri - tur iu - stus, et ne - mo per - ci -

53 Takte

Autograph: verschollenKopie: I-Baf, Ms. 443

2. Hälfte 18. Jh.

Part.

Kopist: XXIV

WZ: L1

## 65.25

*Astiterunt reges*

Responsorium

Chor: SATB; Instr.: B.c.

Musical score for 'Astiterunt reges' in G major, 3/4 time. The score is for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Basso Continuo (B.c.). The lyrics are: A - sti - te - runt re - ges ter - rae, et prin - ci - pes con - ve - ne - runt in

25 Takte

Autograph: verschollenKopie: I-Baf, Ms. 443

2. Hälfte 18. Jh.

Part.

Kopist: XXIV

WZ: L1

## 65.26

*Aestimatus sum*

Responsorium

Chor: SATB; Instr.: B.c.

Musical score for 'Aestimatus sum' in G major, 4/4 time. The score is for SATB choir and basso continuo (B.c.). The lyrics are: Ae - sti - ma - tus sum cum de - scen - den - ti - bus in la - cum in. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the basso continuo part are shown with their respective lyrics.

40 Takte

Autograph: verschollenKopie: I-Baf, Ms. 443

2. Hälfte 18. Jh.

Part.

Kopist: XXIV

WZ: L1

## 65.27

*Sepulto Domino*

Responsorium

Chor: SATB; Instr.: B.c.

Musical score for 'Sepulto Domino' in G major, 4/4 time. The score is for SATB choir and basso continuo (B.c.). The lyrics are: Se - pul - to Do - mi - no, si - gna - tum est mo - nu - men - . The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the basso continuo part are shown with their respective lyrics.

32 Takte

Autograph: verschollenKopie: I-Baf, Ms. 443

2. Hälfte 18. Jh.

Part.

Kopist: XXIV

WZ: L1

## Anhang

### 1. Verzeichnis der Kopisten

a) 1680-1730	85
<b>Kopist I</b> (Rom, 1720 / 1721)	87
<b>Kopist II</b> (Rom?, 1. Drittel 18. Jh.)	89
<b>Kopist III</b> (Rom, 1720 / 1721)	90
<b>Kopist IV</b> (Rom, zwischen 1680 und 1700)	91
<b>Kopist V</b> (London, Anfang 18. Jh.)	92
<b>Kopist VI</b> (London, zwischen 1720 und 1730)	93
<b>Kopist VII</b> (Rom?, vor 1716)	94
<b>Kopist VIII</b> (Rom, 1720 / 1721)	96
<b>Kopist IX</b> (Rom, 1709)	97
<b>Kopist X</b> (Neapel, 1. Hälfte 18. Jh.)	99
<b>Kopist XI</b> (Rom, um 1720)	100
<b>Kopist XII</b> (zwischen 1680 und 1700)	102
<b>Kopist XIII</b> (Rom?, 1. Viertel 18. Jh.)	103
<b>Kopist XIV</b> (Rom, vor 1716)	104
<b>Kopist XV</b> (Neapel, 1. Hälfte 18. Jh.)	105
<b>Kopist XVI</b> (Mitteldeutschland, zwischen 1680 und 1700)	106
<b>Thomas Altavilla</b> (Rom, 1711)	107
<b>Antonio G. Angelini</b> (als Kopist aktiv von 1695 bis 1721)	110
<b>Domenico Scarlatti</b> (Rom, 1708)	
b) 1730-1900	
<b>Kopist XVII</b> (Italien, 2. Hälfte 18. Jh.)	111
<b>Kopist XVIII</b> (Italien, 1. Drittel 19. Jh.)	112
<b>Kopist XIX</b> (Neapel, Mitte 18. Jh.)	113
<b>Kopist XX</b> (Italien, 2. Hälfte 18. Jh.)	114
<b>Kopist XXI</b> (Neapel, 2. Hälfte 18. Jh.)	115
<b>Kopist XXII</b> (Italien, 2. Hälfte 18. Jh.)	116
<b>Kopist XXIII</b> (Neapel, 2. Hälfte 18. Jh.)	117
<b>Kopist XXIV</b> (Italien, 2. Hälfte 18. Jh.)	118
<b>Kopist XXV</b> (Italien, 2. Hälfte 18. Jh.)	119
<b>Kopist XXVI</b> (Italien, 2. Hälfte 18. Jh.)	120
<b>Kopist XXVII</b> (Italien, Mitte 18. Jh.)	121
<b>Kopist XXVIII</b> (Neapel, Mitte 18. Jh.)	123
<b>Kopist XXIX</b> (Italien, 2. Hälfte 18. Jh.)	124
<b>Kopist XXX</b> (Italien, 2. Hälfte 18. Jh.)	125
<b>Kopist XXXI</b> (Italien, 2. Hälfte 18. Jh.)	126
<b>Kopist XXXII</b> (um 1760)	127
<b>Kopist XXXIII</b> (Italien, 2. Hälfte 18. Jh.)	128
<b>Kopist XXXIV</b> (Italien, 2. Hälfte 18. Jh.)	129
<b>Kopist XXXV</b> (Neapel, Mitte 19. Jh.)	130
<b>Georg Raphael Kiesewetter</b> (Wien, Mitte 19. Jh.)	131
<b>Carlo Lenzi</b> (Italien, 2. Hälfte 18. Jh.)	133
<b>Julius Joseph Maier</b> (München?, um 1860)	134
<b>J. G. Naumann</b> (2. Hälfte 18. Jh.)	135
<b>Carl Proske</b> (Rom, 1. Hälfte 19. Jh.)	136
<b>Fortunato Santini</b> (Rom, 1. Hälfte 19. Jh.)	137
<b>Giuseppe Sigismondo</b> (2. Hälfte 18. Jh. und 1. Drittel 19. Jh.)	140

## 2. Verzeichnis der Wasserzeichen

a) 1680-1730	
<b>A</b> Fleur-de-lis (Rom?, 1. Drittel 18. Jh.)	141
<b>B1</b> Fleur-de-lis im einfachen Kreis (Rom und Neapel, 1. Drittel 18. Jh.)	141
<b>B2</b> Fleur-de-lis im einfachen Kreis mit Buchstabe A (Rom, 1. Drittel 18. Jh.)	142
<b>B3</b> Fleur-de-lis im einfachen Kreis mit Buchstabe V (Rom, 1. Drittel 18. Jh.)	143
<b>C1</b> Fleur-de-lis im Doppelkreis (Rom, 1. Viertel 18. Jh.)	144
<b>C2</b> Fleur-de-lis im Doppelkreis mit Buchstabe V (Rom, 1. Drittel 18. Jh.)	144
<b>D</b> Taube mit drei Kugeln im einfachen Kreis (Rom, 1720)	145
<b>E1</b> Tier im einfachen Kreis (Neapel, 3. Drittel 17. Jh. / 1. Drittel 18. Jh.)	145
<b>E2</b> Tier im einfachen Kreis mit Buchstabe P (Rom, 1720 / 1721)	146
<b>F</b> Tier im Doppelkreis mit Buchstabe A und N (Rom, 1720 / 1721)	146
<b>G</b> Lilie auf Säule im einfachen Kreis (England, zwischen 1720 und 1730)	147
<b>H</b> Lilie mit drei Kugeln im Doppelkreis (Italien)	147
<b>J</b> Stiefel im einfachen Kreis (England und Portugal, 1. Drittel 18. Jh.)	148
<b>K</b> A mit Haube (Arnstadt, mitteldeutsch, zwischen 1680 und 1700)	148
b) 1730-1900	
<b>L1</b> Fleur-de-lis im einfachen Kreis mit Buchstaben FS (Italien, 2. Hälfte 18. Jh.)	149
<b>L2</b> Fleur-de-lis im einfachen Kreis mit Buchstaben V [verm. für Vittorj(i)] (Italien, 2. Hälfte 18. Jh. / 1. Drittel 19. Jh.)	149
<b>M1</b> Fleur-de-lis im Doppelkreis (Italien, Mitte 18. Jh.)	150
<b>M2</b> Fleur-de-lis im Doppelkreis mit Buchstaben PC (Italien, 2. Hälfte 18. Jh.)	150
<b>M3</b> Fleur-de-lis im Doppelkreis mit Buchstabe F (Italien, 1. Hälfte 19. Jh.)	151
<b>M4</b> Fleur-de-lis im Doppelkreis mit Schriftzug Vittorj(i) (Italien, 2. Hälfte 18. Jh.)	151
<b>N</b> Tier im einfachen Kreis mit Buchstaben PV (Italien, 2. Drittel 18. Jh.)	152
<b>P1</b> Tier im Doppelkreis und Schriftzug Baccari Gegenzeichen: Krone im Kreis (Neapel?, 17. / 18. Jh.)	152
<b>P2</b> Tier im Doppelkreis und Schriftzug ANDREA VULGGID (?) (Neapel, 1. Drittel 19. Jh.)	153
<b>Q</b> Buchstabe M im einfachen Kreis und Buchstaben SMF; Gegenzeichen: Signet im Doppelkreis (Italien, Mitte 18. Jh.)	153
<b>R</b> Doppelkreis mit Buchstaben PP (Italien, 1. Drittel 19. Jh.)	154
3. Abkürzungsverzeichnis	
a) Bibliothekssigel	155
b) Allgemeine Abkürzungen	157



## 1. Verzeichnis der Kopisten

### a) 1680-1730

#### Kopist I

(Rom, 1720 / 1721)

1. D-MÜp, Hs. 3892, *Cantantibus organis* [I], (Sth. 14,16,17)
2. D-MÜp, Hs. 3892, *Dixit Dominus* [I], (Sth. 1-15, 18)
3. D-MÜp, Hs. 3892, *Jesu corona virginum*, (Sth. 3,5,7-9,11)
4. D-MÜp, Hs. 3892, *Laetatus sum* [II], (Sth. 1-14,16)
5. D-MÜp, Hs. 3892, *Laudate pueri* [I], (Sth. 1,3-7,9-14)
6. D-MÜp, Hs. 3892, *Magnificat* [I], (Sth. 1-12,14)
7. D-MÜp, Hs. 3892, *Valerianus in cubiculo* [I], (Sth. 14)
8. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Cantantibus organis* [I], (Sth. 1,5)
9. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Dixit Dominus* [I], (Sth. 1-6)
10. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Jesu corona virginum*, (Sth. 1,2,5)
11. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Laetatus sum* [II], (Sth. 1-6)
12. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Laudate pueri* [I], (Sth. 1,2,4-6)
13. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Magnificat* [I], (Sth. 1,2,4-6)
14. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Nisi Dominus* [III], (Sth. 5)



D-MÜp, Hs. 3892, *Dixit Dominus* [I]: Kopist I

*Violoncello di Concerto Laudate Pueri a solo*

*Allegretto*

*A.V.*  
*Laudate*

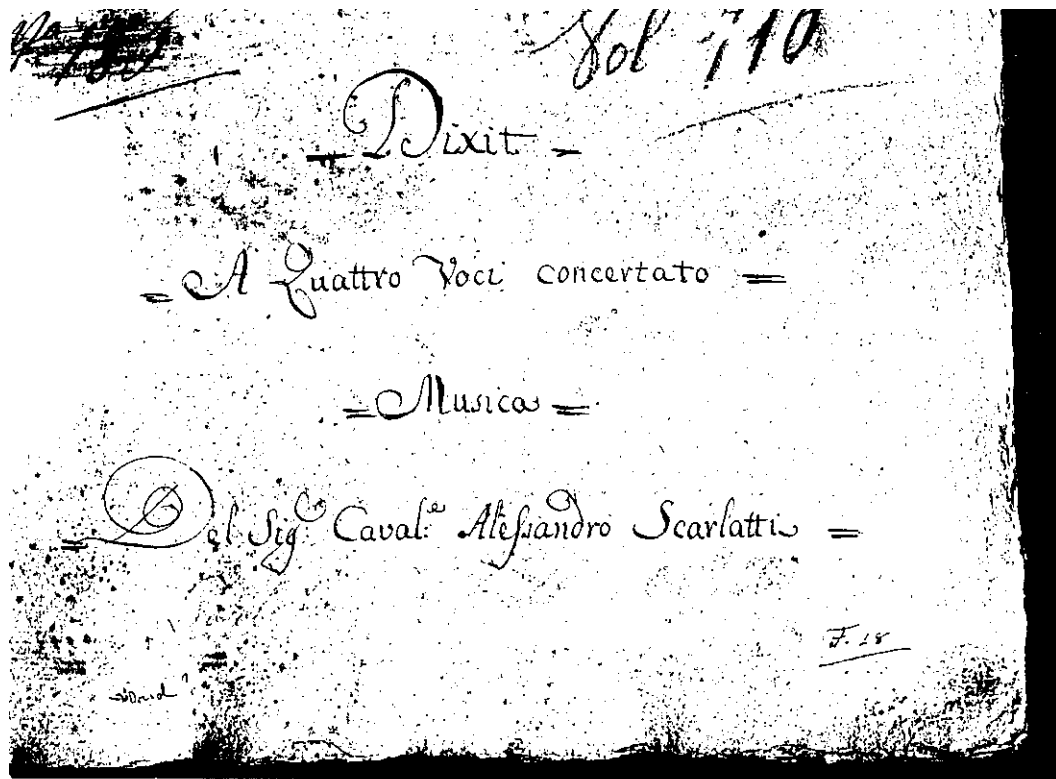
*note*

D-MÜp, Hs. 3892, *Laudate pueri* [I]: Kopist I

**Kopist II**

(Rom?, 1. Drittel 18. Jh.)

I-Mc, Ms. ms. 237.2(1), *Dixit Dominus* [IV]



A musical score for a vocal and instrumental ensemble. The staves are labeled as follows from top to bottom: Violino Primo, Violino Secondo, Violino Terzo, Canto, Alto, Tenore, Basso, and Organo. The organ part is marked 'pintoso'. The score shows the beginning of a piece with various musical notations including notes, rests, and clefs.

