

PERGOLESI

Vespro della Beata Vergine

Vespers

Rekonstruiert und herausgegeben von
Reconstructed and edited by

Malcolm Bruno,
Edward Higginbottom und / and Robert Ross

Partitur / Score



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 7675

PREFACE

INTRODUCTION

Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736) had undoubtedly the briefest creative life of any major composer in the history of European music. But within the span of only six years, his comparatively few completed works would become the stuff of legacy. His admirers would range from Bach (who transformed his *Stabat Mater* into a Lutheran penitential motet) to the Parisian opera audience, instantly enchanted at the French premiere of *La Serva Padrona* in 1752, to Handelian London where interest in his sacred music would initiate some of the earliest non-Italian publications of his last works including the *Stabat Mater* and its sequel, his second setting of the *Salve Regina*.

Born in Iesi in the Italian Marches and already showing musical promise as a child, Pergolesi was sent to Naples, to the *Conservatorio dei Poveri* sometime after 1720, where he studied with Gaetano Greco, Leonardo Vinci and then from 1728 with Francesco Durante. He was an avid performer – first as a choirboy and then as a violinist – with his virtuosity winning him the steady praise and admiration of his contemporaries. From performance to composition, his creative endeavour raced along the developing course of Italian opera. As Pergolesi scholar Barry S. Brook has pointed out, he was a composer quite especially gifted at experimentation, whether in opera, sacred text setting or instrumental writing, constantly looking for new means of expression and for new sonorities, with a great diversity of style (in texture, dynamic range and gesture) emanating from all his work. No wonder then that Pergolesi's decade at the Conservatorio solicited the attention of his teachers, among them Durante, and the librarian, Giuseppe Sigismondo, whose writings about the conservatory musicians of his day became the basis for the historical work of another Neapolitan, Carlantonio de Rosa, the Marchese di Villarosa a century later. Clearly under the lasting spell of the legendary Pergolesi, Villarosa's work – the composer's first biography – was published in 1843, 117 years after Pergolesi's death.

Very little is known of the circumstances surrounding the composition and first performance of the Vespers Pergolesi prepared in 1732, though its background is suitably imbued with the dramatic. Following a series of earthquakes in Naples during the previous eighteen months, St Emidius – as protector against

earthquakes – had been proclaimed the city's special patron saint, his feast day falling on 31 December. A vow was taken to celebrate this day each year with a solemn mass and vespers. Quoting Sigismondo, Villarosa reports in his biography that Pergolesi was commissioned to write music for the first celebration of this festival, for which, according to Villarosa, he wrote a mass for double chorus and a Vespers with three psalms: a Dixit, Confitebor and Laudate pueri. Villarosa makes no mention of a Magnificat, the highpoint of Vespers; and, as the German scholar Helmut Hucke has pointed out, the Confitebor he specifies is not a psalm proper to this liturgical feast day. These discrepancies, along with the missing psalms (Vespers would normally have five), leave open the possibility that Villarosa's reported detail of the actual works performed on New Year's Eve 1732 was compiled after Pergolesi's death simply on the basis of the then known (genuine) psalms he had left behind. Alternatively or additionally, perhaps the 1732 commission was late in the day, necessitating recycling of earlier material; and perhaps, as was not uncommon, plainsong filled in for the missing composed psalms and canticles: Pergolesi was, after all, busy composing operas.

In any case unlike a reconstruction of Monteverdi's *1610 Vespers*, for which we have all the psalms and Magnificat to hand, our goal in this compilation has been rather to create a more general panorama of Pergolesi's sacred music in the context of his Vesper settings. As editors of this first publication of nearly all his authenticated works for Vespers, we take the 1732 event only as a starting point. In the process Pergolesi's distinctive gifts shine through: for in contrast to the older Italian polyphonic style or that of his contemporary J. S. Bach, though in common with nearly all Italian composers from the eighteenth century, Pergolesi's music dispenses with technical prowess as an end in itself. Fugal writing, for example, appears as a remnant of an earlier polyphonic, *stile antico* period, while his use of chromaticism, like an Italian painter, explores the extremes of light and dark. Essentially a composer of opera, Pergolesi's brilliance lies in melodic invention, line after line, uniquely crafted in gesture and length, in a music conceived visually and dramatically, where pacing and rhetoric are all. As in jazz, phrases grow organically, with little ornaments and decorations, accentuations and other effects appearing with-

out conscious calculation. And yet, however enticing these local flourishes, the length of each episode is balanced perfectly, one to the next.

CONSTRUCTION AND SOURCES

Construction

From the outset then the present sequence cannot properly be considered a reconstruction of a single work composed by Pergolesi, as much as a new creation scanning the composer's entire working life; and it is a near complete anthology of his authentic sacred works, apart from the *Stabat Mater*, two masses, an early *Salve Regina*, a psalm and an antiphon. But, as mentioned above, if from a strictly liturgical point of view a true Vespers sequence would have had five psalms not including one of the three psalms here presented, we are left with the question as to what exactly Pergolesi may have written for the 1732 event. Though his *Mass in D* and *Dixit* (with Introit) may well have been heard, dating of the *Laudate* would certainly place it after 1732, leaving open – liturgy notwithstanding – the date of the *Confitebor*. But consigning the particulars of New Year's Eve 1732 to history itself, we are nonetheless left with three fine psalms quite different in character, along with an Introit to position the body of the Vespers settings.

The Introit must certainly be the earliest of the works in this Vesper construction, its closing "Alleluja" bearing all the hallmarks of a student polyphonic exercise, composed perhaps in the mid-to-late 1720s. If so, might the composer have added its preceding movements for the 1732 occasion? There would have been no point in composing a free-standing Introit, unlike perhaps penning the occasional psalm, without the deadline of a specific Vespers performance. The *Confitebor* and an early *Laetatus* (the only authenticated psalm not in this reconstruction) must have followed in order of composition, succeeded by the *Dixit* in 1732, though some scholars place the *Confitebor* after the *Dixit*. In any case the *Laudate* with its significantly more developed style must date from 1733 or later, while the late *Salve Regina* in c minor (and its companion the *Stabat Mater* composed in close proximity) represents Pergolesi's most distinctive chromaticism, one that with its instantly engaging pathos would soon attract the attention of Bach and so many others of Pergolesi's own and later generations.

Not a work like the *B minor Mass* (conceived and completed by the composer, but never performed as a

whole in his lifetime), nor a work like Monteverdi's *Marian (1610) Vespers* (assembled from the psalms Monteverdi composed explicitly for a Vespers for his Gonzagan patron), this present *Marian Vespers* sequence is rather an editorial investigation into the short-lived genius of this exceptional and eternally youthful Neapolitan composer. The only authentic Vesper music not included is therefore the above-mentioned *Laetatus sum*, the similarly youthful *Salve Regina* in a minor and a brief antiphon *In caelestibus regnis*; while an obscure, incomplete, secular cantata in Latin, *In hac die*, the musical equal of his of the psalm setting, provides material for constructing a noticeably lacking hymn and Magnificat. The "Amen", a parody of the Alleluia from the Introit and strictly speaking not a feature of Vespers, is offered with an eye to concert performance in the manner of the later *Stabat Mater* finale.

Though not supposing that Pergolesi ever conceived this present sequence as a single work, its assembly, nonetheless, falls comfortably into the rhythm of a Vespers performance: introit, psalms, hymn, canticle (Magnificat), Marian antiphon and conclusion. The length especially of the *Dixit* and *Laudate* with the apparently earlier *Confitebor* as a psalm centre-piece leaves us with an ample hour's worth of music and no sense necessarily of the truncation of two further psalms. Separating or positioning these three psalms, as they would have been in an eighteenth-century performance, enhances them considerably. This could be achieved by incorporating two further psalms in plain-song (i. e. *Dixit*, plainsong psalm, *Confitebor*, plainsong psalm, *Laudate*). Additionally or alternatively plain-song antiphons could be placed before and after each psalm. A further option is the antiphon substitute, common in performances of Monteverdi Vesper sequences. We have incorporated this option not only as a delightful glimpse of yet another side of the composer, but to give the user access to authentic sonatas not widely known, except in part through Stravinsky's *Pulcinella*. Though this may seem overly prescriptive – after all in an edition of Vespers by Monteverdi, who wrote no purely instrumental music, it would be unnecessary and quite arbitrary to interpolate sonatas – in the case of Pergolesi, who wrote only two known genuine sonatas, it comes as a pleasant footnote to the creative master emerging from this compilation. Unmistakably Pergolesian and rejoicing in the intuitive ease of his string writing, they have been segmented into four two-movement interludes, with transpositions appropriate to their positioning (the violin sonata originally in G and the cello *sinfonia* in F).

Sources

Source material represents a further challenge. Pergolesi's dazzling talent and untimely death in his twenty-sixth year, together with an immediate demand for his distinctive music, left his style and attribution vulnerable to forgery. With no published collection during his lifetime, only a few surviving autographs and comparatively few authenticated copies, misattributions were free to flourish at the hands of many ambitious and less talented successors. And in the two centuries following the composer's death, obfuscation would reach a climax in the 1940s when the first *Opera omnia* was compiled by Filippo Caffarelli, an editor seeking nobly to bring together every work by or attributed to Pergolesi. The result was an unwieldy, meandering tome, clearly neither in size nor quality the work of a single composer still 25 at his death! Only over the last 30 years has slow but steady progress been made in unravelling the hugely spurious *Opera omnia*, over half of which consists of works now known not to have been composed by Pergolesi. Beginning in the 1970s the American scholar Marvin Paymer was first to devise tests for authenticity thereby enabling systematic analysis of all attributed works. These would finally dispell the many imposters accrued by history or intent and lead to the new *Complete Works*, published jointly by Pendragon (USA) and Ricordi (Milano), headed by Paymer with Barry S. Brook. Sadly only four volumes of a projected eighteen have appeared since their untimely deaths (Brook in 1997 and Paymer in 2002).

Of Pergolesi's extant Vesper music only the *Laudate* exists in autograph and is held at the Naples Conservatory (I Nc Rari 18.3.3). All the other movements are drawn from authenticated eighteenth-century sources published after Pergolesi's death. In the case of the *Dixit* the sources are both from the British Library. GB Lbl (Add. 14129) is the principal source, with GB Lbl (Add. 14133) as a secondary referral, while the *Hymn* and *Magnificat* are drawn only from GB Lbl (Add. 14133). The *Deus in adjuvandum* is based principally on CH (Beromünster) (Ms 6592) with I (Bergamo) (ms. xxxv 8974L) and GB Lbl (Add. 5044) L-23 as secondary sources. Two sources are conflated for the *Confitebor*: I-Nsg (MS 668) and GB Lbl (Add. 14133). The *Salve* is based on an early Italian source (I Nc Rari 1.6.27) and a parallel British source ("Walsh") GB Lbl (Add. 31569); also GB Ob Mus.38c.1, following the thesis of Allan Atlas, who outlines two scribal "traditions" of this work, the detail of which is laid out in his introduction and notes to volume XV of the *Complete Works*.