Handwritten musical score for 'Dixit Dominus' [IV]: **Kopist II**. The score is written on ten staves, with two vocal parts and a basso continuo line. The lyrics are in Latin and include:

Deus dixit  
 scabellum pedum tuorum  
 dixit  
 scabellum pedum tuorum  
 donec ponas in inimicis tuis  
 scabellum pedum tuorum  
 dixit  
 scabellum pedum tuorum

I-Mc, Ms. ms. 237.2(1), *Dixit Dominus* [IV]: **Kopist II**

### Kopist III

(Rom, 1720 / 1721)

1. D-MÜp, Hs. 3892, *Jesu corona virginum*, (Sth. 13)
2. D-MÜp, Hs. 3892, *Lauda Jerusalem*, (Sth. 1,6,13,14)
3. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Cantantibus organis* [I], (Sth. 4)
4. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Lauda Jerusalem* (Sth.1,4)
5. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Valerianus in cubiculo* [I], (Sth. 4,5)

The image shows a page of handwritten musical notation for a Violone. The title "Violone" is written in a large, elegant cursive hand at the top center. Below the title, the first staff contains the text "Jano a 4 Conc: con Basso et Instrumti" and "per S. Cecilia". The second staff contains "Del Sig: Gio: Alex: Scarlatti". The remaining ten staves contain musical notation in a cursive hand, including a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The notation consists of various note values, rests, and bar lines, typical of 18th-century manuscript notation.

D-MÜp, Hs. 3892, *Jesu corona virginum*: Kopist III

**Kopist IV**

(Rom, zwischen 1680 und 1700)

P-Lf, Ms 198/2, *Laudate pueri* [II]

Handwritten musical score for the piece "Laudate pueri" [II]. The score consists of ten staves of music, written in a single system. The notation is in a single clef (likely soprano or alto) and features a variety of note values, including minims, crotchets, and quavers. The lyrics "Laudate pueri Domini" are written below the first two staves. The score includes several performance markings: a "3<sup>ta</sup>" marking above the first staff, a "3<sup>ta</sup>" marking above the second staff, a "5<sup>ta</sup>" marking above the fourth staff, a "3<sup>ta</sup>" marking above the eighth staff, and a "4<sup>ta</sup>" marking above the ninth staff. The word "Toria" is written below the bottom staff. The handwriting is characteristic of the late 17th or early 18th century.

**Kopist V**

(London, Anfang 18. Jh.)

US-BEm, M 2038.A66, *Miserere mei Deus* [IV]

This image shows a page of handwritten musical notation for the fourth part of the 'Miserere mei Deus' (Miserere). The score is written on ten staves. The top two staves are for vocal parts, with the title 'Miserere. Tenore, e Basso' written above them. The lyrics are written in a cursive hand below the vocal staves. The third staff is for a lute accompaniment, with the instruction 'Largo, e come J. J.' written above it. The fourth staff is for another lute accompaniment, with the instruction 'Largo affai' written above it. The fifth staff is for a third lute accompaniment, with the instruction 'Largo affai' written above it. The remaining staves contain musical notation for various instruments, including a lute and a basso continuo. The notation is in a cursive hand, typical of the 18th century. The page is numbered 'Kopist V' at the bottom center.

Kopist VI

(London, zwischen 1720 und 1730)

GB-Lam, MS 12, *Miserere mei Deus* [IV]

A page of handwritten musical notation for the 'Miserere mei Deus' from the Mass. The page is heavily stained and shows signs of age. The title 'Miserere' is written in large, decorative cursive at the top right. Below it, the text 'Canto. Alto. Sopra' is written. The lyrics are written in a cursive hand, with some words appearing to be 'Per Cantata, unata, Monte, unata, e unata di' and 'Ite, e Memorie della sua Amara Passione, e'. The musical notation consists of several staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The tempo and mood are indicated as 'Continuo: in Tempo Largo, e Come An'. The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. The tempo and mood are indicated as 'Largo assai'. The third staff has a bass clef and a key signature of one flat. The tempo and mood are indicated as 'Largo assai'. The lyrics 'Miserere mei Deus' are written below the staves. The text 'Et se' is written at the bottom right of the page.



**Kopist VII**

(Rom?, vor 1716)

A-Wgm, I 5313 (H 24613), *Nisi Dominus* [II]

Handwritten musical score for the first system of 'Nisi Dominus'. It consists of ten staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. A dynamic marking 'f' is present on the second staff. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score for the second system of 'Nisi Dominus'. It consists of ten staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. A dynamic marking 'p' is present on the first staff. The notation continues with various rhythmic values and rests. A dynamic marking 'f' is present on the eighth staff. The system concludes with a double bar line.

**Kopist VIII**

(Rom, 1720 / 1721)

1. D-MÜp, Hs. 3892, *Magnificat* [I], (Sth. 15)

2. D-MÜp, Hs. 3892, *Nisi Dominus* [III], (Sth. 1,3,4,5,6,7,13,14)

3. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Nisi Dominus* [III], (Sth. 4)



D-MÜp, Hs. 3892, *Magnificat* [I]: Kopist VIII

This image shows two pages of a handwritten musical score for the Magnificat. The notation is in a historical style, featuring various clefs, time signatures, and note values. The lyrics are written in a Gothic script below the staves. The first page (left) contains the beginning of the piece, with the word "Magnificat" written in a larger, decorative font. The second page (right) continues the music, with the word "Credo" appearing in a similar decorative font. The score includes numerous musical ornaments, such as mordents and grace notes, and various performance instructions like "Credo" and "Magnificat". The page number "82" is visible in the bottom right corner of the second page.

D-MÜp, Hs. 3892, *Magnificat* [I]: Kopist VIII

### Kopist IX

(Rom, 1709)

1. I-Rsg, ms. mus. B 1830, *Ave maris stella* [I]
2. I-Rsg, ms. mus. B 1830, *Dum esset rex* [I]
3. I-Rsg, ms. mus. B 1830, *Jam hiems* [I]
4. I-Rsg, ms. mus. B 1830, *Laeva ejus* [I]
5. I-Rsg, ms. mus. B 1830, *Nigra sum* [I]
6. I-Rsg, ms. mus. B 1830, *Speciosa facta es* [I]

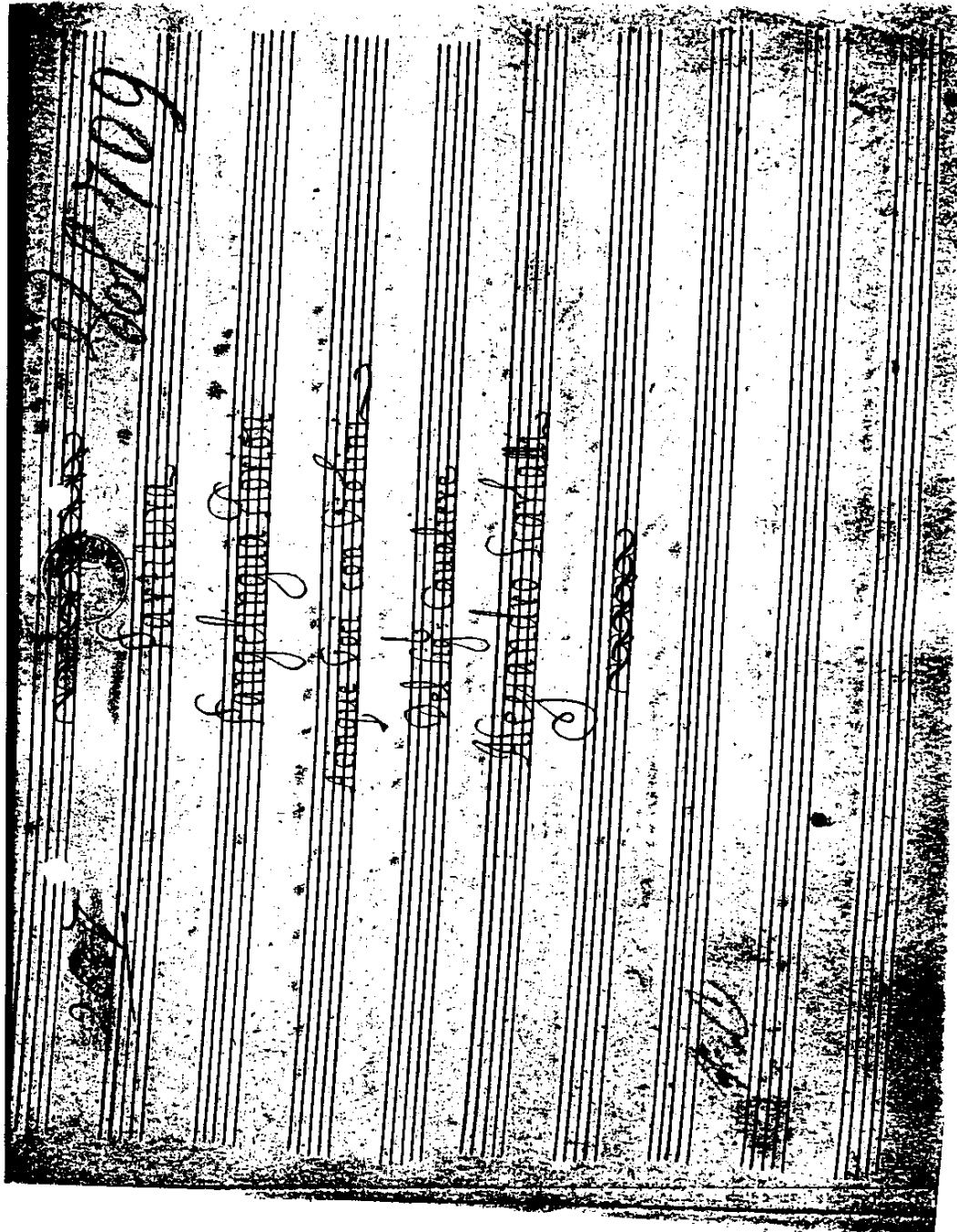
The image shows a page of handwritten musical notation for a basso continuo. The page is oriented vertically and contains ten staves of music. The notation is in a historical style, likely from the 17th or 18th century. The music is written in a single system, with various clefs and time signatures. There are several annotations and markings throughout the score, including "Allegro", "Cantabile", and "Vivace". A large, stylized signature is written vertically on the right side of the page, which appears to be "G. B. Martini". The page is numbered "1709" in the top right corner. The overall appearance is that of an old, well-used manuscript.

I-Rsg, ms. mus. B 1830 (Stimmblatt: *Basso continuo*): Kopist IX

**Kopist X**

(Neapel, 1. Hälfte 18. Jh.)

I-Mc, Ms. ms. 237.1, *Pange lingua*





Kopist XI

(Rom, um 1720)

I-Rc, Ms. 2494, *Te Deum*


The image shows a page of handwritten musical notation for a *Te Deum*. The text is written in Latin and is accompanied by musical notation on staves. The lyrics are: *Dei Patris aequumque co-terminumque Deumque cum Deo locumque*. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. There are some markings below the staves, including "V. Solo" and "Deo". The handwriting is in a cursive style typical of the 17th or 18th century.

**Kopist XII**

(zwischen 1680 und 1700)

I-MOe, Mus.F.1060, *Vexilla regis* [I]

F 1060 (1-5)      B




*Vexilla*

a. C. Cant.

o Sinfonia

del Sig.

Alejandro Scarlatti







Kopist XIII

(Rom?, 1. Viertel 18. Jh.)

B-Br, Ms II 3869 Mus Fétis 1831, *Salve Regina* [II]

The image shows a page of handwritten musical notation for the piece "Salve Regina". The title is written vertically on the left side of the first staff. Below the title, the text "Alegremente" is written. The score consists of ten staves of music. The notation is in a historical style, likely from the 18th century. A circular library stamp is visible in the upper left corner of the page. The word "Alegremente" is written at the bottom right of the page.

Kopist XIV

(Rom, vor 1716)

D-Mbs, Coll. mus. Max. 92, *Salve Regina* [III], (Sth. 6)

The image displays two pages of a handwritten musical manuscript. The top page is a title page with a decorative border and contains the following text:

*Organo*

*Salve Regina (Canto solo con Organo)*

*Del sig. Alessandro Scarlatti*

The bottom page contains ten staves of musical notation. The notation is written in a cursive hand and includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. The music is arranged in a single system across the ten staves. The notation includes a variety of note values, including minims, crotchets, and quavers, as well as rests and bar lines. The manuscript is written in black ink on aged paper.

**Kopist XV**

(Neapel, 1. Hälfte 18. Jh.)

I-Nf, 138.3, *Salve Regina* [IV]

[Keine Abbildung vorhanden]

**Kopist XVI**

(Mitteldeutschland, zwischen 1680 und 1700)

D-B, Mus. ms. 19628, *Dixit Dominus* [VI]

*Dixit Dominus Violino Primo.* 19

*allegro*

*Danses ponam*

*Quiesce tacet*

The image shows a page of handwritten musical notation for a violin part. The title is "Dixit Dominus Violino Primo." and the page number is 19. The tempo marking is "allegro". The notation consists of ten staves of music, with a "Quiesce tacet" instruction at the bottom. The handwriting is in a historical style, likely from the late 17th or early 18th century.

Thomas Altavilla

(Rom, 1711)

I-Rvat, Cap. Sist. 188, 189, *Miserere mei Deus* [I]

The image shows two pages of musical notation for the 'Miserere mei Deus' from the Roman Missal. The top page is for the Tenor part, and the bottom page is for the Alto part. Both pages feature a large initial 'M' and the text 'Miserere mei Deus secundum magnam misericordiam tu = am.' The notation is in a traditional style with square notes on a four-line staff.

MISERERE

Primus Chorus

Nouem Vocibus

D. Alex. Scarlatti

Thomas Altavilla Scribenda Cantu.

**Antonio G. Angelini**

(als Kopist aktiv von 1695 bis 1721)

1. D-Mbs, Coll. mus. Max. 92, *Salve regina* [III]
2. D-MÜp, Hs. 3892, Antiphone im *canto fermo* für *S. Caeciliae virginis*, (Sth. 4,7,8)
3. D-MÜp, Hs. 3892, *Cantantibus organis* [I], (Sth. 9-13)
4. D-MÜp, Hs. 3892, *Dixit Dominus* [I], (Sth. 16)
5. D-MÜp, Hs.3892, *Jesu corona virginum*, (Sth. 1,2,4,6,10,12,14,16)
6. D-MÜp, Hs.3892, *Lauda Jerusalem*, (Sth. 2,4)
7. D-MÜp, Hs. 3892, *Laudate pueri* [I], (Sth. 2,8,15,16)
8. D-MÜp, Hs. 3892, *Magnificat* [I], (Sth. 13,16)
9. D-MÜp, Hs. 3892, *Nisi Dominus* [III], (Sth. 2,15)
10. D-MÜp, Hs. 3892, *Valerianus in cubiculo* [I], (Sth. 3, 9-13,16,17)
11. I-Rc, Ms. 2564, *Dixit Dominus* [I]
12. I-Rc, Ms. 2564, *Laetatus sum* [III]
13. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, Antiphonen im *canto fermo* für *S. Caeciliae virginis*, (Sth. 6)
14. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Cantantibus organis* [I], (Sth. 3)
15. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Jesu corona virginum*, (Sth. 3,4,6)
16. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Laudate pueri* [I], (Sth. 3)
17. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Magnificat* [I], (Sth. 3)
18. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Nisi Dominus* [III], (Sth. 2)
19. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Valerianus in cubiculo* [I], (Sth. 3)

[Abbildungen auf den nächsten beiden Seiten]

*Vioncolo = Antif. In a Cantata di N. G. C. lina*

13

12

I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Cantantibus organis* [I], (Sth. 3) Kopist: Antonio G. Angelini



The image displays two pages of handwritten musical notation, numbered 34 and 35. Each page contains ten staves of music. The notation is dense and appears to be a complex organ or instrumental piece. The first staff on page 34 begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The handwriting is in black ink on aged paper. The page numbers '34' and '35' are written in the right margin of each page.

I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Cantantibus organis* [I], (Sth. 3) Kopist: Antonio G. Angelini

**Domenico Scarlatti**

(Rom, 1708)

Antiphonen im *canto fermo*

1. I-Rlib, 37/39, In Festo Sanctissimi Corporis Christo
2. I-Rlib, 37/35, In Nativitate B. Mariae Virginis
3. I-Rlib, 37/41, Commune Apostolorum
4. I-Rlib, 37/46, Commune Virginum

37135 Cantata  
D. S.

37135 Cantata  
D. S.

links: I-Rlib, 37/35, Antiphonen: *In Nativitate B. Mariae Virginis* in der Handschrift Alessandro Scarlatti

rechts: I-Rlib, 37/35, Antiphonen: *In Nativitate B. Mariae Virginis* in der Handschrift Domenico Scarlatti]

b) 1730-1900

**Kopist XVII**

(Italien, 2. Hälfte 18. Jh.)

I-Mc, Ms. ms. 237.2.(2), *Dixit Dominus* [IV]

770

*Canto di Concerto.*

*Dixit*

*a quattro Voci concertato*

*con Strum.<sup>ti</sup>*

*Del Sig.<sup>ca</sup> Caval.<sup>re</sup> Alessandro Scarlatti*

aaaa

*Dixit*

*Spiritoso*

*Tutti*

*Dixit* *dixit* *dixit*

*mino me = = o*

*nus Domi = no me = = o*

*micos tuos scabellum pe =*

*rum pe = dum tuo*

*scabellum pe = dum*

*Solo* *Tutti*

*ponam in micos tuos* *Dixit*

*se = de sede* *Dixit*

*pe = dum tuo rum*

**Kopist XVIII**

(Italien, 1. Drittel 19. Jh.)

D-MÜp, Hs. 3887, *Laudate Dominum omnes gentes*

The image shows the title page of a handwritten musical manuscript. At the top left, there is a handwritten number "12:16" and a circular stamp. Below this is a rectangular stamp from the "BARTINISCHE BIBLIOTHEK" in Münster. The title "Laudate Dominum" is written in large, elegant cursive across the first two staves. Below the title, the word "Cinque" is written in cursive. Further down, "Con Strumenti" is written, followed by "Del Cardinale" and "Alessandro Scarlatti" in cursive. The page contains several empty musical staves.

This page contains a system of handwritten musical notation. It features eight staves. The top staff is labeled "Vn" (Violin). The second staff is labeled "Vcl" (Violoncello). The third staff is labeled "Violone". The fourth staff is labeled "Cemb" (Cembalo). The fifth staff is labeled "Cello". The sixth staff is labeled "Basso". The seventh staff is labeled "Tromba". The eighth staff is labeled "Organo". The notation consists of rhythmic patterns of notes and rests, typical of Baroque instrumental music.

D-MÜp, Hs. 3887, *Laudate Dominum omnes gentes*: **Kopist XVIII**

**Kopist XIX**

(Neapel, Mitte 18. Jh.)

1. D-B, Mus. ms. 19622, *Ave maris stella* [II]
2. D-B, Mus. ms. 19629/1, *Tu es Petrus*
3. D-B, Mus. ms. 19629/2, *Memento Domine*
4. GB-Cfm, MU. MS. 56, *Tu es Petrus*

D-B, Mus. ms. 19 622, *Ave maris stella* [II]: **Kopist XIX**

Kopist XX

(Italien, 2. Hälfte 18. Jh.)

D-MÜp, Hs. 3960+, *Memento Domine*

The image shows a page of handwritten musical notation for the piece "Memento Domine". The score is written on ten staves, each with a clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes in a cursive hand. The text includes: "Memento Domine Da", "Memento Domine Da", "Memento Domine Da", "Memento Domine Da", "Memento Domine Da", "Memento Domine Da", "Memento Domine Da", "Memento Domine Da", "Memento Domine Da", and "Memento Domine Da". The lyrics are repeated on each staff, with some variations in the final words. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as "p" (piano) and "f" (forte). The piece concludes with the word "Da" on the final staff.

**Kopist XXI**

(Neapel, 2. Hälfte 18. Jh.)

GB-Lbl, Add. 14166, *Memento Domine*

0, 166

*Memento Domine David*

*Musica*

*Del Sig. Alessandro Scarlatti*

memento Domine Da vid et o mnis mansuetudinis e

sicut jura vit sicut jura i Jacob votum n volum vovi Deo vo vit Deo

**Kopist XXII**

(Italien, 2. Hälfte 18. Jh.)

GB-Ob, mss. 738, *Memento Domine*

Handwritten musical score for GB-Ob, mss. 738, *Memento Domine*. The score is written on ten staves, organized into two systems of five staves each. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. The lyrics are written below the notes in a cursive hand.

*Hand*

*Me-mento Do-mi-ne*  
*Me-mento Do-mi-ne*  
*Me-mento Do-mi-ne*  
*Me-mento Do-mi-ne*  
*Me-mento Do-mi-ne*

*Maestralo*

*no iuravit*  
*no iuravit*  
*no iuravit*  
*no iuravit*  
*no iuravit*

*et om-ni-um*  
*et om-ni-um*  
*et om-ni-um*  
*et om-ni-um*  
*et om-ni-um*

*ma-ri-um*  
*ma-ri-um*  
*ma-ri-um*  
*ma-ri-um*  
*ma-ri-um*

*et om-ni-um*  
*et om-ni-um*  
*et om-ni-um*  
*et om-ni-um*  
*et om-ni-um*

*ma-ri-um*  
*ma-ri-um*  
*ma-ri-um*  
*ma-ri-um*  
*ma-ri-um*

*et om-ni-um*  
*et om-ni-um*  
*et om-ni-um*  
*et om-ni-um*  
*et om-ni-um*

*ma-ri-um*  
*ma-ri-um*  
*ma-ri-um*  
*ma-ri-um*  
*ma-ri-um*



**Kopist XXIII**

(Neapel, 2. Hälfte 18. Jh.)

I-Nc, Rari 1. 6. 13/1, *Memento Domine*

Handwritten musical score for 'Memento Domine'. The score is written on ten staves. The top staff is labeled 'Alessandro Scarlatti' and 'Duetto male'. The second staff is labeled 'Memento Domine'. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are: 'Memento Domine David et omnia mandata tua et omnia mandata tua et omnia mandata tua'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and clefs. There are two circular stamps on the right side of the page, one of which clearly says 'AUTOGRAF'.

Handwritten musical score for 'Memento Domine'. This page shows the continuation of the score from the previous page. It consists of ten staves of music. The notation is dense and includes various musical symbols and clefs. The lyrics are: 'Memento Domine David et omnia mandata tua et omnia mandata tua et omnia mandata tua'. There are two circular stamps on the right side of the page, one of which clearly says 'AUTOGRAF'.

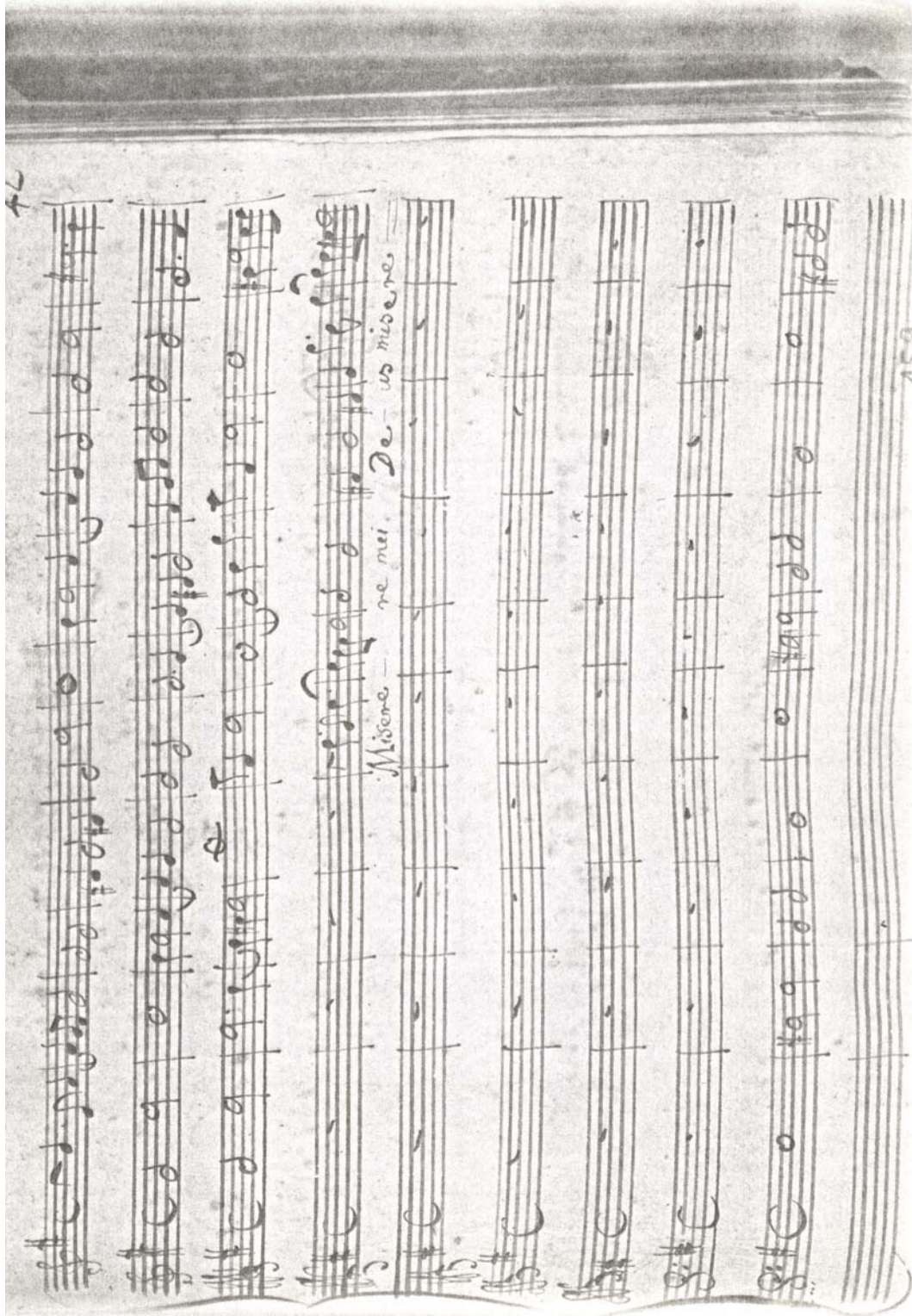
**Kopist XXIV**

(Italien, 2. Hälfte 18. Jh.)

1. I-Baf, Ms. 443, *Miserere mei Deus* [II]

2. I-Baf, Ms. 443, *Miserere mei Deus* [III]

3. I-Baf, Ms. 443, *Responsorien* [65.3-65.27]



I-Baf, Ms. 443, *Miserere mei Deus* [II]: **Kopist XXIV**

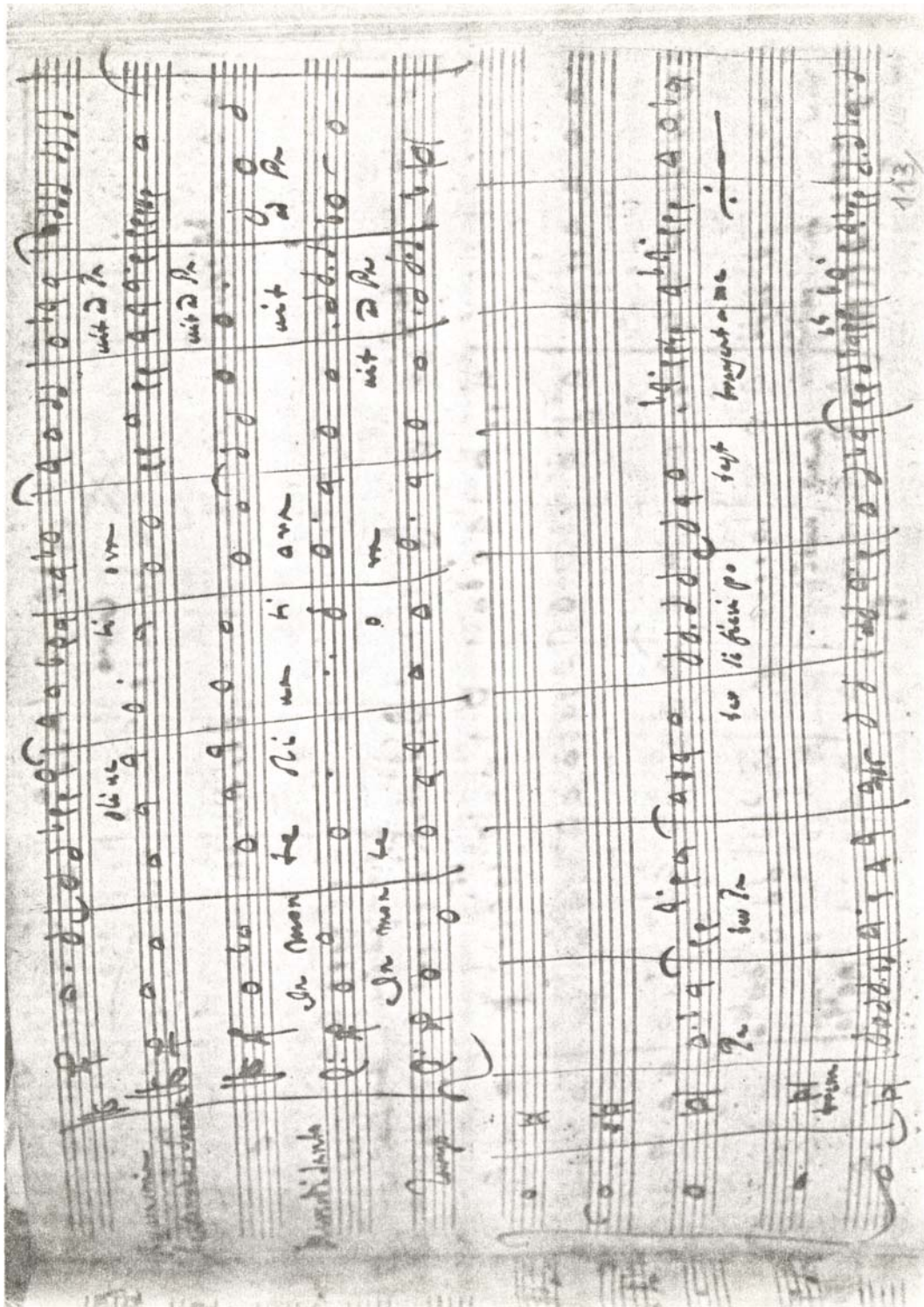
**Kopist XXV**

(Italien, 2. Hälfte 18. Jh.)