There are few genuine instrumental works by Pergolesi, all sadly without autograph. Though undoubtedly a superb violinist, his attention, like Monteverdi's, was clearly drawn to larger scale projects, such as operas and sacred music on a grand scale. Aside from the violin and cello sonatas represented in this *Vespers*, Brook includes in his volume XVII of the *Complete Works* the virtuosic violin concerto in B-flat and two keyboard sonatas, the latter feeling more like uninspired Scarlatti than Pergolesi. The violin and cello sonatas, however, are remarkably Pergolesian, full of infectious clever humour (that attracted Stravinsky to the cello *sinfonia*). The source for the violin sonata is, as much else, at the Naples Conservatory: I Nc Rari 22.1.27; the sole source for the cello sonata is at Cambridge: GB Ckc Rw324-6. An excellent Urtext edition of these two sonatas in their original keys exists in the above-mentioned volume XVII. Our edition is sectioned and transposed for use as church sonatas with minor editing for a modern user.

It will remain for Pergolesi scholars in the years ahead to provide us with the complete sacred works, in a projected volume XIII of the *Complete Works*. Simply tabulating all the known sources of these psalms is no small feat. In the case of, for example, the *Confitebor*, there are more than a dozen eighteenth-century copies (which pales in the face of more than 90 sources in half a dozen transpositions of the *Salve* from 1735/6 including one in B minor!). But it is our view that such a complete overview, though desirable, is not essential for the present performing edition. Pergolesi's style is sufficiently clear in itself, and the main issues, as detailed in the editorial principles below, are interpretive viewed from the perspective of eighteenth-century performance practice. The value of the additional source material, such as the undoubtedly later London publication of the second *Salve Regina*, is in general practical. Eighteenth-century scores are largely intuitive, with a minimum of intervention (phrasing, dynamics etc). Scores and parts do not give stylistic, expressive detail, which is assumed, but only that information immediately necessary to the instrumentalist playing from a part. Though not as close in time or place to the original material as the Neapolitan source, the London edition of the *Salve Regina* (published by a "J. Walsh" as well as the *Stabat Mater*), has, for example, the benefit of being prepared quite evidently from an earlier source by an eighteenth-century violinist. It includes many contemporaneous bowings and articulations - used by the sort of players Handel lured with him to London from Rome -

that a modern editor simply looking for patterns and consistency would not dare to invent.

EDITORIAL PRACTICE

Introduction

With neither a single source or autograph, nor even an outline left by the composer of the 1732 event, there can be liberties as well as significant editorial challenges in assembling a single Vespers sequence. In his favour the editor has – once an individual movement has been convincingly authenticated – the saving grace of Pergolesi's straightforward style. As a composer he was, after all, not a Lutheran organist but a young musician – an accomplished violinist quite certainly – whose final “mature” idiom is separated by only six years from his “student” composition. With a musical passion rooted firmly in the Italian opera of his day, his writing reveals little interest, for example, in the increasingly complex issues of counterpoint occupying the Germanic world further north. Mercifully, this relieves the editor of searching for the sort of minute detail required to edit a major choral work by J. S. Bach where every dot and iota of part-leading absorbs the attentive performer as well as the scholar. Pergolesi's genius lies conversely in creating an effortlessly inventive series of melodies – the sort native to a singer or violinist – grounded on a functional bass line, but conceived in perfect proportion and alternation, with no one gesture outdoing another.

Our primary editorial task is one therefore of deciphering and completing this kind of sketchy, hurried baroque style in which even (and especially) Pergolesi's autographed composition comes off the page to us. For practical performance this sort of editorial contribution is by far the most important aspect of a modern performing edition. String parts, for example – especially the viola and not infrequently the second violin – are often incomplete, with the viola very normally in unison with the bass. Quite often this works at an octave above the cello, though not always: what then should the player do when the 4' bass line distracts by crossing above the melody line? These are the sort of questions that an editor must sensibly and consistently confront, for a solution will not necessarily be found in consulting further sources. There are as well discrepancies in clefs in the brass parts (Pergolesi regularly uses a clef to signify the instrument), and this results in confusion over trumpet and horn parts. In a number of cases the autograph does not help, largely

because in Pergolesi's day both trumpet and horn parts were played by the same players, and such detail was therefore self-evident. But modern performers (especially those not versed in period performance) need help with such issues.

Another issue of paramount importance, critical to performance and invisible on the page except in questions of tessitura, is pitch standard. Unlike other much-loved repertory from the Italian baroque, especially that emanating from Venice where pitch was known to be as high as A=440 or even A=465, the pitch in Rome was lower, perhaps in the realm of 415, and lower still in Naples, perhaps as low as A=390, or a whole-tone below modern pitch. This rarely considered issue in performances of the *Stabat Mater* would have significant bearing in the choice of both its soloists; and it becomes even more critical in Pergolesi's psalm setting. Beginning with the third movement “Dominare” of the *Dixit*, the tessitura of the first soprano is noticeably high. Especially in the solo sextet sixth movement, the first soprano of the first trio is left not only with high B-flats, but a great deal of high-lying passaggio, its surreal and likely harsh effect at 440 certainly not envisaged by the composer. There are many other instances, of consistently high tessitura in the *Laudate* and *Confitebor* as well, and not excluding the latter's sustained opening that is much more affirmative at lower pitch. For an exhaustive account of this subject the interested reader is directed to *A history of performing pitch: the story* by Andrew Johnstone (Lantham: Scarecrow Press 2002), reviewed in *Early Music* in November 2005. Original keys have been kept unaltered, except in the case of the parodied hymn *Lucis Creator* (original key E-flat major) and aria “Quia fecit mihi magna” (original key E major) of the *Magnificat* and the *Salve* as a whole (original likely key c minor, but see Allan Atlas's introduction in *Complete Works XV* as mentioned above). With the tonality of this sequence centring around D major, and two major psalms and a parodied *Magnificat* in that key, we have adjusted the *Salve, hymn* and “Quia fecit” to complement the overall sequence. And as noted above, the sonatas have also been transposed.

Generally we have taken the view that the distinctive patterns of Pergolesi's composition (phrasing, articulation, dynamics etc.) will be evident to the modern user in the various works surveyed in this sequence; we have not therefore gone to great lengths to replicate them continually on each page. Similarly, though a modern editor would generally seek consistency, we have not sought to suppress fairly frequent (and reveal-

ing) irregularities in source material in the interest of a tidy conformity. Again our earlier sources reveal the habits of performers rather than the kind of scientific musicological editing of the last two centuries, and in that very telling way bring us closer to the composer.

Tempo markings

Tempo markings, wherever indicated in original sources, have been retained in Roman. Editorial tempo markings appear in italics. In accordance with eighteenth-century custom Pergolesi uses *Largo* both as a general tempo for a movement or section as well as an indication for a final cadence in a vocal part. In this latter instance it signifies simply an *ad libitum* or *colla voce* – suggesting a stretching of the tempo or cadenza or other ornamental expression before the final cadence rather than radical change of tempo. To avoid confusion with contemporary practice, we have consistently indicated this cadential function by placing the *Largo* marking only over the vocal line. Fermata marks in the other orchestral parts over the 6/4 cadenza chord indicate the pause in tempo, with the original tempo resuming after the pause.

Dynamics

A basic forte meaning “full sound”, “normal sound” or “foreground” may be regarded as Pergolesi’s default dynamic. Unless otherwise noted a forte dynamic is assumed at the opening of all movements and in all passages involving brass. Pergolesi’s use of *piano* or *dolce* are synonymous and we therefore employ without comment only *piano* throughout to avoid confusion with a modern, *espressivo* connotation of *dolce*. Generally the *piano* dynamic has two functions: (1) especially in repetitions of instrumental solo passages it places the basic forte in relief, as if the second phrase is an echo of the first; (2) as a “courtesy” dynamic at the entry of the vocal (solo) line, indicating to instrumentalists a shift in their presence from “foreground” to “background”, a function we might now express with the term *accompagnato*. Such *piano* dynamic markings simply warn the accompanying instruments to support but never cover the voice, and should not necessarily be regarded as an absolute decrease in sound, as would be implied in contemporary usage. Often what we might consider a *mezzo-forte* or even *forte* would be appropriate: a full sound, that is, but attentive to the contour and expressivity of the vocal line.

Consistent with this practice and again unusual for the modern eye, vocal solo parts never have any dynamic marking, the assumption being truly “operatic”:

the soloist shapes the line as she or he may deem appropriate and the instruments instinctively provide the appropriate support. At the vocal opening of the hymn *Lucis Creator*, for a very typical example, the orchestra is marked down to *piano*. A florid vocal line continues until bar 20 with no dynamic, at which point the orchestra for two bars resurfaces in a foreground capacity, before the next vocal entry. The process continues throughout this and all the other arias.

There are three tiers of this style of accompaniment mode: *piano* (the normal courtesy dynamic, indicating that especially the upper strings must step back from the foreground); *sotto voce* (a more severe indication of the same) and *piano assai*, the most extreme “pulling back” mark, normally employed when upper strings are in exposed higher registers above the vocal line.

There is no symbol for *crescendo*, though abrupt uses of *p-f*, which cannot sensibly mean *subito forte* are footnoted as implying *crescendi*. Dynamics are normally only shown in first violin or continuo parts, but are distributed appropriately throughout other parts generally without comment, with the exception of the *Dixit* and *Laudate* which are drawn principally from single sources. As with tempo markings, editorial dynamics are shown in *italics*, original sources in roman.

Ornamentation

Original source trills (*tr*) and grace-notes are retained and occasional additional editorial suggestions are supplied in square brackets [*tr*]. Appoggiature marked with an asterisk (*) above must be taken before the principal note, to avoid a clash with the resolution of 4-3 suspensions in lower parts beginning on the beat.

The length of *appoggiature* are best determined by context, the eighth-note being the normal grace, though occasionally a quarter or sixteenth duration may be more suitable. At the opening of the *Dixit*, for example, only an eighth-note *appoggiatura* (before the beat) would be appropriate in the second soprano part of bar 5, whereas a quarter on-the-beat would be preferable four bars later.

Articulation

Slurs, dots and daggers are reproduced from original sources. As with dynamics, if a slur or staccato marking appears only over a first violin part, but clearly also applies successively to the second or lower parts, appropriate markings are distributed, except in the *Dixit* and *Laudate*, without comment. Slurs, as with dynamics, quite often only appear to indicate to string players the detail of text underlay (especially syllabi-

fication), to enable bowing to conform to vocal stresses and phrasing, but not necessarily implying the modern sense of *espressivo*.