1. I-Baf, Ms. 443, *Miserere mei Deus* [III]

2. I-Baf, Ms. 443, *Vexilla regis* [II]

3. I-Baf, Ms. 443, *Responsorien* [Nr. 65.1-65.3]



I-Baf, Ms. 443, *In monte oliveti* [Nr. 65.1]: **Kopist XXV**


**Kopist XXVI**

(Italien, 2. Hälfte 18. Jh.)

D-Dl, Mus.2122-D-3, *Nisi Dominus* [II]

18. 2

*Il Salmo 126*  
*Nisi Dominus edificaverit &c.*  
a due, Soprano ed Alto concertati  
e quattro di ripieno  
con Violini ed Organo  
*di*  
**Alessandro Scarlatti**



Violini *unisoni*

Soprano

Alto

Organo *Allegro*

*Nisi Dominus edificaverit*

Kopist XXVII

(Italien, Mitte 18. Jh.)

I-Fc, Ms.B 2353b, *Stabat mater* [I]

*Stabat Mater Dolosa*  
*a due Voci. Del*  
*Cavaliere Alejandro Scarlatti*

DONO A. BASEVI

The title page features three staves of musical notation. The first two staves contain the title and composer information in cursive. The third staff contains the name of the dedicatee, 'DONO A. BASEVI', flanked by two circular library stamps. The paper shows signs of age and wear.

*Adagio*

The musical score consists of three systems of staves. The first system has two staves with a treble clef and a key signature of one flat. The second system has two staves with a treble clef and a key signature of one flat. The third system has two staves with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The word 'Adagio' is written in cursive at the beginning of the third system. The paper shows signs of age and wear.

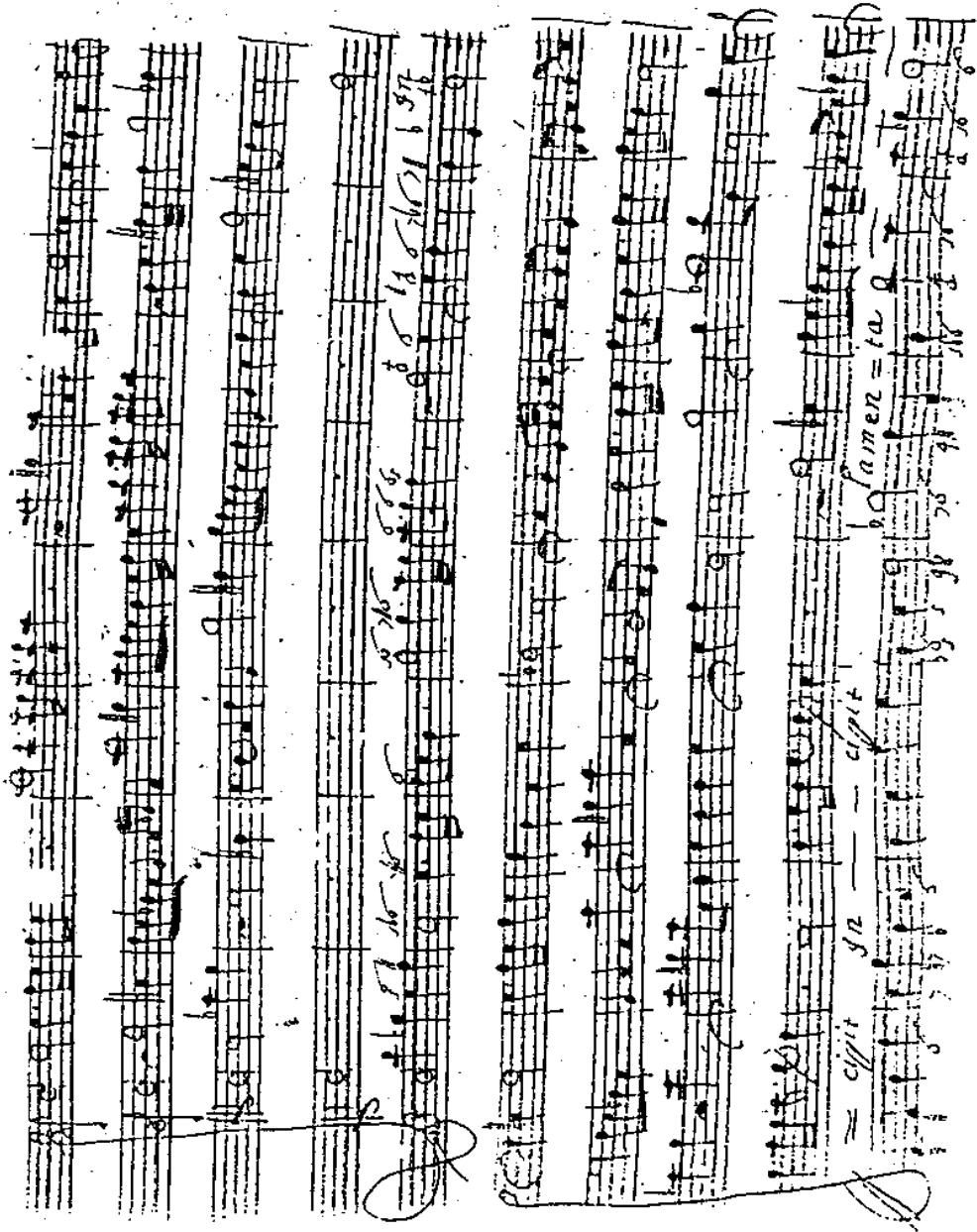
Handwritten musical score for the Stabat mater, featuring Latin lyrics and musical notation. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes the lyrics: *qui non posset contempla = vi* and *piam matrem contempla = vi solen*. The second system includes the lyrics: *men*, *men*, *men*, and *men*. The score concludes with the instruction *Fini/ Luy Deo*.

I-Fc, Ms.B 2353b, *Stabat mater* [I]: Kopist XXVII

### Kopist XXVIII

(Neapel, Mitte 18. Jh.)

1. I-Baf, Ms. 443, *Lectio prima Feria V. in Cena Domini*
2. I-Baf, Ms. 443, *Lectio tertia Feria V. in Cena Domini*
3. I-Baf, Ms. 443, *Lectio prima Feria VI. in Passione et Morte Domini*
4. I-Baf, Ms. 443, *Lectio secunda Feria VI. in Passione et Morte Domini*
5. I-Baf, Ms. 443, *Lectio prima Sabbato Sancto*
6. I-Baf, Ms. 443, *Lectio secunda Sabbato Sancto*



**Kopist XXIX**

(Italien, 2. Hälfte 18. Jh.)

B-Br, DW 27. 870, *Tu es Petrus*

Letter A. n. 27. 1700. ad Pet.

Christophorus

A. D. m. Coni. 1700

Paul. sig. Coni. Vilellano Lombardi

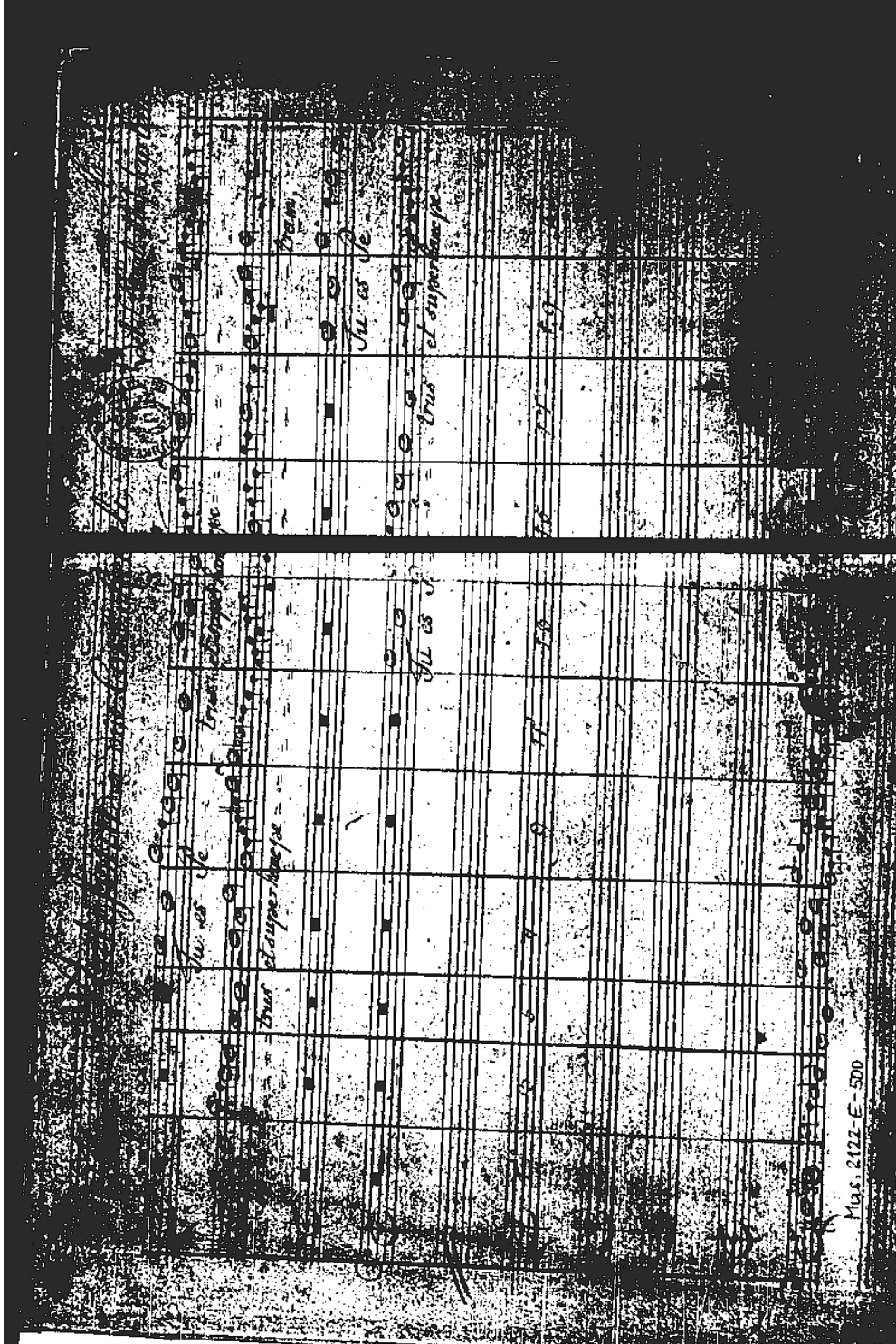
Christophorus & Petrus  
Christophorus & Petrus  
1700. 1700. 1700.



**Kopist XXX**

(Italien, 2. Hälfte 18. Jh.)

D-Dl, Mus.2122-E-500, *Tu es Petrus*



Kopist XXXI

(Italien, 2. Hälfte 18. Jh.)

D-MÜp, Hs. 3889, *Tu es Petrus*

Handwritten musical score for the beginning of the piece. The title at the top reads "Missa in una parte - Ad usum popularium - Magnifica - Cantata". The score is written on eight staves, with the vocal parts labeled on the left: Sopra, Alto, Tenore, Bassi, and Contrabasso. The lyrics "Tu es Pe -" are written under the vocal staves. The music is in a single system with a common time signature.

Continuation of the handwritten musical score. It shows the vocal parts continuing with the lyrics "nis et super omne -" and "Tu es Pe -". The score is written on eight staves, with the vocal parts labeled on the left: Sopra, Alto, Tenore, Bassi, and Contrabasso. The music is in a single system with a common time signature. The lyrics "nis et super omne -" are written under the vocal staves. The score continues with the lyrics "Tu es Pe -".

Kopist XXXII

(um 1760)

D-Po, Scarlatti 1, *Tu es Petrus*

Handwritten musical score for Soprano. The page is titled "Kopist XXXII" and "(um 1760)". The text below the title reads "D-Po, Scarlatti 1, *Tu es Petrus*". The score consists of ten staves of music with lyrics written below the notes. The lyrics include: "Tu es Petrus", "Tu es Petrus", "Tu es Petrus", "Tu es Petrus", "Tu es Petrus", "Tu es Petrus", "Tu es Petrus", "Tu es Petrus", "Tu es Petrus", "Tu es Petrus". The score is written in a cursive hand and includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and bar lines. The word "Soprano" is written at the top of the first staff.

Handwritten title page for the musical score. The page is titled "Kopist XXXII" and "(um 1760)". The text below the title reads "D-Po, Scarlatti 1, *Tu es Petrus*". The score consists of ten staves of music with lyrics written below the notes. The lyrics include: "Tu es Petrus", "Tu es Petrus", "Tu es Petrus", "Tu es Petrus", "Tu es Petrus", "Tu es Petrus", "Tu es Petrus", "Tu es Petrus", "Tu es Petrus", "Tu es Petrus". The score is written in a cursive hand and includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and bar lines. The word "Soprano" is written at the top of the first staff.

Kopist XXXIII

(Italien, 2. Hälfte 18. Jh.)

I-Nc, MR. 3149, Tu es Petrus

Handwritten musical score for the beginning of the piece. The title at the top reads "Tu es Petrus". The lyrics "Tu es Petrus" and "Tu es Petrus" are written below the notes. A circular library stamp is visible in the center of the page.

Handwritten musical score for the continuation of the piece. The lyrics "Tu es Petrus" and "Tu es Petrus" are repeated. The score includes musical notation and a "2. Covo" marking at the bottom right.

Kopist XXXIV

(Italien, 2. Hälfte 18. Jh)

D-MÜp, Hs. 3893, *Volo Pater*

*Volo Pater*  
a otto voci  
del Cardinale  
e Alessandro Scarlatti

*Volo Pater ubi ego sum  
Nax et univus meus est*

Sant  
to  
3893

13811

Alexandro Scarlatti

*Volo Pater*  
volo Pa = ter ut ubi e = go  
volo Pa = ter ut ubi e = go

Violino I  
Violino II  
Viola  
Cello  
Basso  
Organo

**Kopist XXXV**  
 (Neapel, Mitte 19. Jh.)  
 I-Nc, MR. 3134, *Salve Regina* [V]

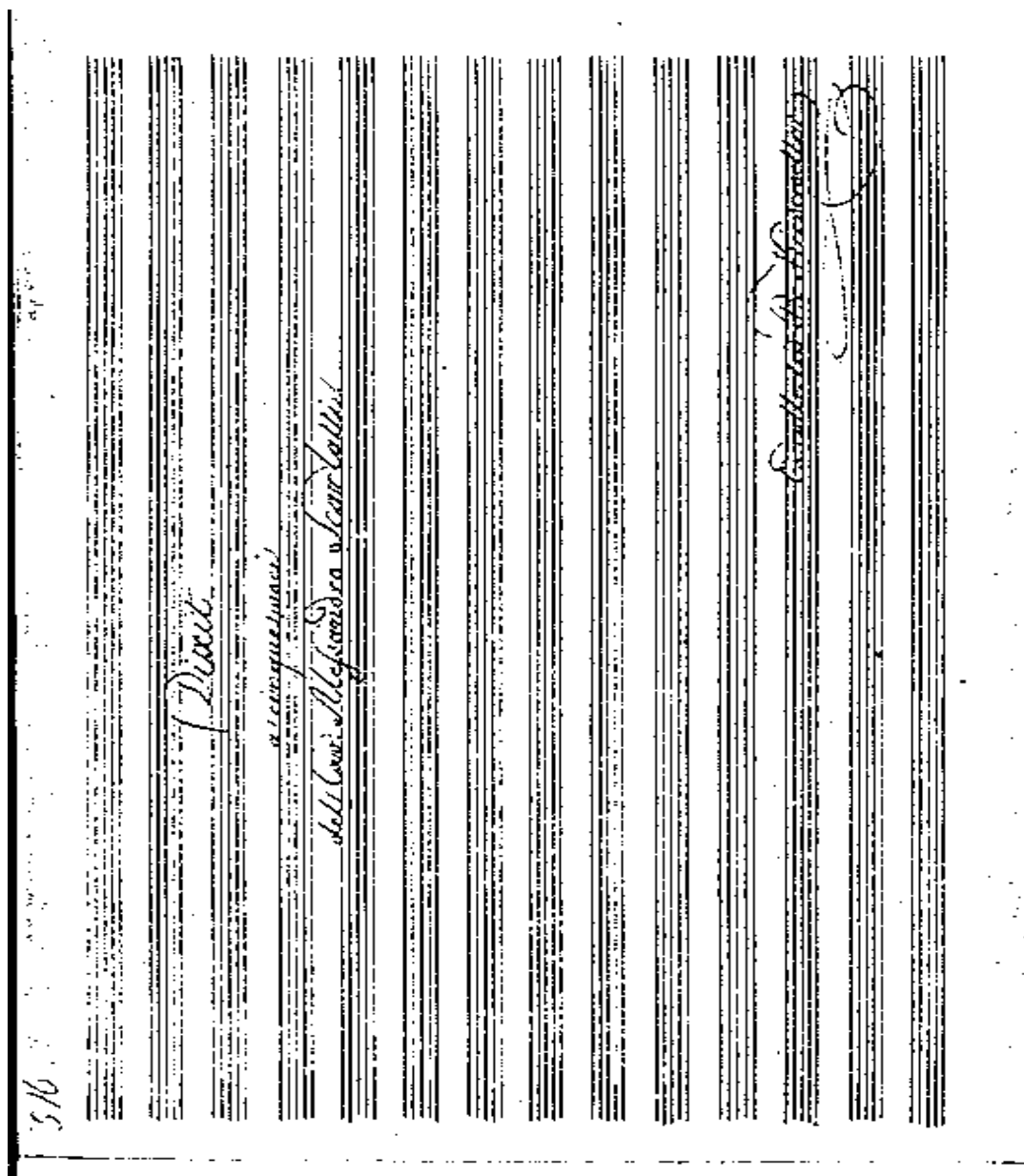
This system of musical notation includes two vocal staves, both marked *Alto e flebilis*. The top staff features a melodic line with various dynamics such as *for. pian.*, *for. Rit.*, *Rit.*, *for.*, *Rit.*, *for.*, *Rit.*, and *for.*. The bottom staff provides a harmonic accompaniment with dynamics including *for.*, *Rit.*, *for.*, *Rit.*, *for.*, *Rit.*, and *for.*. The system concludes with the lyrics *Sal...ve Regina* and *Sal...ve Regina* written below the staves.

This system continues the musical score with two vocal staves. The lyrics *ri...a o dulcis virgo Mari...a Sal...ve.* are written between the staves. The top staff includes performance directions *Col.* and *Col: assai*. The bottom staff includes *Col.* and *Col: assai*. The system ends with the word **FINE** in a decorative box.

**Georg Raphael Kiesewetter**

(Wien, Mitte 19. Jh.)

1. A-Wn, St.67.G.103, *Dixit Dominus* [II]
2. A-Wn, 18689 fol. 35a-38b, *Laetatus sum* [I]
3. A-Wn, St.68.Aa.149, *Laetatus sum* [I]
4. A-Wn, 18689, *Nisi Dominus* [II]
5. A-Wn, SA.67.A.38, *Memento Domine*
6. A-Wn, SA.68.Aa.152, *Nisi Dominus* [II]
7. A-Wn, 16698, 260a-268b, *Tu es Petrus*
8. A-Wn, SA.68.Aa.150, *Tu es Petrus*
9. CH-E, 296,16, *Tu es Petrus*
10. GB-Lbl, Add. 34118, *Nisi Dominus* [II]
11. GB-Ob, mss. 666, *Nisi Dominus* [II]
12. I-Vc, Torre Franca Ms.C.4, *Valerianus in cubiculo* [I]



Handwritten musical score for "Dixit Dominus [II]" by Georg Raphael Kiesewetter. The score is written on ten staves. The first five staves are for vocal parts: Soprano (Soprano), Alto (Alto), Tenor (Tenor), Bass (Bass), and Bassoon (Fagott). The last five staves are for instruments: Trumpet (Trompete), Trombone (Trombonen), Organ (Orgel), and strings (Violinen I, Violinen II, Viola, Violoncelli, Kontrabaß). The music is in a major key with a common time signature. The lyrics "Dixit Dominus" are written below the vocal staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f".

A-Wn, St.67.G.103, *Dixit Dominus* [II]: Kopist: Georg Raphael Kiesewetter



Carlo Lenzi  
 (Italien, 2. Hälfte 18. Jh.)  
 I-BGc, Mayr, Fald 380/22, *Memento Domine*

The image shows a page of handwritten musical notation for the piece "Memento Domine" by Carlo Lenzi. The score is written on ten staves, each with a different title or section name written vertically along the left side. The lyrics are written below the notes on each staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The lyrics include "Memento Domine David", "Memento Domine Da", "Memento Domine Da", "memento", "Memento Domine", "Memento Domine", "et omnis manus", "videt omnis tubery", "omnis manus tubery", and "videt omny manus".

Staff 1: *Memento Domine David*

Staff 2: *Del Sig. Memento Domine Da*

Staff 3: *Cavalier Alley Memento Domine Da*

Staff 4: *Sanandro Scarlatti memento*

Staff 5: *Tempo Singto Petr Memento Domine*

Staff 6: *vid. et omnis manus*

Staff 7: *videt omnis tubery*

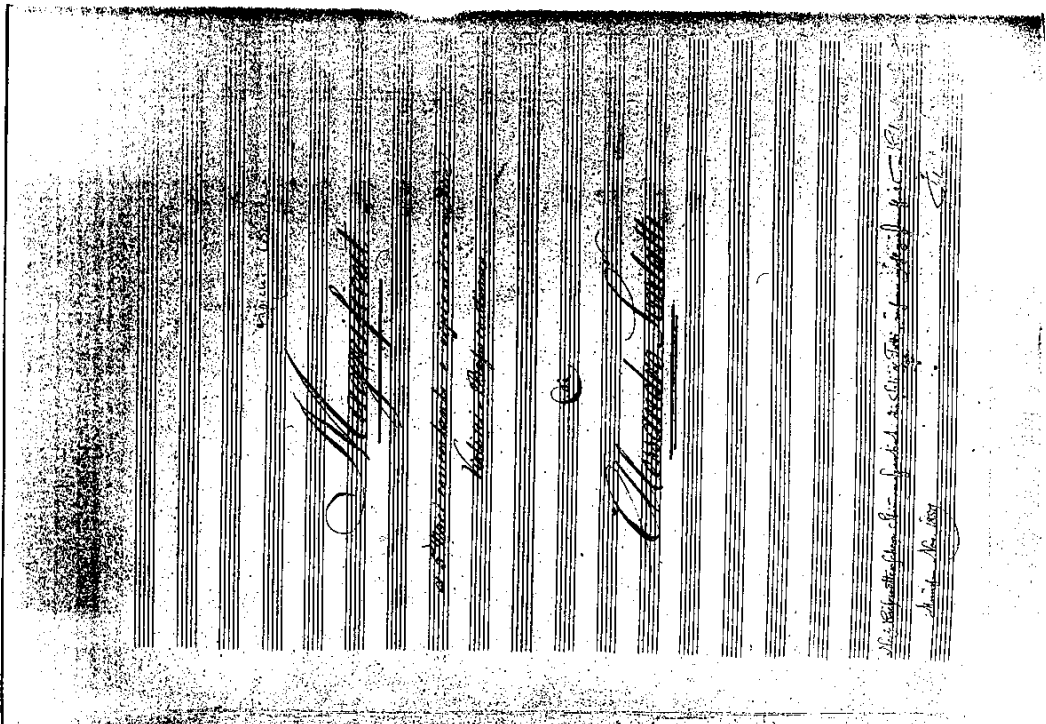
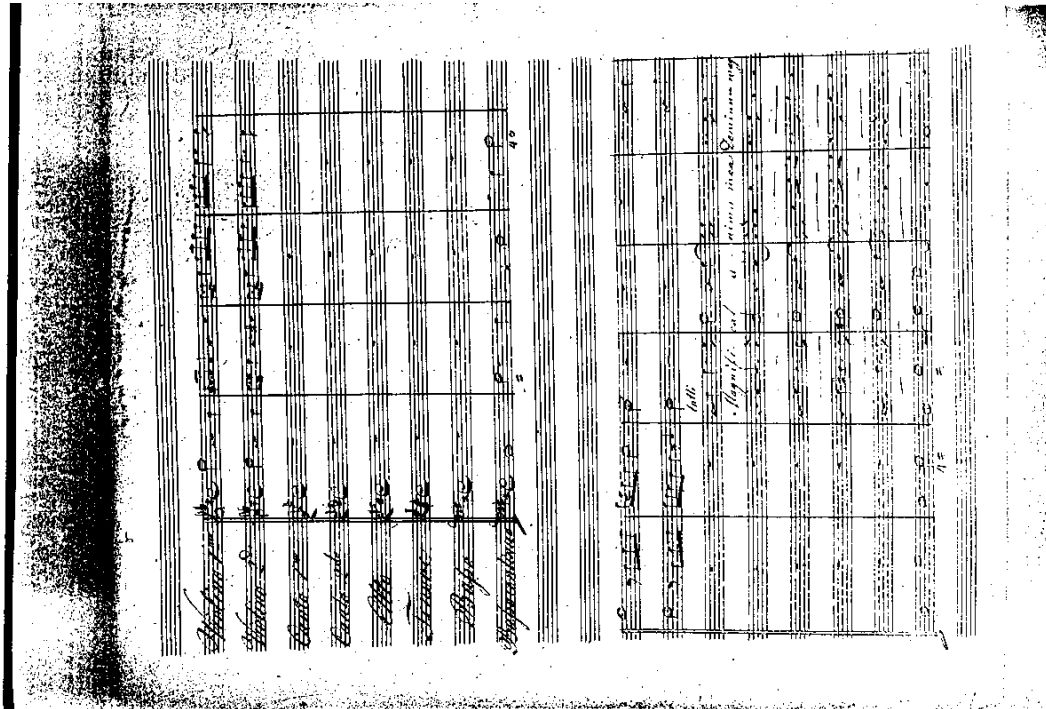
Staff 8: *Domine Da videt omny manus tubery*

Staff 9: *Da videt omny manus*

**Julius Joseph Maier**

(München?, um 1860)

1. B-Bc, 26.055, *Salve Regina* [III]
2. GB-Ob, mss. 903, *Dixit Dominus* [II]
3. GB-Ob, mss. 901, *Magnificat* [III]
4. GB-Ob, mss. 904, *Salve Regina* [II]

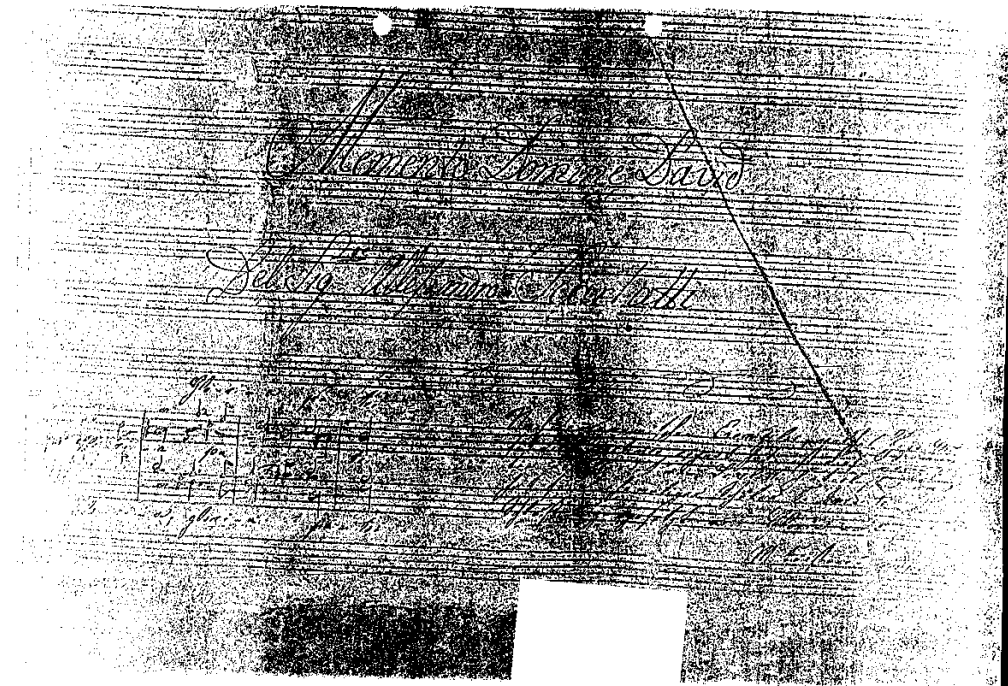


GB-Ob, Ms. 901, *Magnificat* [III]

J. G. Naumann

(2. Hälfte 18. Jh.)