As with other ambiguities of material originating from performance rather than publication, the use of dots instead of daggers would not necessarily signify a difference in articulation; and on occasion it is difficult to decipher from sources whether a mark is a hastily-penned dot or a small dagger. We have simply reproduced the marks in the source material as faithfully as possible, distributing them without comment where unquestionably appropriate. Slurs in the source material very rarely appear in vocal parts as ligatures, as in contemporary practice, except occasionally to connect quarter and half notes. However, when they do appear, most notably in the *Salve*, they may not be redundant ligatures, nor an indication of *legato*, which is obvious, but an instance of *affettuoso* – similar to an ornament, what contemporary notation would indicate with *molto espressivo*.

Text and Underlay

The Latin is standardised throughout, with errors or variants corrected without comment to conform to the *Liber Usualis* (Tournai 1919).

In accordance with eighteenth-century practice beaming of eighth and sixteenth notes is only used when a syllable is sustained; slurs connecting whole, half and quarter notes are unusual. Superscript is used to indicate suggested rhythmic division of long notes, standing for more than one syllable, for example the first bar of the Introit (“Domine”), though occasionally elision of the text may be more appropriate, for example, “Spri-tu-i” for “Spi-ri-tu-i” in bar 181 of the *Magnificat* or “Pa-triet” for “Pa-tri-et” in bar 3 of the “Gloria” of the *Laudate*.

Accidentals

In eighteenth-century practice, immediate repetition of a note does not require an accidental, even across a barline. We have, however, distributed and repeated accidentals to conform with modern practice without comment.

Time Signatures and Barring

Original time signatures have been retained, except where noted within the text. The occasional irrational bar-length is also maintained. For example, in the concluding 12 bars of the *Confitebor* there are two obvious augmentations of the $\frac{3}{8}$ -bar length to $\frac{3}{4}$ (bars 108 and 115). These could be re-written as two $\frac{3}{8}$ bars with a

tie over the third to first beats, but the visual impact of the augmentation is better served with the eighteenth-century notation of a bar of three quarters. As the metre has not altered, however, we have not introduced a change of signature.

Without an autograph, sources for the *Salve* pose problems in two movements for metre. For a complete discussion of this, the reader is advised to see Allan Atlas’s aforementioned critical edition of both authentic settings of the *Salve Regina*. The oldest Italian sources simply indicate “2” for the signature of the third movement, “Eia ergo”. Later eighteenth-century sources, such as the London edition printed by Walsh, bar the whole movement in $\frac{2}{4}$. Although this solution eliminates a number of half bars resulting from a $\frac{2}{2}$ metre, the end product would seem not only to be visually uncharacteristic of Pergolesi, but to imply a rhythmic agitation not becoming to the vocal line. We have therefore opted for the broader metre; though using an unconventional $\frac{2}{2}$, as a “cut-time” signature would imply a far too rapid tempo. Similar issues exist for the fourth movement of the *Salve* which is clearly in $\frac{6}{4}$. The earliest Italian sources give a metre of $\frac{3}{4}$, barring it in 6 with occasional half bars. Later sources, such as Walsh subdivide, thereby avoiding the half bars. Again, without fear of the occasional half bar, we support the view that the graceful 6 to a bar must be preserved. Where the occasional half bar occurs, we have not necessarily followed sources but barred to accommodate principal downbeats.

Continuo

Continuo playing (organ/keyboard, bowed and/or plucked bass, and/or bassoon) at the time of Pergolesi was an intuitive art shared among performers as the symbiosis of the jazz combo would be two centuries later. The figuring in both Pergolesi’s autographs and other source material is therefore subject to the idiosyncrasies of performing musicians rather than the consistency of the more recent contemporary editorial eye. Figuring is critical to indicate when *appoggiature* result in 4-3 suspensions, and for the avoidance of any doubt, all suspension have been figured and *appoggiatura* marked with an asterisk (*) as mentioned above. Additional figuring has generally been added without comment.

The assumed practice throughout the major psalm movements (frequently notated in source material and again perhaps pointing to the composer’s operatic instincts) associates the use of the organ in a *stile antico* manner with the vocal/choral parts only, allowing for

a texture without sustaining keyboard in opening instrumental sinfonie, interludes and postludes. In this mode the very instrumental “Fideilia omnia mandata ejus” of the *Confitebor* is clearly marked *senza organo* and revealing in its consistency carries no figuring in its entirety in either source. This practice can be considered implicit even where no markings occur: these markings, of course, assuming that the keyboard continuo instrument is, in accordance with ecclesiastical convention of the time, an organ. A final observation about the organ may be found in bars 86 and 90 of the opening movement of the *Dixit* where a *senza organo* is followed by notable *organo aperto*. The organ at least for the scribe of this manuscript, if not for Pergolesi, was clearly more than an inaudible continuo instrument.

Mutating clefs in the continuo line (soprano, alto, tenor, bass) signify instrumentation: when the bass clef changes to tenor the 16' bass drops out; when the tenor changes to alto, the 8' cello (and viola) drops out, leaving the organ doubling choral parts. Occasionally, for a variation in colour – like a string player’s *flageoletto* or *con sordino – tasto solo* is specified.

INSTRUMENTAL PARTS

Viola

Occasionally, as in the late (c. 1736) *Salve Regina*, Pergolesi provides an independent viola part. Normally, however, the viola line is marked *col basso* implying that the viola is to play the 8' cello line an octave higher (as a 4' doubling). When this doubling results in the viola line crossing above the first violin or soprano vocal line, or otherwise obstructs the upper strings, we have transposed it back to a unison with the cello 8' register without comment. As in Pergolesi’s day, performers are free to judge, and these transpositions of the viola as a bass-line instrument may be regarded as editorial suggestions.

Violin

There are a number of trichords in the violin parts. Normally at points of emphasis (as in the opening of the *Magnificat*, bar 18, or even bar 29), these should be regarded as triple stops. We have suggested in brackets a few instances where *divisi* would be more appropriate.

Brass

In early eighteenth-century Italy the very simple brass parts (valveless trumpets and horns) would have been

played by the same players. Pergolesi’s observance of a convention of the primacy of trumpet embouchure – once having played the horn, the player is not immediately expected to return to the trumpet – is evident in the psalms that use both trumpets and horns and they appear in the outside movements only. As employing one set of brass players is no longer customary even when period instruments are used, orchestras may now wish to economise by transposing to enable either two horns or two trumpets to play the entire brass part exclusively, though this option cannot be adopted without sacrificing the role of the brass as conceived by Pergolesi: the brilliance of the trumpets and the substance of the horns.

Following Italian early eighteenth-century practice, brass parts are written at pitch with a key-signature in the score, with the horn (in bass clef) sounding an octave higher than written. The parts are transposed to C for natural horn or trumpet with the appropriate crook. The term *tromba* and *tromba da caccia* signify (baroque) trumpet and horn respectively.

VOCAL FORCES

In the idiom of eighteenth-century performance practice, Pergolesi would have composed his largest psalm, the *Dixit Dominus*, assuming a “choir” of ten solo voices in which some would have been more prominent than others. Whether or not he would have employed a doubling *ripieno* beyond this essential double quintet is a moot point. Certainly the floorspace of the church of Santa Maria della Stella in Naples, the location of the 1732 *Mass* and *Vespers* for which at least the *Dixit* was composed, would allow for not much more than 10 (with very possibly a *ripieno* of 5, an additional 10 being an absolute physical maximum given the performing area). A similarly soloistic (by modern standards “small”) number of strings and solo winds would have formed the orchestral forces for the *Vespers* event, from which players could have been deployed in two groups for the *Dixit*.

Considering this Vesper music as an activity principally if not exclusively for solo voices, interesting compositional differences among the psalms reveal that these works were obviously not composed at the same time. Was, for example, the closing fugue of the opening introit really conceived for 5 voices or for 4 and then subsequently adapted? The *Confitebor* as well as *Dixit* could happily be performed by 10, 15 or 20 singers (the long opening cantus firmus phrases of the

Confitebor, perhaps suggesting more than one voice per line). But what of the later *Laudate*? The compositional disposition is clearly S + SATB with distinct roles for soprano I and the rest until the final movement. Yet on closer inspection it would seem false to suppose that a “solo” soprano was conceived in the foreground of a larger more nineteenth-century styled “choir”. The lower four parts are just slightly less florid than soprano I, while the fifth movement “*Suscitans a terra*” as well as the “*Sicut erat in principio*” finale reveal a remarkably equal distribution of energy among singers. Unlike the *Dixit* and *Confitebor*, we would suggest, it would seem very possible that Pergolesi conceived this psalm for five virtuosic voices only, to which a *ripieno* may or may not have been added).

With these questions brought to the fore, our printed page remains faithful in detail to the original sources: not bracketing “solo” and “choral” parts separately and thereby implying the “default mode” of modern practice with a team of *solis* segregated from a large choral *tutti*. Yet imagining that most singers approaching this work today may well be more than ten in number, we have marked *solo* in editorial italics above the stave where lines are best taken by a solo voice, though not indicated thus in source material. These *solo* lines then, of course, intimate a “non-solo” complement, creating the need carefully to distinguish between *tutti* and *ripieno*. (The reader is reminded here that expression *tutti* in contemporary use normally derives from later orchestral scores where the composer, imagining a first violin section of 12 or 16 or more, wishes to indicate, whether all, a few or *one* is desired!)

This is clearly *not* the early eighteenth-century meaning: the *tutti* entries after the *solo* markings in the *Laudate* might well be a *tutti* of only four voices. In other instances (in the *Confitebor* or *Magnificat*) we have designated a suggested division in italics of principal *solis* (this time as a group or choir) and a *ripieno* (of single or multiple voices *together with* the *solis* comprising a *tutti*). Turning to bar 7 of the opening of the *Dixit*, the tenor part in our eighteenth-century source is marked *solo* and five bars later *tutti*; though this *tutti* in a modern performance may signify two or more tenors joining the first solo tenor, quite possibly for Pergolesi, that *tutti* simply warned the solo tenor that the other nine parts/voices with no further doubling were about to join him! In sum, the *solo/tutti* complement should be considered as matter of texture, involving *only potentially* the addition and subtraction of further (*ripieno*) voices.

This reconstruction of Pergolesi’s vesper music has been conceived anticipating that the soprano solo parts would be shared by two principal singers, a possibility already implicit in the double soprano texture of Pergolesi’s five part (SSATB) setting of the Introit and three psalms. Though we have not detailed the division of arias between these two soli in the introit, psalms, hymn and *Magnificat*, we have shown an option for the alternation, having been established, to continue movement by movement in the *Salve* – this late *Salve Regina* being so close to its sibling *Stabat Mater* – with the most rapid interchange between the soli proposed in its opening and closing movements. These suggestions must be regarded not in any way as historically implicit in source material, but as within the stylistic remit of the present compilation. We have likewise offered a “volley” between the two solo sopranos in the finale of the *Laudate*, in the event that that psalm is performed with more than five singers.