D-Dl, Mus.2122-D-4 (1), *Memento Domine*



**Carl Proske**

(Rom, 1. Hälfte 19. Jh.)

1. D-Rp, Pr-M Scarlatti I/4, *Beatus vir*
2. D-Rp, Pr-M Scarlatti I/2, *Confitebor* [I]
3. D-Rp, Pr-M Scarlatti I/15, *Confitebor* [II]
4. D-Rp, Pr-M Scarlatti I/9, *Dixit Dominus* [II]
5. D-Rp, Pr-M Scarlatti I/11, *Dixit Dominus* [III]
6. D-Rp, Pr-M Scarlatti I/14, *Laetatus sum* [I]
7. D-Rp, Pr-M Scarlatti I/8, *Laudate pueri* [III]
8. D-Rp, Pr-M Scarlatti I/5, *Magnificat* [II]
9. D-Rp, Pr-M Scarlatti I/15, *Nisi Dominus* [IV]

D-Rp, Pr-M Scarlatti I/5, *Magnificat* [II] **Kopist: Carl Proske**

### **Fortunato Santini**

(Rom, 1. Hälfte 19. Jh.)

1. CH-E, 286,02, *Tu es Petrus*
2. D-B, Mus. ms. Teschner 63, *Dixit Dominus* [II]
3. D-B, Mus. ms. 19625/3, *Laudate Dominum omnes gentes*
4. D-B, Mus. ms. Teschner 63, *Laudate pueri* [III]
5. D-B, Mus. ms. 19625/1, *Miserere mei Deus* [II]
6. D-B, Mus. ms. 19625/2, *Miserere mei Deus* [III]
7. D-B, Mus. ms. 19629/3, *Tu es Petrus*
8. D-MÜp, Hs. 3875, *Beatus vir*
9. D-MÜp, Hs 3876, *Confitebor* [I]
10. D-MÜp, Hs 3877, *Dixit Dominus* [II]
11. D-MÜp, Hs. 3878, *Dixit Dominus* [III]
12. D-MÜp, Hs. 3880, *Laudate pueri* [III]
13. D-MÜp, Hs. 3886, *Jesu corona virginum*
14. D-MÜp, Hs. 3874, *Magnificat* [II]
15. D-MÜp, Hs. 3882(1), *Miserere mei Deus* [II]
16. D-MÜp, Hs. 3882(2), *Miserere mei Deus* [III]
17. GB-Lbl, Egerton MS. 2451, *Memento Domine*
18. GB-Lbl, Egerton MS. 2459, *Tu es Petrus*
19. RUS-Mk, T.84, fol.22-27, *Laetatus sum* [I]
20. RUS-Mk, T.57, fol.47-81, *Memento Domine*
21. RUS-Mk, T.56, fol.129-180, *Miserere mei Deus* [II]
22. RUS-Mk, T.56, fol.183-226, *Miserere mei Deus* [III]
23. RUS-Mk, T.57, fol.15-44, *Tu es Petrus*
24. US- NH, Ma 21YII Sca6, *Miserere mei Deus* [II]
25. US-U, M783.4SCA7m, *Miserere mei Deus* [II]
26. US-U, M783.4SCA7m, *Miserere mei Deus* [III]

[Abbildungen auf den nächsten beiden Seiten]

90  
D  
6  
Tu es Petrus

Antifona a due Cori.

del Cavaliere

Alessandro Scattali

Espressamente scritta

per S. Pietro in Vaticano.

G. W. Teschner.  
Roma li 17. Aprile  
1830.

G. W.  
T. S. al Sig. Teschner di Wetzlar  
1830.

Gamm. Musikdirektor von Blumenthal in Paris  
G. W. Teschner.

Handwritten musical score for the piece "Tu es Petrus" by Fortunato Santini. The score is written on ten staves, each with a vocal or instrumental part. The parts are labeled: Canto, Alto, Tenore, Baritone, Contralto, Celli, Tenore, Baritone, Trombe, and Clarinetto. The lyrics "Tu es Petrus et super petra" are written across the vocal staves. The music is in a single system with various notes, rests, and clefs.

CH-E, 286,02, *Tu es Petrus*, Kopist: Fortunato Santini

**Giuseppe Sigismondo**

(2. Hälfte 18. Jh. und 1. Drittel 19. Jh.)

1. GB-Lbl, Add. 14166, *Laetatus sum* [I]
2. D-Mbs, Mus. Mss. 652, *Salve Regina* [II]
3. GB-Lbl, Add. 14166, *Tu es Petrus*
4. I-Bc, BB 321/B, *Tu es Petrus*

MODULATIO SEXTI TONI. Ave cogitatione unigenitae armonica

prima  
cogitatio  
1sta  
2da  
3ta  
4ta

GB-Lbl, Add. 14166, *Laetatus sum* [I]: Giuseppe Sigismondo



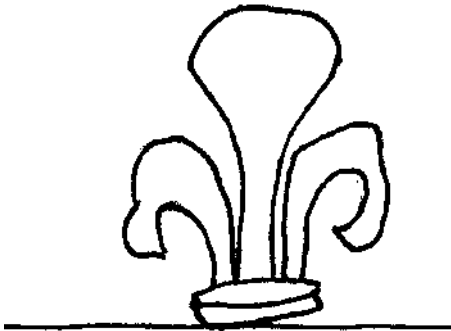
## 2. Verzeichnis der Wasserzeichen

a) 1680-1730

**A**

Fleur-de-lis (Rom?, 1. Drittel 18. Jh.)

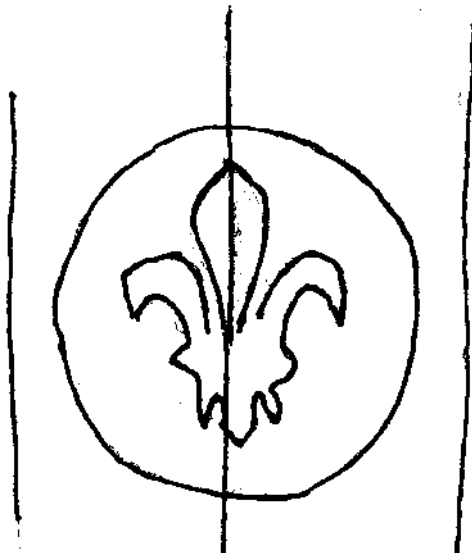
GB-Cfm, MU. MS. 225B, *Salve Regina* [I]



**B1**

Fleur-de-lis im einfachen Kreis (Rom und Neapel, 1. Drittel 18. Jh.)

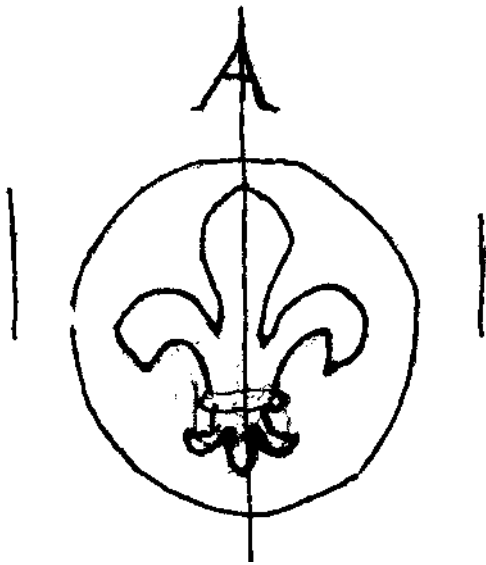
1. D-MÜp, Hs. 3892, *Laetatus sum* [II], (Sth. 4,16)
2. D-MÜp, Hs. 3892, *Lauda Jerusalem*, (Sth. 4,6)
3. D-MÜp, Hs. 3892, *Nisi Dominus* [III], (Sth. 13,14)
4. D-MÜp, Hs. 3892, *Jesu corona virginum*, (Sth. 7,8)
5. I-Mc, Ms. ms. 237.1, *Pange lingua*
6. I-Rc, Ms. 2564, *Dixit Dominus* [I]
7. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Lauda Jerusalem*, (Sth.2)
8. I-Rlib, 73/2, *Nisi Dominus* [I]



## B2

Fleur-de-lis im einfachen Kreis mit Buchstabe A (Rom, 1. Drittel 18. Jh.)

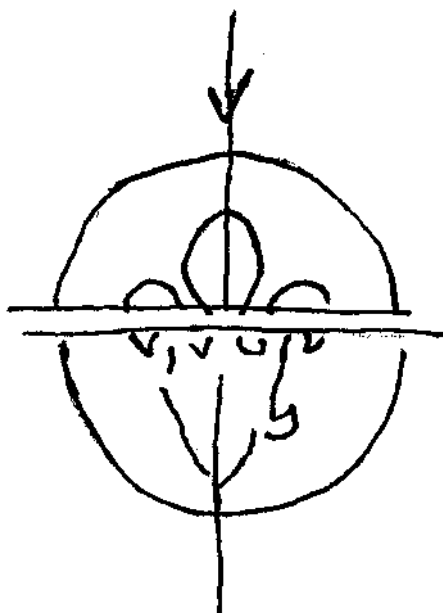
1. D-MÜp, Hs. 3892, *Laetatus sum* [II], (Sth. 9-11,13,14)
2. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Laetatus sum* [II], (Sth. 5,6)
3. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Magnificat* [I], (Sth. 5)
4. I-Rsg, ms. mus. B 1830, *Ave maris stella* [I]
5. I-Rlib, 37/24,37/33,37/35,37/38,37/39,37/41,37/46,37/51 Antiphonen im *canto fermo*
6. I-Rlib, 73/2, *Nisi Dominus* [I]



### B3

Fleur-de-lis im einfachen Kreis mit Buchstabe V (Rom, 1. Drittel 18. Jh.)

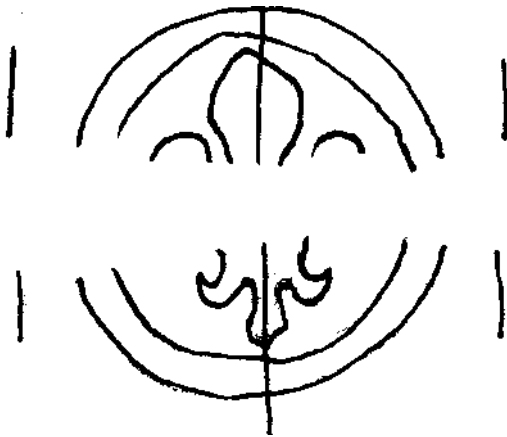
1. D-Mbs, Coll. mus. Max. 92, *Salve Regina* [III]
2. D-MÜp, Hs. 3892, Antiphonen im *canto fermo*, (Sth. 4,15)
3. D-MÜp, Hs. 3892, *Dixit Dominus* [I], (Sth. 1-15)
4. D-MÜp, Hs. 3892, *Cantantibus organis* [I], (Sth. 9-13,16)
5. D-MÜp, Hs. 3892, *Laudate pueri* [I], (Sth. 1-14)
6. D-MÜp, Hs. 3892, *Valerianus in cubiculo* [I], (Sth. 13)
7. D-MÜp, Hs. 3892, *Laetatus sum* [II], (Sth. 1-3,5,7,14)
8. D-MÜp, Hs. 3892, *Nisi Dominus* [III], (Sth. 5)
9. D-MÜp, Hs. 3892, *Jesu corona virginum*, (Sth. 5,11,13)
10. D-MÜp, Hs. 3892, *Magnificat* [I], (Sth. 1,2,11,13)
11. I-Mc, Ms. ms 237.2(1), *Dixit Dominus* [IV]
12. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Dixit Dominus* [I], (Sth. 1,2,4)
13. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Laetatus sum* [II], (Sth. 1,4)
14. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Lauda Jerusalem*, (Sth. 4)
15. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Laudate pueri* [I], (Sth. 1,4,5)
16. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Nisi Dominus* [III]
17. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Jesu corona virginum*, (Sth. 1)
18. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Cantantibus organis* [I]
19. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *S. Caeciliae Virginis, Martyris* Antiphonen im *canto fermo*
20. I-Rlib, 37/24,37/33,37/35,37/38,37/39,37/41,37/46, 37/51 Antiphonen im *canto fermo*



## C1

Fleur-de-lis im Doppelkreis (Rom, 1. Viertel 18. Jh.)

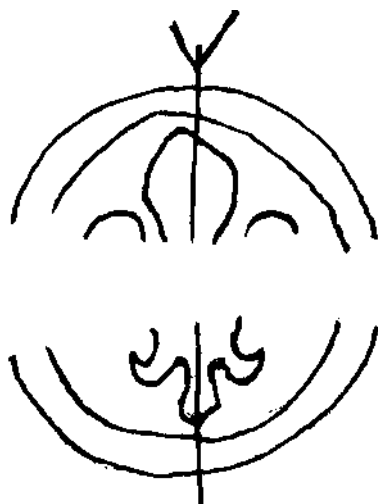
1. I-Rc, Ms. 2494, *Te Deum*
2. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Magnificat* [I], (Sth. 2)
3. I-Rsg, ms. mus. B 1830, *Ave maris stella* [I]
4. I-Rsg, ms. mus. B 1830, *Dum esset rex* [I]
5. I-Rsg, ms. mus. B 1830, *Jam hiems* [I]
6. I-Rsg, ms. mus. B 1830, *Laeva ejus* [I]
7. I-Rsg, ms. mus. B 1830, *Nigra sum* [I]
8. I-Rsg, ms. mus. B 1830, *Speciosa facta es* [I]



## C2

Fleur-de-lis im Doppelkreis mit Buchstabe V (Rom, 1. Drittel 18. Jh.)