ORCHESTRAL FORCES

The string size of Pergolesi’s orchestra would have been small by contemporary standards, to accommodate the elegant but intimate chancel of Santa Maria della Stella (the nave itself holding not more than a few hundred congregants). A size of 6.6.4.4.2 could be viewed as a maximum with 3 violas and 3 celli being ample, given the space, and indeed the simplicity of orchestration (rarely an independent viola part and the second violin often merging with the first, with oboes always doubling violins). The double-orchestra would have been conceived within the context of the total forces deployed: e. g. 6.6.3.3.2 might divide virtually equally into two string sections, or unequally in favour of orchestra (choir) I: 3.3.2.2.1 and 3.3.1.1.1 or 4.4.2.2.1 and 2.2.1.1.1. But an even smaller string size could be similarly effective: 4.4.2.3.2 divided in favour of orchestra (choir) I would yield: 3.3.1.2.1 and single strings in orchestra II. It is perhaps useful to think of the “double” choir/orchestra setting of the most festive opening psalm of Vespers, as a “stereophonic” division of existing sources, rather than an actual doubling of numbers. In a similar vein the full string section does not need to be continually employed: the *Lucis Creator* or *Salve* could very effectively be performed with single strings as a contrast. And a “quartet” *Salve* with its real viola part is even more striking without the 16’ bass.

ACKNOWLEDGEMENTS

Like Bach's *missa tota*, this Vespers sequence is an overview of a composer and not just the result of a specific liturgical commission. Its design seeks within the framework of Pergolesi's Vesper music to provide a tour through the developing landscape of the composer's creative life. The Pergolesi that emerges is not only the familiarly plaintive and introspective master of the *Salve Regina* (who is more a harbinger of Mozart than fulfilment of the baroque), but one easily the equal of his more operatic baroque contemporaries, Handel and Vivaldi. The origin of this Vespers sequence then lay not with the composer, but – viewing the formative *Stabat Mater* and *Salve Regina* from 1735/6 as the musical goal – in a personal desire to discover how these works could have come into being. It has been a collaborative labour and my gratitude is hereby expressed to those colleagues who have lived faithfully with this Vespers over the past five years.

Professor Dale Monson of the Pergolesi Research Center, formerly at City University in New York, and now at Brigham Young University in Salt Lake City, provided access to manuscripts and essential information on matters of authenticity. Robert A. M. Ross, who worked closely with Allan Atlas on the preparation of the *Salve Regina* settings for the *Complete Works*, has also begun editorial work for the *Complete Works* XIII that will include the psalms. He has been an untiring consultant and enthusiast from this project's inception and has contributed editing of the Introit and *Confitebor* and much initial typesetting. The British baroque cellist Caroline Ritchie was kind enough to provide performing versions of the violin and cello sonatas, close to the original text, while sensitive to the expectations of a contemporary player. In the final months before publication Martin Hall came on board

as associate editor. His fresh pair of eyes and appreciation of the tradition from which Pergolesi arose, along with a sense of liturgy and the instincts of a keyboard continuo player, have proved indispensable to the Vespers' completion.

My largest debt of gratitude goes to Dr Edward Higginbottom of New College, Oxford, without whom this edition would not have been possible. He edited the two largest psalms, the *Dixit* and *Laudate*, with unflagging attention to often conflicting detail and survived correction of half a dozen proofs of the same. As important has been his outstanding gifts as a performer, devoted to the Vespers since my first approach to him to record the work in 2000. (The recording with the Choir of New College Oxford and the Academy of Ancient Music on the Erato label under Higginbottom was made and released in 2002.) It formed not only the blueprint for this published edition, but at the same time provided all of us on the editorial team with the indispensable first-hand experience of the music we would soon be committing to print. Last but not least, his generosity extended beyond his own considerable time and talents to the administrative resources of New College and Martin Hall, his research assistant in 2005/6.

Finally, appreciation is due to Christoph Heimbucher and his colleagues at Bärenreiter Verlag. The score at more than 250 pages is a major work by any standard and the considerable investment by Bärenreiter in this unknown Vespers will remain for the musical public an emblem both of musical integrity and foresight. Mr. Heimbucher has been a model editor: instigating and prodding while exercising patience when newly discovered sources required further proof stages.

February 2006

Malcolm Bruno
Cwmcarvan, Gwent

VORWORT

EINLEITUNG

Vermutlich hatte kein anderer bedeutender Komponist der europäischen Musikgeschichte eine so kurze Schaffenszeit wie Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736). Doch im Zeitraum von nur sechs Jahren schuf er mit einer relativ geringen Anzahl vollendeter Werke ein wahres Vermächtnis. Zu seinen Bewunderern zählten so unterschiedliche Menschen wie J. S. Bach (der Pergolesis *Stabat mater* zu einer protestantischen Bußmotette umarbeitete), das Pariser Opernpublikum, das von der französischen Erstaufführung von *La serva padrona* 1752 hingerissen war, ebenso wie das Londoner zu Zeiten Händels. Dort war das Interesse für die geistliche Musik Pergolesis so stark, dass seine Musik zum ersten Mal außerhalb Italiens veröffentlicht wurde, darunter das *Stabat mater* und das Nachfolgestück, seine zweite Vertonung des *Salve regina*.

Pergolesi wurde in Jesi in den italienischen Marken geboren. Seine musikalische Begabung zeigte sich schon als Kind, so dass man ihn (nach 1720) nach Neapel schickte, wo er am *Conservatorio dei Poveri* bei Gaetano Greco, Leonardo Vinci und ab 1728 bei Francesco Durante ausgebildet wurde. Er war ein leidenschaftlicher Musiker, zunächst als Chorknabe und dann als Geiger, dem aufgrund seiner Virtuosität die einhellige Bewunderung und das Lob seiner Zeitgenossen zuteil wurde. Er verlegte sich vom Musizieren auf das Komponieren, widmete sich in seinen schöpferischen Bestrebungen vorrangig der italienischen Oper und entwickelte sich in diesem Bereich in atemberaubendem Tempo. Der Pergolesi-Forscher Barry S. Brook hat darauf hingewiesen, dass der Komponist auf experimentellem Gebiet eine Ausnahmebegabung war, sei es in der Oper, bei Vertonungen geistlicher Texte oder wenn er für Instrumente schrieb – stets suchte er nach neuen Ausdrucksmitteln und neuen Klängen, und seine Werke strahlen (hinsichtlich Satz, dynamischem Spektrum und Gestus) eine große Stilvielfalt aus. Deshalb überrascht es auch nicht, dass bereits während des Jahrzehnts am Konservatorium seine Lehrer auf ihn aufmerksam wurden, darunter Durante, und auch der Bibliothekar Giuseppe Sigismondo, dessen Schriften über die Konservatoriumsmusiker seiner Zeit ein Jahrhundert später die Basis für die historische Arbeit eines weiteren Neapolitaners, Carlantonio de Rosa, Marchese di Villarosa, bildete. Villarosas Werk, die erste

Biographie des Komponisten, erschien 1843, 117 Jahre nach dem Tod Pergolesis, und entstand offensichtlich aufgrund der Faszination, die er immer noch ausübte.

Über die genauen Umstände der Komposition und Uraufführung der *Vesper*, die Pergolesi 1732 schuf, ist wenig bekannt. Der Grund für die Entstehung war aber durchaus dramatisch: Nach einer Folge von Erdbeben, die Neapel in den 18 Monaten zuvor erschüttert hatten, erklärte man den Hl. Emidius, Schutzpatron gegen Erdbeben, dessen Namenstag auf den 31. Dezember fiel, zum Sonderschutzheiligen der Stadt. Man leistete einen feierlichen Eid, diesen Tag alljährlich mit einer feierlichen Messe und einer *Vesper* zu begehen. Villarosa zitiert in seiner Biographie Sigismondo und schreibt, Pergolesi sei damit beauftragt worden, die Musik für die ersten Feierlichkeiten dieses Patronatstages zu schreiben. Villarosa zufolge entstand daraufhin eine Messe für Doppelchor und eine *Vesper* mit drei Psalmen (*Dixit Dominus*, *Confitebor* und *Laudate pueri*). Von einem *Magnificat*, dem Höhepunkt einer *Vesper*, spricht Villarosa nicht. Der deutsche Musikwissenschaftler Helmut Hucke hat zudem darauf hingewiesen, dass das von Villarosa genannte *Confitebor* kein Psalm sei, der zu diesem liturgischen Festtag gehöre. Für diese Unstimmigkeiten sowie die Tatsache, dass nicht alle Psalmen vorliegen (eine *Vesper* würde normalerweise fünf Psalmen umfassen), könnte es folgende Erklärung geben: Die detaillierte Aufzählung der an Silvester 1732 aufgeführten Werke von Villarosa wurde erst nach Pergolesis Tod zusammengestellt und zwar nur auf Basis der erhaltenen Psalmen, die man dem Komponisten zu diesem Zeitpunkt sicher zuschreiben konnte. Eine andere oder zusätzliche Erklärung könnte sein, dass der Kompositionsauftrag 1732 sehr kurzfristig erfolgte, so dass Pergolesi bereits bestehendes Material wiederverwenden musste; außerdem war es üblich, Gregorianik an Stelle fehlender Psalmvertonungen und *Cantica* zu singen, und das könnte man auch in diesem Fall getan haben. Schließlich war Pergolesi zu diesem Zeitpunkt sehr mit der Komposition von Opern beschäftigt.

Ganz ungeachtet dieser offenen Fragen soll das Ziel der vorliegenden Zusammenstellung – anders als beispielsweise bei der Rekonstruktion der *Marienvesper* von Monteverdi aus dem Jahr 1610, für die alle Psalmen und das *Magnificat* vorlagen – vor allem darin bestehen, eine Gesamtschau der geistlichen Musik Per-

golesis im Kontext seiner Vespervertonungen zu ermöglichen. Für uns als Herausgeber dieser ersten Veröffentlichung fast aller gesichert zuschreibbaren Vesperkompositionen diente die musikalische Darbietung von 1732 nur als Ausgangspunkt. Beim Zusammentragen kristallisierte sich das besondere Können Pergolesis heraus: Im Gegensatz zum älteren italienischen polyphonen Stil bzw. zu jenem seines Zeitgenossen J. S. Bach, aber in Übereinstimmung mit fast allen italienischen Komponisten des 18. Jahrhunderts verzichtet die Musik von Pergolesi auf die Demonstration kompositionstechnischen Könnens als Selbstzweck. Fugen erscheinen z. B. nur als Überbleibsel eines früheren Stile antico-Zeitalters, beim Einsatz von Chromatik hingegen arbeitet er – wie ein italienischer Maler – mit den extremen Gegensätzen von Licht und Dunkelheit. Pergolesi war grundsätzlich ein Opernkomponist und seine Stärken lagen im melodischem Einfallsreichtum, in der Reihung von Melodien, die in Gestus und Länge stets einzigartig gestaltet sind, sowie in seiner visuell und dramatisch konzipierten Musik, in der vor allem Tempo und Rhetorik maßgeblich sind. Wie im Jazz entstehen die Phrasen organisch: kleine Verzierungen und Ornamente, Betonungen und andere Effekte werden ohne bewusste Berechnung in die Musik eingebaut. So bezaubernd diese Verzierungen stellenweise auch sein mögen, so ist die Länge einer jeden Episode im Verhältnis zur darauffolgenden perfekt ausgewogen.