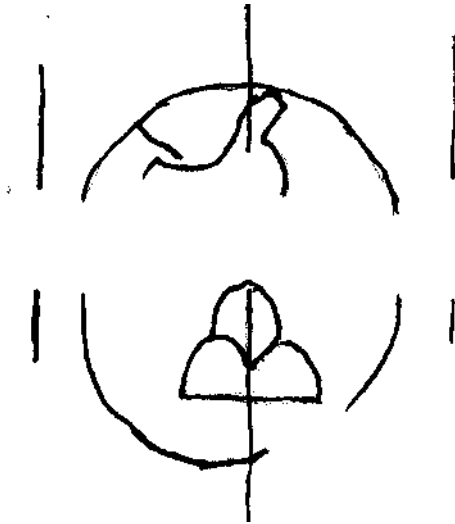
B-Br, Ms II 3869 Mus Fétis 1831, *Salve Regina* [II]



**D**

Taube mit drei Kugeln im einfachen Kreis (Rom, 1720)

D-B, Ms. mus. Autogr. A Scarlatti 1, *Cantantibus organis* [I]

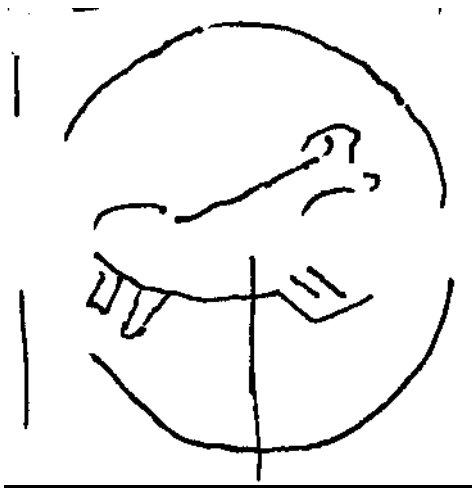


**E1**

Tier im einfachen Kreis (Neapel, 3. Drittel 17. Jh. / 1. Drittel 18. Jh.)

1. I-MOe, Mus.F.1060, *Vexilla regis* [I]

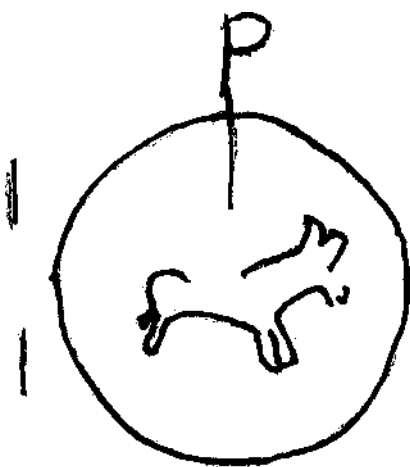
2. I-Nf, 138.3, *Salve Regina* [IV]



## E2

Tier im einfachen Kreis mit Buchstabe P (Rom, 1720 / 1721)

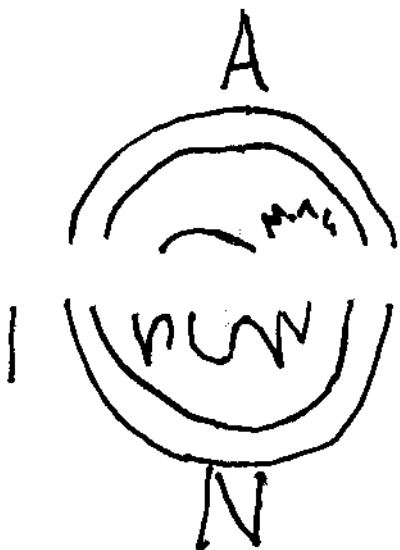
1. D-MÜp, Hs. 3892, *Dixit Dominus* [I], (Sth. 16)
2. D-MÜp, Hs. 3892, *Lauda Jerusalem*, (Sth. 2)
3. D-MÜp, Hs. 3892, *Laudate pueri* [I], (Sth. 16)
4. D-MÜp, Hs. 3892, *Nisi Dominus* [III], (Sth. 2)
5. D-MÜp, Hs. 3892, *Jesu corona virginum*, (Sth. 2,10,14,16)
6. D-MÜp, Hs. 3892, *Magnificat* [I], (Sth. 4)
7. D-MÜp, Hs. 3892, *Valerianus in cubiculo* [I], (Sth. 10-12)
8. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Laudate pueri* [I], (Sth 3)
9. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Jesu corona virginum*, (Sth. 6)
10. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Magnificat* [I], (Sth. 3)



## F

Tier im Doppelkreis mit Buchstabe A und N (Rom, 1720 / 1721)

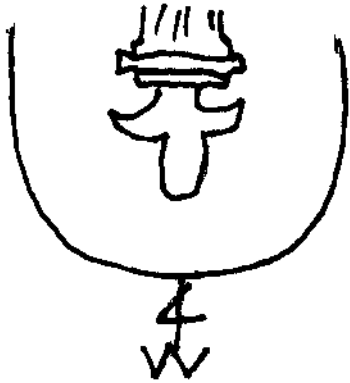
1. D-MÜp, Hs. 3892, *Magnificat* [I], (Sth. 3,6,8,10,15)
2. D-MÜp, Hs. 3892, *Cantantibus organis* [I], (Sth. 17)
3. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Dixit Dominus* [I], (Sth. 3)
4. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Laetatus sum* [II], (Sth. 3)
5. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Lauda Jerusalem*, (Sth. 5)
6. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Laudate pueri* [I], (Sth. 2)
7. I-Rens, Cart. 16 / Nr. 67, *Magnificat* [I], (Sth. 6)



**G**

Lilie auf Säule im einfachen Kreis (England, zwischen 1720 und 1730)

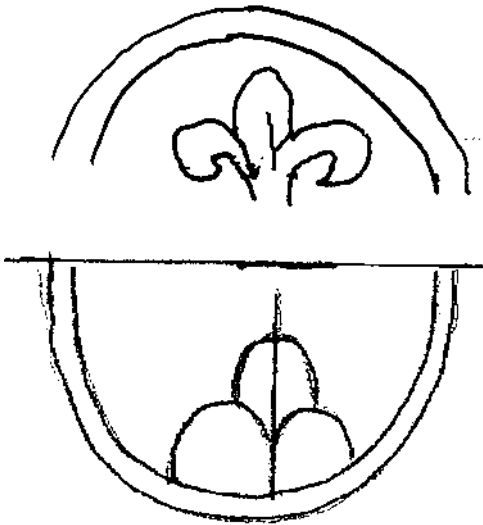
GB-Lam, MS 12, *Miserere mei Deus* [IV]



**H**

Lilie mit drei Kugeln im Doppelkreis (Italien)

I-Mr, [o.Sign.], *Dixit Dominus* [II]



**J**

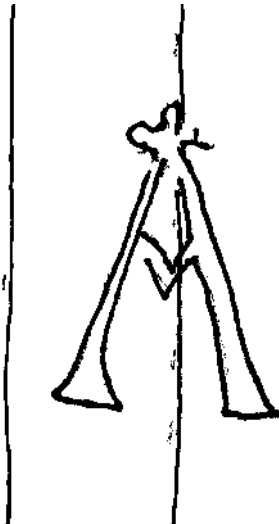
Stiefel im einfachen Kreis (England und Portugal, 1. Drittel 18. Jh.)

US-BEm, M 2038.A66, *Miserere mei Deus* [IV]

**K**

A mit Haube (Arnstadt, mitteldeutsch, zwischen 1680 und 1700)

D-B, Mus. ms. 19628, *Dixit Dominus* [VI]





## 2. Verzeichnis der Wasserzeichen

b) 1730-1900

### L1

Fleur-de-lis im einfachen Kreis mit Buchstaben FS (Italien, 2. Hälfte 18. Jh.)

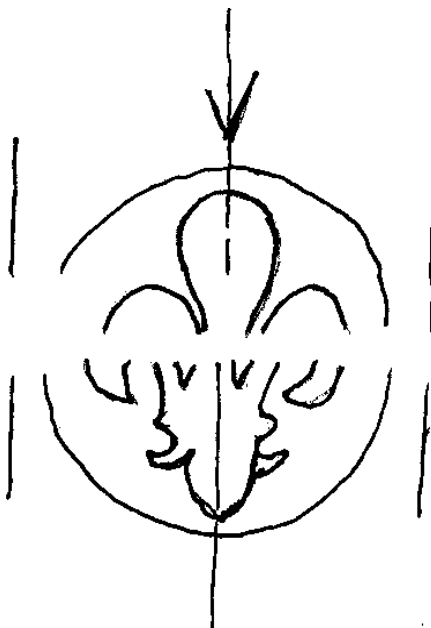
1. I-Baf, Ms. 443, *Miserere mei Deus* [II]
2. I-Baf, Ms. 443, *Miserere mei Deus* [III]
3. I-Baf, Ms. 443, *Vexilla regis* [II]
4. I-Baf, Ms. 443, *Responsorien* [65.1-27]



### L2

Fleur-de-lis im einfachen Kreis mit Buchstabe V [vermutlich für Vittorj(i)]  
(Italien, 2. Hälfte 18. Jh. / 1. Drittel 19. Jh.)

D-MÜp, Hs. 3889, *Tu es Petrus*



## M1

Fleur-de-lis im Doppelkreis (Italien, Mitte 18. Jh.)

1. I-Baf, Ms. 443, *Lectio prima Feria V. in Cena Domini*
2. I-Baf, Ms. 443, *Lectio tertia Feria V. in Cena Domini*
3. I-Baf, Ms. 443, *Lectio prima Feria VI. in Passione et Morte Domini*
4. I-Baf, Ms. 443, *Lectio secunda Feria VI. in Passione et Morte Domini*
5. I-Baf, Ms. 443, *Lectio prima Sabbato Sancto*
6. I-Baf, Ms. 443, *Lectio secunda Sabbato Sancto*



---

## M2

Fleur-de-lis im Doppelkreis mit Buchstaben PC (Italien, 2. Hälfte 18. Jh.)

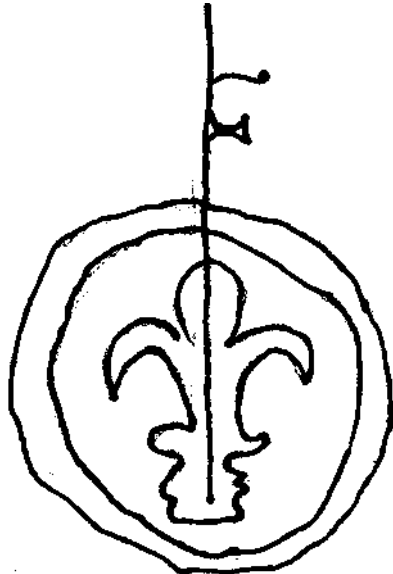
1. I-Baf, Ms 443, *Miserere mei Deus* [II]
2. I-Baf, Ms. 443, *Miserere mei Deus* [III]



**M3**

Fleur-de-lis im Doppelkreis mit Buchstabe F (Italien, 1. Hälfte 19. Jh.)

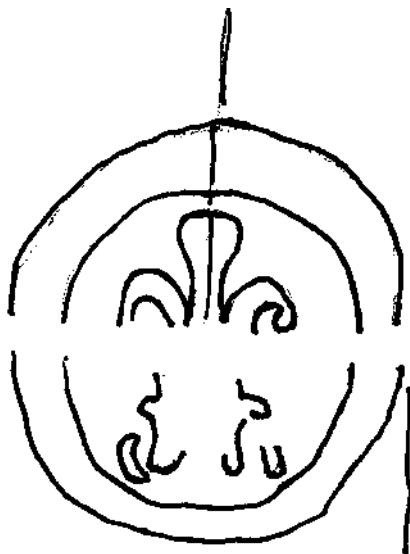
I-Bc, BB 323, *Memento Domine*



**M4**

Fleur-de-lis im Doppelkreis mit Schriftzug Vittorj(i), (Italien, 2. Hälfte 18. Jh.)

D-MÜp, 3893, *Volo Pater*

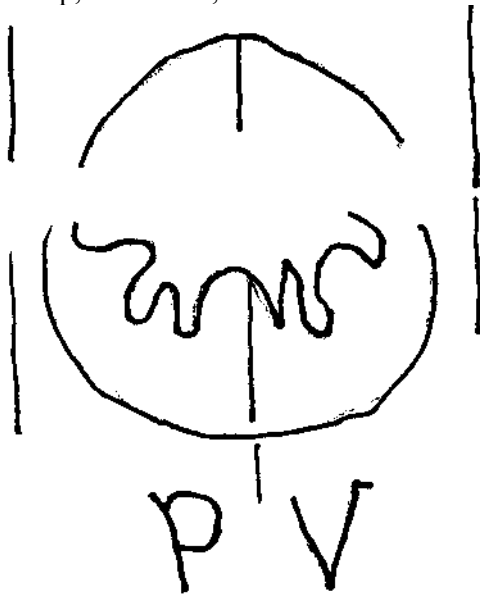


VITTORJ

N

Tier im einfachen Kreis mit Buchstaben PV (Italien, 2. Drittel 18. Jh.)

D-MÜp, Hs. 3960+, *Memento Domine*

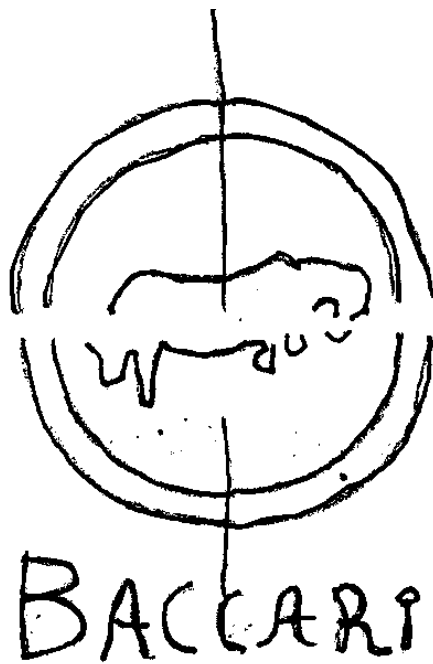


P1

Tier im Doppelkreis und Schriftzug Baccari; Gegenzeichen:

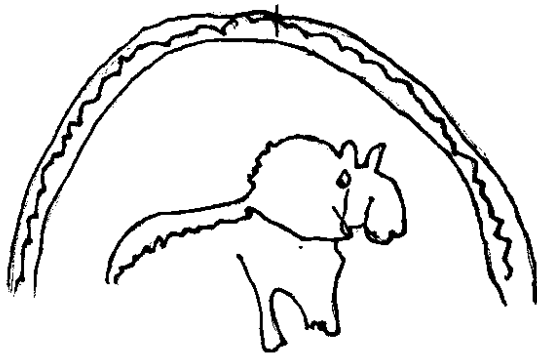
Krone im Kreis (Neapel?, 17./18. Jh.)

D-Mbs, Mus. Mss. 652, *Salve Regina* [II]



**P2**

Tier im Doppelkreis und Schriftzug ANDREA VULGGID (?) (Neapel, 1. Drittel 19. Jh.)  
I-Bc, BB 321/B, *Tu es Petrus*

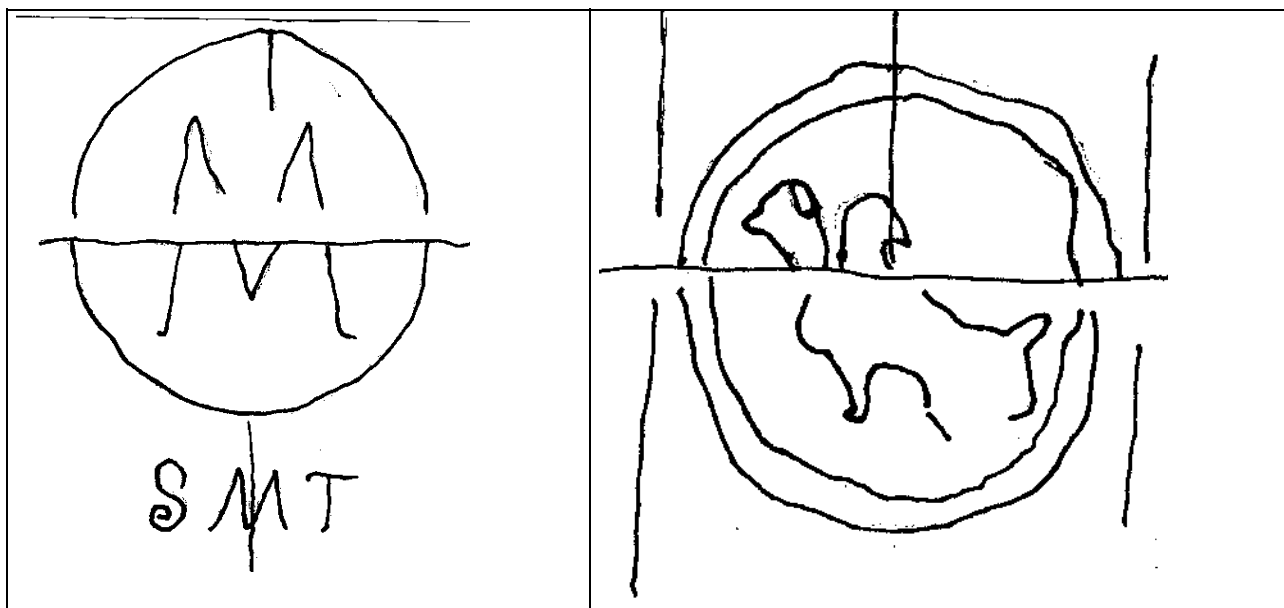


ANDREA VULGGID

**Q**

Buchstabe M im einfachen Kreis und Buchstaben SMT; Gegenzeichen:  
Signet im Doppelkreis, (Italien, Mitte 18. Jh.)

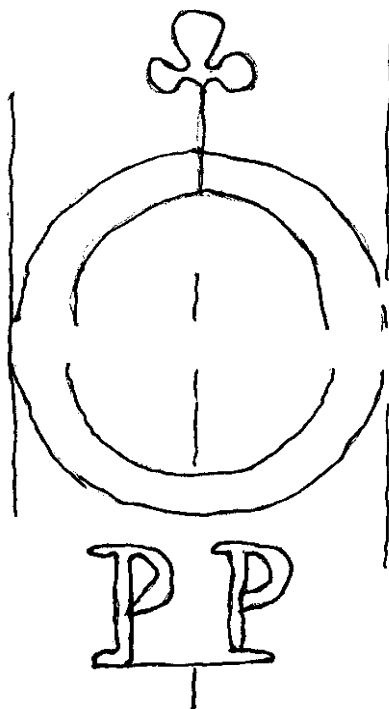
1. D-B, Mus. ms. 19629/2, *Memento Domine*
2. D-B, Mus. ms. 19 622, 17r-24v, *Ave maris stella* [II]
3. D-B, Mus. ms. 19629/1, 1r-16v, *Tu es Petrus*



**R**

Doppelkreis mit Buchstaben PP (Italien, 1. Drittel 19. Jh.)

D-MÜp, Hs. 3887, *Laudate Dominum omnes gentes*



### 3. Abkürzungsverzeichnis

#### a) Bibliothekssigel

	<u>Österreich</u>
A-Wgm	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, Bibliothek
A-Wn	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
	<u>Belgien</u>
B-Bc	Brüssel, Conservatoire Royal de Musique, Bibliothèque
B-Br	Brüssel, Bibliothèque Royale Albert I <sup>er</sup>
	<u>Schweiz</u>
CH-E	Einsiedeln, Kloster Einsiedeln, Musikbibliothek
	<u>Deutschland</u>
D-AÖ	Altötting, Kapuzinerkloster St. Konrad, Bibliothek
D-B	Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz
D-Dl	Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Musikabteilung
D-Mbs	München, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung
D-Mk	München, Kapuzinerkloster St. Anton
D-Mm	München, Bibliothek St. Michael
D-MÜp	Münster, Diözesanbibliothek, Bischöfliches Priesterseminar und Santini-Sammlung
D-Po	Passau, Bischöfliches Ordinariat
D-Rp	Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proske-Musikbibliothek
D-SWI	Schwerin, Mecklenburgische Landesbibliothek,
Musiksammlung	
D-TRb	Trier, Bistumsarchiv
	<u>Dänemark</u>
DK-Kk	Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek
	<u>Frankreich</u>
F-Pc	Paris, Bibliothèque du Conservatoire (heute in F-Pn)
F-Pn	Paris, Bibliothèque Nationale
	<u>England</u>
GB-Cfm	Cambridge, Fitzwilliam Museum
GB-Lam	London, Royal Academy of Music, Library
GB-Lbl	London, The British Library
GB-Ob	Oxford, Bodleian Library

	<u>Italien</u>
I-Baf	Bologna, Archivio dell'Accademia Filarmonica
I-Bc	Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale
I-BGc	Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai
I-Fas	Florenz, Archivio di Stato
I-Fc	Florenz, Bibl. del Conservatorio di Musica Luigi Cherubini
I-Fn	Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale
I-Mc	Mailand, Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi Bibl.
I-Mr	Mailand, Archivio Storico Ricordi
I-MOe	Modena, Biblioteca Estense
I-Nc	Neapel, Conservatorio di Musica di S. Pietro a Majella, Biblioteca
I-Nf	Neapel, Archivio Musicale della Comunità Oratoriana dei Padri Filippini
I-Nlp	Neapel, Biblioteca Lucchesi Palli (heute in I-Nn)
I-Nn	Neapel, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III
I-PLcon	Palermo, Biblioteca del Conservatorio di Musica Vincenzo Bellini
I-Ras	Rom, Archivio di Stato, Biblioteca
I-Rasc	Rom, Archivio Storico Capitolino e Biblioteca Romana
I-Rc	Rom, Biblioteca Casanatense
I-Rcns	Rom, Archivio della Chiesa Nazionale Spagnuola
I-Rf	Rom, Archivio della Congregazione dell'Oratorio dei Padri Filippini
I-Rlib	Rom, Basilica Liberiana
I-Rrostirolla	Rom, Biblioteca privata G. Rostirolla (Heute in I-Fn)
I-Rsg	Rom, Archivio di San Giovanni in Laterano
I-Rsmt	Rom, Archivio di Santa Maria in Trastevere
I-Rvat	Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana
I-Vc	Venedig, Biblioteca del Conservatorio Benedetto Marcello (Heute in I-Vo)
I-Vo	Venedig, Archivio dell'Ospedaletto (in: I-Vire = Venedig, Istituto di Ricovero e di Educazione)
	<u>Portugal</u>
P-Lf	Lissabon, Arquivo da Fabrica da Sé
	<u>Russland</u>
RUS-Mk	Moskau, Naučnaja muzykal'naja biblioteka im. S.I. Taneeva, Gosudarstvennaja konservatorija im. P.I. Čajkovskogo
	<u>Vereinigte Staaten von Amerika</u>
US-BEm	Berkeley, University of California, Music Library and Bancroft Library
US-NH	New Haven, Yale University, The Library of the School of Music
US-U	Urbana, University of Illinois at Urbana-Champaign, Music Library
US-Wc	Washington, Library of Congress, Music Library



## b) Allgemeine Abkürzungen

A	Alt, Altus
Abb.	Abbildung
All.	Allegro
Anh.	Anhang
Anm.	Anmerkung
Art.	Artikel
Ausg.	Ausgabe
B	Bass
B.c.	Basso continuo
Bd.	Band
Bde.	Bände
Bdn.	Bänden
bes.	besonders
betr.	betreffend
Bibl.	Bibliothek, Bibliothèque, Biblioteca
Biogr.	Biographie
biogr.	biographisch
Bl.	Blatt
c.	carta
C.	Cantus
ca.	circa
Cb.	Contrabasso
Cemb.	Cembalo
c.f.	cantus firmus
dat.	datiert
ders.	derselbe
Diss.	Dissertation
Dok.	Dokument
Dr.	Drittel
ed.	edidit, ediderunt
ersch.	erschienen
Ex.	Exemplar
f., ff.	folgende (Singular bzw. Plural)
Faks.	Faksimile
Fg.	Fagott
Fn.	Fußnote
fol.	folio
Fs.	Festschrift
geb.	geboren
gegr.	gegründet
Ges.	Gesellschaft
GR	Graduale Romanum

H.	Hälfte
hg.	herausgegeben
Hg.	Herausgeber(in)
hs.	handschriftlich
Hs.	Handschrift
Inh.	Inhalt
insb.	insbesondere
Instr.	Instrument
Jg.	Jahrgang
Jh.	Jahrhundert
Jhdts.	Jahrhunderts
LU	Liber usualis
MGG	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , herausgegeben von Friedrich Blume, 17 Bände, Kassel 1949-1986
MV	Messverzeichnis
n.b.	nicht bekannt
NGroveD	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , herausgegeben von Stanley Sadie, 20 Bände, London 1980
Nr.	Nummer
n.S.	nuova Serie
n.v.	nicht vorhanden
o.a.	oben angeführt
Ob.	Oboe
o.J.	ohne Jahr
Org.	Orgel
o.Sign.	ohne Signatur
Part.	Partitur
r	recto
Rec.	Recitativo
Repr.	Reprint
Resp.	Responsorium
RISM	Répertoire international des sources musicales
S	Sopran
Sig.	Signatur
Sp.	Spalte
St.	Stimme
Sth.	Stimmheft
Str.	Streicher

T	Tenor
T.	Takt
Tab.	Tabelle
Trba.	Tromba (Trompete)
u.	und
u.ä.	und ähnliche
undat.	undatiert
Univ.	Universität
v	verso
v.	von
Va.	Viola
Vc.	Violoncello
verm.	vermutlich
Verz.	Verzeichnis
VI.	Violine
Vol.	Volume
WZ	Wasserzeichen
zit.	zitiert

## **Tabellarischer Lebenslauf**

**Name:** Benedikt Johannes Poensgen

**Geburtsdatum und -ort:** 22.11.1967 in Düsseldorf

### **Eltern (Beruf):**

Dr. Helmuth Poensgen (Geschäftsführer i. R. der Schulen Schloß Salem), geb. 10.5.1927

Elisabeth Poensgen, geb. von Consbruch (Hausfrau), geb. 6.6.1927

### **Geschwister:**

Stephanie (1958), Julia (1959), Matthias (1961), Silvester (1962), Ruprecht (1964)

### **Familienstand:**

verheiratet seit 21.5.1993 mit Frau Frauke Poensgen, geb. Züchner

Kinder: Franziska, geb. 23.2.1993 und Christian-Hauke, geb. 17.3.1995

### **Schulische Ausbildung:**

Grundschule: Mettmann, Salem 1973 - 1977

Gymnasium: Internat Schule Schloß Salem; Gordonstoun, Schottland 1977 - 1986

### **Wehrdienst:**

Waldhornist beim Musikzug der Panzerbrigade 28, Ulm 1.12.1986-31.12.1987

### **Studium:**

Hist. Musikwissenschaft, Italienisch, Amerikanistik in Hamburg 1.10.1988 - 17.5.1994

Magisterarbeit wie mdl. Prüfungen, Prädikat „sehr gut“ 17. 5. 1994

### **Promotion:**

Die Offiziumskompositionen von Alessandro Scarlatti

betreut von Frau Priv. Doz. Dr. Dorothea Schröder, Hamburg seit 18.5.1994

Abschluss: Prädikat: „gut“, mündliche Prüfung: „sehr gut“ 15.12.2004

### **Stipendien:**

Promotionsstipendium der Friedrich Ebert-Stiftung, Bonn 1.1.1996 - 30.8.1998

Stipendium des Deutschen Historischen Instituts, Rom 1.10.1996 - 31.3.1997

**Praktika:**

Praktikum bei der <i>Universal Edition A.G.</i> , Wien	26.2 - 19.3.1990
Praktikum in der <i>Kulturabteilung der Bayer AG</i> , Leverkusen	26.11 - 20.12.1991
Praktikum im <i>Konzertbüro Andreas Braun</i> , Köln	21.9. - 23.10.1992
Praktikum im <i>Kulturamt der Stadt Oldenburg</i> , Oldenburg	13.7. - 13.8.1993

**Auslandaufenthalte:**

Internat Gordonstoun, Schottland	1978 - 1980, 1983 - 1984
Indien, Australien, Malaysia	13.1.1988 - 15.9.1988
Studium der Hist. Musikwissenschaft und Italienisch in Bologna	1.10.1991 - 31.3.1992
Studienaufenthalt in Rom	1.10.1996 - 31.3.1997

**Berufspraxis:**

Geschäftsführer der Göttinger Händel-Gesellschaft e.V.	seit 1.9.1998
--	---------------

Datum

Benedikt Poensgen

An den  
Fachbereich Kulturgeschichte und Kulturkunde  
Rothenbaumchaussee 67 / 69  
20148 Hamburg

Ich versichere an Eides Statt durch meine eigene Unterschrift, dass ich nicht andernorts mit der gleichen oder einer anderen Arbeit eine Doktorarbeit beantragt habe. Weiter versichere ich an Eides Statt durch meine eigene Unterschrift, dass ich die vorstehende Arbeit selbständig angefertigt und andere als die von mir angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und die den benutzten Werken wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Datum

Unterschrift