ZUSAMMENSTELLUNG UND QUELLEN

Zusammenstellung

Die vorliegende Stückfolge kann also von vornherein nicht als Rekonstruktion eines einzelnen von Pergolesi komponierten Werks betrachtet werden, sondern ist vielmehr eine Neuschöpfung, die das gesamte Arbeitsleben des Komponisten umfasst; außerdem stellt sie eine fast vollständige Anthologie der geistlichen Werke dar, die Pergolesi gesichert zugeschrieben werden können, mit Ausnahme des *Stabat mater*, zweier Messen, eines frühen *Salve regina*, eines Psalms und einer Antiphon. Da jedoch, wie erwähnt, eine liturgisch korrekte, echte Vesperabfolge fünf Psalmen umfassen würde, und einer der drei hier wiedergegebenen Psalmen nicht in diese Folge hineingehören würde, muss man sich weiter fragen, was genau Pergolesi für die Feierlichkeiten 1732 geschrieben haben könnte. Seine Messe in D und das *Dixit* (mit Introitus) könnten durchaus aufgeführt worden sein, doch die Datierung des *Lau-*

date siedelt es mit Gewissheit nach 1732 an. Und Liturgie hin oder her: auch die Datierung des *Confitebor* bleibt weiterhin offen. Lässt man jedoch die historischen Tatsachen von Silvester 1732 einmal beiseite, so liegen uns grundsätzlich drei gelungene, wenn auch im Charakter sehr unterschiedliche Psalmvertonungen und einen Introitus vor und somit das Grundgerüst der Vespervertonungen.

Der Introitus zählt gewiss zu den frühesten Werken dieser Vesperkonstruktion. Das abschließende „Alleluja“ des Introitus wirkt wie die Polyphonieübung eines Kompositionsschülers und könnte Mitte oder Ende der 1720er Jahre entstanden sein. Wenn der Introitus aber tatsächlich aus dieser frühen Zeit stammt, hätte der Komponist dann die vorausgehenden Sätze für die Aufführung 1732 hinzugefügt? Ohne die bevorstehende Aufführung einer konkreten Vesper hätte es aber andererseits keinen Sinn ergeben, einen allein stehenden Introitus zu komponieren – wohingegen es durchaus denkbar ist, dass Pergolesi ab und zu einen einzelnen Psalm vertonte. Das *Confitebor* und ein frühes *Laetatus* (der einzige sicher zugeschriebene Psalm, der in diese Sammlung nicht aufgenommen wurde) müssen als nächstes entstanden sein, 1732 dann das *Dixit*; einige Forscher hingegen setzen die Entstehung des *Confitebor* nach der des *Dixit* an. Das *Laudate* mit seinem deutlich weiter entwickelten Stil muss aus dem Jahr 1733 oder später stammen, während das *Salve regina* in c-Moll (und das dazugehörige *Stabat mater*, die rasch hintereinander entstanden) die für Pergolesi charakteristische Chromatik widerspiegeln, die mit ihrem einnehmenden Pathos schon bald die Aufmerksamkeit Bachs und vieler anderer Kenner dieser und späterer Generationen auf sich zog.

Bei der vorliegenden Marienvesper-Folge handelt es sich weder um ein Werk wie die *h-Moll-Messe* (die von Bach konzipiert und vollendet wurde, auch wenn es zu seinen Lebzeiten zu keiner vollständigen Aufführung kam) noch um ein Werk wie Monteverdis *Marienvesper* von 1610 (denn es ist bekannt, dass Monteverdi die Psalmen, aus denen die Vesper zusammengestellt wurde, für seinen Patron aus der Familie Gonzaga explizit für eine Vesper komponiert hatte). Sie ist vielmehr eine editorische Erforschung der kurzen genialen Tätigkeit dieses ungewöhnlichen und ewig jugendlichen neapolitanischen Komponisten. Die einzigen sicher zugeschriebenen Vesperkompositionen, die hier nicht aufgenommen wurde, sind das oben erwähnte *Laetatus sum*, das ebenso jugendlich frische *Salve regina* in a-Moll und die kurze Antiphon *In caelestibus regnis*; eine unvollständige weltliche lateinische Kantate, *In*

hac die, das musikalische Pendant seiner Psalmvertonung, enthält das Material, aus dem sich der erkennbar fehlende Hymnus und das *Magnificat* konstruieren lassen. Das „Amen“, eine Parodie des „Alleluja“ aus dem Introitus und im strengen Sinne kein Bestandteil einer Vesper, wird hier mit Blick auf eine konzertante Aufführung in der Art des späteren *Stabat-mater*-Finale mit aufgenommen.

Man soll folglich nicht davon ausgehen, dass Pergolesi die vorliegende Abfolge jemals so als Gesamtwerk konzipiert hat oder hätte, aber diese Zusammenstellung entspricht dennoch völlig dem Ablauf einer Vesper: Introitus, Psalmen, Hymnus, Canticum (*Magnificat*), Marianische Antiphon und Schluss. Insbesondere die Länge von *Dixit* und *Laudate* mit dem offensichtlich früher entstandenen *Confitebor* als mittlerem Psalm bilden eine einstündige Musikdarbietung und lassen keineswegs den Eindruck entstehen, es würden noch zwei weitere Psalmen fehlen. Wenn man diese drei Psalmen nicht als Einheit nimmt bzw. so positioniert, wie sie in einer Aufführung des 18. Jahrhunderts erklingen wären, verstärkt sich dieser Eindruck noch. Diese historische Wirkung lässt sich erzielen, indem man zwei weitere gregorianische Psalmen hinzunimmt (z. B. *Dixit*, gregorianischer Psalm, *Confitebor*, gregorianischer Psalm, *Laudate*). Zusätzlich oder alternativ könnten gregorianische Antiphone vor und nach jedem Psalm erklingen. Eine weitere Option ist es, die Antiphone zu ersetzen, wie es auch in Aufführungen der Monteverdi-Vesper üblich ist. Auch diese Möglichkeit wurde in der vorliegenden Ausgabe vorgesehen. Durch die Aufnahme dieser (abgesehen von Stravinskys *Pulcinella*) relativ unbekannteren Sonaten Pergolesis lernt man nicht nur eine weitere Facette des Komponisten kennen, sondern erhält als Benutzer überhaupt Zugang zu diesen Stücken. Die Vorgabe, Instrumentalmusik einzuschieben, ist zwar eine deutliche Festlegung (in einer Ausgabe der Vesper von Monteverdi, der keine reine Instrumentalmusik schrieb, wäre es unnötig und recht willkürlich, Sonaten einzuschieben), aber im Falle Pergolesis, der nur zwei eindeutig authentische Sonaten schrieb, vervollständigt sich durch diese Werke unser Bild des Komponisten. Die Sonaten sind unverkennbar typisch Pergolesi und schwelgen in der intuitiven Leichtigkeit seines Streicherstils. Sie wurden hier in vier zweisätzige Zwischenspiele unterteilt und aufgrund ihrer Anordnung in der Vesper transponiert (die Violinsonate steht ursprünglich in G und die Cello-*Sinfonia* in F).

Quellen

Die Quellenlage stellt eine weitere Herausforderung dar. Aufgrund des sagenhaften Talents Pergolesis, seines frühen Todes im 26. Lebensjahr und der großen Nachfrage nach seiner so eigentümlichen Musik wurden sein Stil und Zuschreibungen häufig gefälscht. Da kein Individualdruck zu seinen Lebzeiten entstand, nur wenige Autographe und vergleichsweise wenige echte Abschriften erhalten sind, florierten falsche Zuschreibungen aus der Hand ehrgeiziger aber weniger begabter Nachfolger. In den zwei Jahrhunderten nach seinem Tod steigerte sich die Verwirrung bis zu den ersten *Opera omnia* in den 1940er Jahren. Deren Herausgeber Filippo Caffarelli hatte es sich zur hehren Aufgabe gemacht, alle Werke Pergolesis bzw. alle ihm zuschreibbaren Werke zusammenzutragen. So kam ein unhandlicher, konturloser Wälzer heraus, der aufgrund seiner Größe und Qualität nicht das Werk eines einzelnen, mit 25 Jahren verstorbenen Komponisten sein konnte. Erst in den letzten 30 Jahren schritt die Entwirrung der zumeist unechten *Opera omnia* langsam voran, und man weiß nun, dass etwa die Hälfte der dort versammelten Werke nicht von Pergolesi stammen. Der amerikanische Forscher Marvin Paymer war in den 1970er Jahren der erste, der Tests zur Überprüfung der Authentizität entwarf, so dass eine systematische Analyse aller zugeschriebenen Werke erfolgen konnte. In Folge konnten nach und nach alle Falschzuschreibungen, die sich durch Überlieferungshistorie oder absichtliche Täuschung angehäuft hatten, entlarvt werden. Aus dieser Überprüfung entstanden die neuen *Collected Works*, die gemeinsam von den Verlagshäusern Pendragon (USA) und Ricordi (Mailand) unter der Führung von Paymer und Barry S. Brook herausgegeben wurden. Die beiden Herausgeber verstarben leider sehr früh (Brook 1997 und Paymer 2002), und es sind bis heute nur vier der geplanten 18 Bände erschienen.

Von Pergolesis erhaltener Vespermusik ist nur das *Laudate* im Autograph überliefert; es wird im Konservatorium von Neapel (I-Nc Rari 18.3.3) aufbewahrt. Alle anderen Sätze sind – nachweislich authentifizierten – Quellen aus dem 18. Jahrhundert entnommen, die nach Pergolesis Tod erschienen sind. Im Falle des *Dixit* stammen beide Quellen aus der British Library in London: GB-Lbl Add. 14129 ist die Hauptquelle, GB-Lbl Add. 14133 ein sekundärer Bezugspunkt, wohingegen der Hymnus und das *Magnificat* nur aus GB-Lbl Add. 14133 übernommen wurden. Das *Deus in adiuvandum* basiert hauptsächlich auf CH (Beromünster) (Ms. 6592), wobei I (Bergamo) (ms. XXXV 8974L) und GB-Lbl Add.

5044 (L-23) als sekundäre Quellen verwendet wurden. Für das *Confitebor* wurden zwei Quellen zusammengeführt: I-Nsg MS 668 und GB-Lbl Add. 14133. Das *Salve regina* basiert auf einer frühen italienischen Quelle (I-Nc Rari 1.6.27) und einer parallelen britischen Quelle („Walsh“) GB-Lbl Add. 31569; außerdem auch auf GB-Ob Mus.38c.1, entsprechend der These von Allan Atlas, derzufolge es für dieses Werk zwei schriftliche Überlieferungslinien gibt, wie er in der Einleitung und den Anmerkungen zu Band XV der Complete Works detailliert beschreibt.

Es gibt kaum reine Instrumentalwerke von Pergolesi, von denen zudem leider keines im Autograph erhalten ist. Wenngleich er zweifellos ein herausragender Geiger war, so interessierte er sich wie Monteverdi doch eher für größere Werke wie Opern und große geistliche Kompositionen. Abgesehen von den in dieser Vesper abgedruckten Violin- und Violoncellosonaten nimmt Brook in seinem Band XVII der Complete Works das virtuose Violinkonzert in B und zwei Sonaten für Tasteninstrument auf, wobei letztere eher den Eindruck eines einfallloseren Scarlatti-Stücks hinterlassen denn als typische Pergolesi-Stücke gelten könnten. Die Violin- und Violoncellosonaten jedoch sind ganz typisch für Pergolesi: reich an ansteckend schlaudem Humor (den Stravinskij deshalb gern für seine Cello-*Sinfonia* übernahm). Die Quelle für die Violinsonate wird wie so viele andere im Konservatorium in Neapel aufbewahrt (I-Nc Rari 22.1.27). Die einzige Quelle für die Violoncellosonate ist GB-Ckc Rw324-6. Eine hervorragende Urtextausgabe dieser beiden Sonaten in den ursprünglichen Tonarten liegt in dem bereits erwähnten 17. Band der Complete Works vor. Für die vorliegende Ausgabe wurden die Sonaten geteilt und transponiert, um sie mit kleinen editorischen Änderungen für den heutigen Gebrauch als Kirchen-sonaten zu verwenden.

Es bleibt Aufgabe der zukünftigen Pergolesi-Forschung, einen Band der gesamten geistlichen Werke vorzulegen (der als Band XIII der Complete Works geplant war). Schon allein die Aufgabe, alle bekannten Quellen dieser Psalmen zu tabellarisieren, ist ein großes Unterfangen. Im Falle des *Confitebor* beispielsweise liegen über ein Dutzend Abschriften aus dem 18. Jahrhundert vor (was wiederum noch überschaubar ist angesichts der über 90 Quellen in etwa sechs Transponierungen, die es aus den Jahren 1735/36 vom *Salve regina* gibt – eine davon in h-Moll!). Unseres Erachtens ist ein solch vollständiger Überblick zwar wünschenswert, aber für die vorliegende praktische Ausgabe nicht unbedingt notwendig. Pergolesis Stil ist an sich

schon klar genug, und die wichtigsten Aspekte – wie weiter unten in den editorischen Leitlinien eingehend dargelegt werden wird – sind Interpretationen, die von der Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts ausgehen. Zusätzliches Quellenmaterial, wie der zweifellos aus späterer Zeit stammende Londoner Druck des zweiten *Salve regina*, hat zumeist einen rein praktischen Wert. Partituren des 18. Jahrhunderts sind überwiegend „intuitiv“ und zwar insofern, als sie kaum Angaben zu Phrasierung und Dynamik machen. Partituren und Stimmen enthalten keine Details zu Stil und Ausdruck, so dass man dazu nur Vermutungen anstellen kann; angegeben werden dort nur solche Informationen, die für den Instrumentalisten zum Spielen aus der Stimme unmittelbar nötig sind. Obwohl zeitlich und geographisch viel weiter vom ursprünglichen Material entfernt als die neapolitanische Quelle bietet die Londoner Quelle (die ebenso wie das *Stabat mater* von einem „J. Walsh“ herausgegeben wurde) beispielsweise den Vorteil, ganz offensichtlich nach einer früheren Quelle ediert worden zu sein, die ihrerseits von einem Geiger des 18. Jahrhunderts stammte. Deshalb enthält sie viele zeitgenössische Striche und Artikulationshinweise – wie sie z. B. von Geigern verwendet wurden, die Händel in Rom für London anwarb –, auch wenn diese der Forderung eines heutigen Herausgebers nach wiedererkennbaren Mustern und konsequenter Vorgehensweise keineswegs gerecht werden.

EDITORISCHE VORGEHENSWEISE

Einleitung

Da es keine Einzelquelle oder gar ein Autograph und noch nicht einmal eine Auflistung des Komponisten zu den Feierlichkeiten an Silvester 1732 gibt, bieten sich dem Herausgeber einer Vespermusikfolge einerseits große Freiheiten, während er sich andererseits großen editorischen Herausforderungen stellen muss. Dem Herausgeber kommt auf der einen Seite zugute, dass – sobald einer der Sätze nachgewiesenermaßen authentifiziert ist – Pergolesis Stil sehr unkompliziert ist. Der Komponist war schließlich kein protestantischer Organist, sondern ein noch junger Musiker – und gewiss auch hervorragender Geiger – dessen „reife“ Musiksprache zeitlich nur sechs Jahre von seinen „studentischen“ Kompositionen entfernt liegt. Seine musikalische Leidenschaftlichkeit war fest in der italienischen Oper seiner Zeit verwurzelt, und deshalb fehlt beispielsweise in seinem Satz das Interesse an zunehmend komplexeren kontrapunktischen Aufgaben,

wie sie sich in dieser Zeit die deutschsprachigen Komponisten im Norden stellten. Glücklicherweise muss man also als Herausgeber nicht auf jedes noch so kleine Detail achten, wie beim Edieren eines großen Chorwerks von J. S. Bach, wo jeder Punkt und jedes Komma der Stimmführung die ganze Aufmerksamkeit des sorgfältigen Instrumentalisten oder Herausgebers fordert. Pergolesis Genialität hingegen liegt gerade darin begründet, dass er, typisch für Sänger oder eben Geiger, unbeschwert einfallsreiche Melodiefolgen zu erfinden vermochte, die auf funktionalen Basslinien basieren, deren Proportionen und Abwechslungsreichtum aber so perfekt konzipiert ist, dass nie eine Geste eine andere übertrumpft.

Die vorrangige editorische Aufgabe besteht folglich darin, diesen skizzenartigen, flüchtigen Barockstil, der gerade für die Autographe Pergolesis so besonders typisch ist, zu entziffern und zu vervollständigen. Nur so wird möglich, dass man diese Musik tatsächlich aufführen kann, und das ist das entscheidende Verdienst der Herausgeber einer modernen praktischen Ausgabe. Beispielsweise sind die Streicherstimmen oft unvollständig – insbesondere die Viola, häufig auch die zweite Violine – aber die Viola spielt fast immer im Unisono mit dem Bass. Das bedeutet, dass die Violastimme meist, aber eben nicht immer, eine Oktave über dem Cello verläuft. Wenn aber die Vier-Fuß-Basslinie abweicht und über die Melodielinie springt, muss der Herausgeber eingreifen. Solche Fragen müssen achtsam und konsequent gelöst werden, nur dass die Lösung nicht immer durch das Hinzuziehen weiterer Quellen zu finden ist. Abweichend sind beispielsweise auch die Angaben zu den Schlüsseln der Blechbläserstimmen (Pergolesi verwendete Schlüssel normalerweise, um damit festzulegen, welches Instrument gemeint war), so dass Verwirrung hinsichtlich der Trompeten- und Hornstimmen besteht. Hier hilft meist auch das Autograph nicht weiter, denn zu Pergolesis Zeiten wurden Trompeten- und Hornstimmen vom selben Instrumentalisten gespielt und die schriftliche Fixierung solcher Einzelheiten war deshalb überflüssig. Instrumentalisten der heutigen Zeit (vor allem solche, die sich mit historischer Aufführungspraxis nicht auskennen) benötigen hingegen Hilfestellung bei diesen Fragen.

Eine weitere überaus wichtige Frage für eine Aufführung, die man sich – abgesehen von Stimmenaufbau und -lage – beim Blick auf eine gedruckte Seite zunächst nicht stellt, ist der Stimmton. Im Gegensatz zu anderen beliebten Repertoirewerken des italienischen Barock, insbesondere aus Venedig (wo der Stimmton

mit A=440 oder gar A=465 bekanntermaßen hoch war), wurde in Rom tiefer gestimmt (etwa bei 415) – und in Neapel noch tiefer (eventuell sogar nur A=390, was einen Ganzton unter der heutigen Stimmung gewesen wäre). Dieser Aspekt wird bei Aufführungen des *Stabat mater* selten bedacht, wirkt sich aber entscheidend auf die Wahl der beiden Solisten aus; für die Psalmvertonungen von Pergolesi ist dieser Punkt sogar noch heikler. Schon im dritten Satz „Dominare“ des *Dixit* liegt der erste Sopran bemerkenswert hoch. Im sechsten Satz, der als Solosextekt angelegt ist, singt der erste Sopran des ersten Trios z. B. nicht nur mehrfach das hohe B, sondern hat auch lange, hoch liegende Passagen. Bei Stimmton 440 ergibt sich dadurch eine surreale und eher scharfe Wirkung, die von Pergolesi gewiss nicht beabsichtigt war. Es gibt viele weitere Beispiele für besonders hohe Lagen der Gesangsstimmen im *Laudate* und auch im *Confitebor*, und auch der getragene Anfang des letzteren wirkt in tieferer Stimmung viel bestimmter. Einen umfassenden Überblick zu diesem Thema gibt „A History of Performing Pitch: The Story“ von Andrew Johnstone (Lanham: Scarecrow Press 2002), das im November 2005 in *Early Music* rezensiert wurde. Die ursprünglichen Tonarten sind beibehalten worden mit Ausnahme des parodierten Hymnus *Lucis Creator* (ursprüngliche Tonart Es-Dur) und der Arie „Quia fecit mihi magna“ (ursprüngliche Tonart E-Dur) im *Magnificat* sowie des gesamten *Salve* (ursprüngliche Tonart vermutlich c-Moll, vergleiche dazu jedoch die Einleitung von Allan Atlas im oben erwähnten Band XV der *Complete Works*). Da die Tonalität dieser Satzfolge um D-Dur liegt, haben wir das *Salve*, den Hymnus und das „Quia fecit“ angepasst, um die Abfolge insgesamt zu vervollständigen. Und auch die Sonaten wurden, wie bereits oben erwähnt, transponiert.

Insgesamt sind wir davon ausgegangen, dass die wiedererkennbaren Muster der Kompositionen Pergolesis (Phrasierung, Artikulation, Dynamik usw.) in den einzelnen Stücken dieser Werkfolge sich auch dem heutigen Musiker leicht erschließen. Wir haben sie deshalb nicht auf jeder einzelnen Seite wiederholt. Ebenso haben wir – wenngleich ein Herausgeber der heutigen Zeit im allgemeinen immer um Beständigkeit bemüht ist – nicht versucht, die zahlreichen (und aufschlussreichen) Unregelmäßigkeiten des Quellenmaterials zu bereinigen, nur um eine ordentliche Konformität zu erreichen. Auch hier spiegeln sich in früheren Quellen eher die Gewohnheiten ausführender Instrumentalisten wider als die musikwissenschaftliche editorische Vorgehensweise der vergangenen

zwei Jahrhunderte, wodurch uns aber der Komponist sehr viel näher gebracht wird.

Tempobezeichnungen

Alle Tempobezeichnungen aus Originalquellen sind in gerader Schrift angegeben. Tempoangaben der Herausgeber erscheinen kursiv. Wie im 18. Jahrhundert üblich verwendet Pergolesi die Bezeichnung *Largo* sowohl als übergeordnetes Tempo für einen Satz oder einen Abschnitt, als auch als Angabe für die Schlusskadenz einer Vokalstimme. Im letztgenannten Fall bedeutet der Begriff einfach *ad libitum* oder *colla voce* – meint also eher eine Verbreiterung des Tempos bzw. der Kadenz bzw. einer anderen Verzierung vor der Schlusskadenz als einen radikalen Tempowechsel. Um eine Verwechslung mit der heutigen Praxis auszuschließen, haben wir diese kadenzierende Funktion des Begriffs konsequent kenntlich gemacht, indem der Begriff *Largo* nur über der Vokallinie steht. Fermatenzeichen in den Orchesterstimmen über dem Quartsext-Kadenzakkord geben die Unterbrechung des Tempos an, wobei das ursprüngliche Tempo nach dieser Pause wieder aufgegriffen wird.

Dynamik

Man kann grundsätzlich davon ausgehen, dass für Pergolesi die grundlegende Ausgangs-Dynamik als „voller Klang“, „Normalklang“ oder „Vordergrund“ das *forte* war. Sofern nichts anderes angegeben wird, ist *forte* als Anfangsdynamik aller Sätze und bei allen Passagen mit Blechbläsern gemeint. Pergolesi verwendete die Begriffe *piano* und *dolce* synonym, so dass in dieser Ausgabe durchgehend nur die Bezeichnung *piano* angewendet wird, um eine Verwechslung mit der modernen Konnotation *espressivo* für das Wort *dolce* zu vermeiden. Die Dynamikangabe *piano* verfolgt im allgemeinen zwei Ziele: Zum einen lässt sie das *forte* vor allem bei Wiederholungen von instrumentalen Soloabschnitten plastischer hervortreten, da die zweite Phrase ein Echo der ersten bildet; zum anderen ist sie eine Dynamikangabe der „Höflichkeit“ halber beim Einsatz einer vokalen (Solo)stimme, die den Instrumentalisten bedeutet, ihre Präsenz vom „Vordergrund“ in den „Hintergrund“ zu verlegen, d. h. *piano* deutet eine Funktion an, die man heute mit dem Begriff *accompagnato* bezeichnen würde. Solche *piano*-Angaben weisen die begleitenden Instrumentalisten einfach nur darauf hin, die Stimme zu unterstützen, aber nicht zuzudecken, sollten deshalb aber auf keinen Fall zum völligen Zurücknehmen der Lautstärke führen, wie es *piano* heutzutage bedeuten würde. Oft kann damit

nämlich auch eine Lautstärke gemeint sein, die wir heute bisweilen mit *mezzo-forte* oder *forte* angeben würden: ein voller Klang also, der aber der Kontur und dem Ausdruck der Gesangslinie angemessen ist.

Gemäß dieser Praxis und wiederum ungewohnt für den heutigen Betrachter ist die Tatsache, dass die Sologesangsstimmen keinerlei dynamische Angaben enthalten, was durch einen wahrhaft „opernmäßigen“ Anspruch begründet ist: der Solist formt die Linie wie er (bzw. sie) es für angemessen hält und die Instrumente bilden dazu instinktiv die angemessene Unterstützung. Um nur ein ganz typisches Beispiel zu nennen: Wenn zu Beginn des Hymnus *Lucis creator* die Gesangsstimmen singen, steht im Orchester ein *piano*. Eine ausgeschmückte Vokallinie setzt sich bis Takt 20 ohne Dynamikangaben fort, und dann rückt das Orchester bis zum nächsten Vokaleinsatz wieder aus dem Hintergrund in den Vordergrund. Diese Vorgehensweise wird in dieser und allen anderen Arien konsequent angewendet.

Es gibt drei stilistische Schichten des Begleitmodus: *piano* (die normale Dynamik „höflicher Zurückhaltung“, die andeutet, dass insbesondere die hohen Streicher sich zurücknehmen müssen, damit die Gesangsstimmen im Vordergrund stehen); *sotto voce* (ein deutlicher Hinweis mit gleicher Absicht) und *piano assai*, der deutlichste Hinweis zum „Rückzug“, der normalerweise dann verwendet wird, wenn die hohen Streicher in exponierten hohen Lagen über der Gesangslinie spielen.

Es gibt kein Zeichen für *crescendo*, aber die abrupte Verwendung von *p-f*, die als *subito forte* keinen Sinn ergibt, ist ein impliziter Hinweis auf ein *crescendo* und jeweils in der Fußnote angegeben. Dynamikangaben wurden normalerweise nur für die erste Violine oder die Continuostimmen angegeben, werden hier aber stillschweigend entsprechend für die anderen Stimmen übernommen. Nur *Dixit* und *Laudate*, die überwiegend aus einer einzelnen Quelle ediert sind, bilden hier eine Ausnahme. Wie bei den Tempoangaben sind die Dynamikangaben der Herausgeber in Kursiven angegeben, während jene aus Originalquellen gerade gesetzt sind.

Verzierungen

Triller (*tr*) und Verzierungen aus Originalquellen wurden beibehalten und an manchen Stellen werden weitere Verzierungen vom Herausgeber in eckigen Klammern vorgeschlagen [*tr*]. Vorschläge sind mit einem Stern (*) gekennzeichnet und müssen vor der Hauptnote gespielt werden, um eine Reibung zu vermeiden,

wenn Quart-Terz-Vorhalte in den Unterstimmen erst mit der Zählzeit aufgelöst werden.

Die Länge der Vorschläge erschließt sich am besten durch den Kontext, wobei die Achtelnote die normale Verzierung ist, aber gelegentlich eine Viertel- oder Sechzehntelnote besser passt. Am Anfang des *Dixit* beispielsweise wäre nur ein Achtelvorschlag (vor der Zählzeit) in der zweiten Sopranstimme in Takt 5 angemessen, während vier Takte später eine Viertelnote auf die Zählzeit zu bevorzugen ist.

Artikulation

Bögen, Punkte und Keile wurden aus Originalquellen übernommen. Wie bei den dynamischen Angaben werden Bögen und Staccatoangaben, die nur für eine erste Violine angegeben waren, aber eindeutig auch für nachfolgende Stellen, die zweite Violine oder die Unterstimmen gelten, stillschweigend für solche Stelle oder Stimmen übernommen, außer im *Dixit* und *Laudate*. Wie die dynamischen Angaben dienen die Bögen häufig nur dazu, den Streichern die Textunterlegung genauer anzugeben (vor allem die Silbenverteilung), so dass die Streicher ihre Striche der Betonung und der Phrasierung des Textes anpassen konnten, womit jedoch keineswegs unbedingt ein *espressivo* im heutigen Sinne gemeint ist.

Mehrdeutigkeiten des Notentextes entstehen dadurch, dass mit direktem Aufführungsbezug aber ohne intensive Reflexion etwas in den Quellen fixiert wurde; bei der Verwendung von Punkten anstatt von Keilen in einer Quelle ist also nicht unbedingt eine andere Art der Artikulation gemeint. Manchmal kann man zudem kaum entziffern, ob es sich bei einem Zeichen um einen hastig geschriebenen Punkt oder einen kleinen Keil handelt. Wir sind so vorgegangen, dass wir die Artikulationszeichen des Quellenmaterials so originalgetreu wie möglich wiedergegeben haben und unkommentiert anwenden, wenn sie zweifelsfrei angemessen sind. Bögen im Quellenmaterial erscheinen entsprechend der damaligen Praxis ganz selten in den Gesangsstimmen als Ligaturen, und wenn, dann selten zur Verbindung von Viertelnoten und Halben. Wo sie aber vorkommen, insbesondere im *Salve*, handelt es sich weder um verzichtbare Ligaturen und selbstverständlich auch nicht um die Kennzeichnung eines *Legato*, sondern vielmehr um ein Beispiel für ein *affettuoso* – das wie ein Verzierung verwendet wird und das wir heutzutage als *molto espressivo* angeben würden.

Text und Unterlegung

Der lateinische Text wird hier durchgehend standardisiert und Fehler und Varianten entsprechend dem *Liber usualis* (Tournai 1919) kommentarlos verbessert.

Wie im 18. Jahrhundert üblich werden Achtel- und Sechzehntelnoten nur mit Balken verbunden, wenn eine Silbe andauert; Bögen zur Verbindung von Ganzen, Halben und Vierteln wären für die damalige Zeit ungewöhnlich. Angaben über dem Notensystem dienen dazu, Hinweise auf die rhythmische Aufteilung langer Notenwerte zu geben, die über mehr als eine Silbe gehalten werden, so z. B. im ersten Takt des Introitus („Domine“), wohingegen gelegentlich auch eine Silbenauslassung angemessen ist, beispielsweise „Spri-tu-i“ statt „Spi-ri-tu-i“ in Takt 181 des *Magnificat* oder „Pa-triet“ statt „Pa-tri-et“ in Takt 3 des Gloria im *Laudate*.

Akzidenzien

Im 18. Jahrhundert wurde bei der unmittelbaren Wiederholung eines Tones, auch wenn er am Anfang eines neuen Taktes stand, das Versetzungszeichen nicht erneut vorgezeichnet. In der vorliegenden Ausgabe wurden Akzidenzien jedoch stillschweigend entsprechend der heutigen Praxis verteilt und wiederholt.

Taktvorzeichen und Taktstriche

Die originalen Taktvorzeichen wurden überall dort übernommen, wo sie nicht mitten im Text notiert waren. Gelegentlich irrational lange Takte wurden ebenfalls beibehalten. In den abschließenden 12 Takten des *Confitebor* beispielsweise gibt es zwei offensichtliche Vergrößerungen der $\frac{3}{8}$ -Taktlänge auf $\frac{3}{4}$ (Takte 108 und 115). Diese könnten auch als zwei $\frac{3}{8}$ -Takte notiert werden, jeweils mit einer Bindung von der dritten zur ersten Taktzeit, aber die Vergrößerung wird visuell eindrucksvoller umgesetzt, wenn die Notation des 18. Jahrhunderts als ein aus drei Vierteln bestehender Takt beibehalten wird. Da sich das Metrum dort nicht ändert, haben wir das Taktvorzeichen beibehalten.

Weil es für das *Salve* kein Autograph gibt, stellt sich an zwei Stellen die Frage nach dem Metrum. Eine vollständige Besprechung dieser Frage liefert erneut Allan Atlas in der bereits erwähnten kritischen Ausgabe der beiden sicher zugeschriebenen Vertonungen des *Salve regina*. Die älteste italienische Quelle schreibt nur eine „2“ als Taktvorzeichen vor den dritten Satz „Eia ergo“. Quellen aus dem späteren 18. Jahrhundert, wie der Londoner Druck von Walsh, schreiben für den ganzen Satz $\frac{2}{4}$ vor. Obwohl dieser Lösung eine Reihe von Halbtakten zum Opfer fallen, die aus einem $\frac{2}{2}$ -Metrum resultieren, ergibt sich insgesamt ein Er-

gebnis, dass nicht nur vom bildlichen Eindruck her untypisch für Pergolesi wäre, sondern es wird damit auch eine rhythmische Unruhe impliziert, die der Gesangslinie nicht zuträglich ist. Deshalb haben wir uns für ein breiteres Tempo entschieden. Aber dieser $\frac{2}{2}$ -Takt ist unkonventionell gemeint, denn als Vorzeichnung mit „*alla breve*“ würde er ein viel zu schnelles Tempo bedeuten. Ähnliche Fragen wirft der vierte Satz des *Salve* auf, der eindeutig im $\frac{6}{4}$ -Takt steht. Die älteste italienische Quelle zeichnet ein $\frac{3}{4}$ -Metrum vor, mit jeweils sechs Zählzeiten in einem Takt und gelegentlichen Halbtakten. Spätere Quellen wie Walsh unterteilen diese Takte und vermeiden so die Halbtakte. Auch hier haben wir uns nicht vor der Präsenz von Halbtakten gescheut und sind der Meinung, dass die anmutigen sechs Taktzeiten pro Takt beibehalten werden sollten. Wo Halbtakte vorkommen, haben wir uns bisweilen von der Quelle gelöst und haben die Taktstriche so verteilt, dass die wichtigsten Abschlüsse untergebracht werden.

Continuo

Das Continuospiel (Orgel/Tasteninstrument, gestrichener und/oder gezupfter Bass und/oder Fagott) war zu Pergolesis Zeiten eine intuitive Kunst, und die Continuo-Instrumentalisten waren durch die Intuition miteinander verbunden, wie es heutzutage etwa die Mitglieder einer Jazzcombo sind. Die Bezifferung sowohl in den Autographen Pergolesis als auch in anderen Quellen entstammt daher eher den subjektiven Vorlieben praktischer Musiker und ist weniger eine konsequente Vorgehensweise, die dem kritischen Auge eines Herausgebers der heutigen Zeit standhält. Ein Problem ist die Bezifferung, wenn ein Vorschlag zu einem Quart-Terz-Vorhalt führt; um alle Zweifel auszuschließen, sind Vorhalte deshalb beziffert und Vorschläge wie oben erwähnt mit einem Stern (*) gekennzeichnet worden. Weitere Bezifferungen wurden im allgemeinen ohne weiteren Kommentar hinzugefügt.

Wir sind davon ausgegangen, dass in den großen Psalmsätzen die Orgel vermutlich nur mit den Gesangs-/Chorstimmen in der Art des *stile antico* eingesetzt wurde (in den Quellen häufig auf diese Weise notiert, was vermutlich erneut ein Hinweis auf die opernhafte Vorgehensweise des Komponisten ist), so dass sich in den Vor-, Zwischen- und Nachspielen ein Satz ohne unterstützendes Tasteninstrument ergibt. Das deutlich instrumental geprägte „*Fideilia omnia mandata ejus*“ des *Confitebor* ist folglich auch eindeutig und sehr konsequent *senza organo* bezeichnet und in keiner Quelle durchgehend beziffert. Aber auch

ohne diese Hinweise der Notation erschließt sich diese Praxis: Solche Angaben gehen ohnehin davon aus, dass das Tasteninstrument entsprechend der damaligen kirchlichen Konventionen eine Orgel ist. Ein abschließender Hinweis zur Orgel findet sich in den Takten 86 und 90 im ersten Satz des *Dixit* wo auf die Angabe *senza organo* der Hinweis *organo aperto* folgt. Für den Schreiber dieser Handschrift, wenn nicht sogar auch für Pergolesi, war die Orgel also ein Continuo-Instrument, das deutlich wahrgenommen wurde.

Wenn sich die Schlüssel in der Continuo-Melodie ändern (Sopran-, Alt-, Tenor, Bassschlüssel), ist dies ein Hinweis auf die Instrumentierung: Beim Wechsel von Bass- zu Tenorschlüssel bedeutet dies, dass der (16'-)Bass nicht mehr mitspielt; beim Wechsel vom Tenor- zum Altschlüssel spielt das (8'-)Cello (und die Viola) nicht mehr mit und die Orgel doppelt die Chorstimmen. Um – wie bei einem Streicher durch die Angaben *flageletto* oder *con sordino* – die Klangfarbe zu variieren, wird an manchen Stellen *tasto solo* angegeben.

INSTRUMENTALSTIMMEN

Viola

In manchen Fällen, wie in dem späten (etwa um 1736 entstandenen) *Salve regina* gibt Pergolesi eine gesonderte Violastimme an. Normalerweise gilt für die Violamelodie jedoch *col basso*, was bedeutet, dass sie die Cellomelodie (8'-) eine Oktave höher (als 4'-Doppelung) spielen soll. Wenn sich aus dieser Doppelung ergibt, dass die Violamelodie über die erste Violine oder die vokale Sopranmelodie steigt oder auf eine andere Art und Weise die hohen Streicher behindert, wurde die Melodie von uns ohne weiteren Hinweis auf dieses Vorgehen ins Unisono mit dem Cello (Acht-Fuß) gelegt. Wie zu Pergolesis Zeiten liegt die endgültige Entscheidung für die Ausführung jedoch beim Instrumentalisten selbst, und die Transponierung der Viola zum Bassmelodieinstrument soll nur als Vorschlag der Herausgeber betrachtet werden.

Violine

In einigen Fällen kommen in den Violinstimmen Akkorde über drei Saiten vor. Dort, wo diese Stellen als Betonung gemeint sind (wie am Anfang des *Magnificat*, Takt 18, oder auch Takt 29), sollten diese normalerweise als Tripelgriff gespielt werden. An den wenigen Stellen, wo die Akkorde geteilt gespielt werden sollen, haben wir das in Klammern angegeben.

Blechbläser

Im frühen 18. Jahrhundert wurden die sehr einfachen Blechbläserstimmen in Italien (Trompeten und Hörner ohne Ventile) von den selben Instrumentalisten ausgeführt. Pergolesi folgte der Konvention, derzufolge der Trompetenansatz Vorrang hat – d. h. nachdem der Instrumentalist Horn gespielt hat, wird nicht von ihm erwartet, dass er sofort wieder die Trompete zur Hand nimmt. Das zeigt sich in den Psalmen, in denen beide Instrumente eingesetzt werden, denn dies ist nur in den Rahmensätzen der Fall. Da heute (selbst wenn auf historischen Instrumenten gespielt wird) für die beiden Instrumente unterschiedliche Musiker eingesetzt werden, könnten heutige Orchester dazu übergehen, zwei Musiker einsparen zu wollen, indem so transponiert wird, dass entweder zwei Hörner oder zwei Trompeten die kompletten Blechbläserstimmen übernehmen. Dies ist zwar grundsätzlich möglich, bedeutet aber, dass die Funktionen, die Pergolesi den Blechbläsern zugeordnet hatte (Trompeten für Brillanz, Hörner für Substanz) völlig verloren gehen.

Wie in Italien im 18. Jahrhundert üblich, werden die Blechbläserstimmen – mit Tonartvorzeichnung – so notiert, wie sie klingen, wobei jedoch das Horn (im Bassschlüssel) eine Oktave höher klingt als notiert. Die Stimmen werden für Naturhorn oder -trompete mit dem entsprechenden Stimmbogen nach C-Dur transponiert. Die Begriffe *tromba* und *tromba da caccia* bedeuten (Barock-)Trompete bzw. (Barock-)Horn.

VOKALBESETZUNG

Wenn sich Pergolesi mit seinem größten Psalm, dem *Dixit Dominus*, dem Idiom der Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts anschließen wollte, dann hatte er als Besetzung am ehesten einen aus zehn Solisten bestehenden „Chor“ im Blick. Ob er abgesehen von diesem Doppelquintett ein *Ripieno* zur Doppelung eingesetzt hätte, kann man nicht abschließend festlegen. Der Platz in der Kirche Santa Maria della Stella in Neapel, wo 1732 die Messe und die Vesper, für die das *Dixit* entstand, aufgeführt wurden, hätte auch nicht viel mehr als 10 Sängern Platz geboten (fünf bis höchstens zehn Sängern hätten dort als *Ripieno* maximal hingepasst). Eine ebenso solistische (und für heutige Verhältnisse „kleine“) Anzahl von Streichern und Solo-Bläsern hätte dann entsprechend das Orchester der Vesperaufführung gebildet, und für das *Dixit* hätte diese Instrumentalgruppe in zwei Gruppen geteilt werden können.

Wenn man diese Vespermusik als eine Darbietung auffasst, die hauptsächlich wenn auch nicht ausschließlich solistisch aufgeführt wurde, dann sind die kompositorischen Unterschiede zwischen den Psalmen insofern sehr aufschlussreich, als sie zeigen, dass diese Werke offensichtlich nicht zur gleichen Zeit entstanden. War beispielsweise die Schlussfuge im Einleitungsintrotitus wirklich ursprünglich für fünf Stimmen konzipiert oder eigentlich für vier und wurde dann später adaptiert? *Confitebor* und *Dixit* könnten ohne weiteres von 10, 15 oder 20 Sängern aufgeführt werden (die langen anfänglichen Cantus-firmus-Phrasen des *Confitebor* deuten auf mehr als einen Sänger pro Gesangslinie hin). Aber wie ist im späteren *Laudate* zu verfahren? Die Disposition des Komponisten spricht deutlich für S + SATB, wobei Sopran I und die anderen bis zum Schlusssatz unterschiedliche Rollen erfüllen. Bei näherer Betrachtung erscheint es jedoch falsch, diese Konstellation als einen im Vordergrund stehenden „Sopran“ mit einem größeren „Chor“ in der Art des 19. Jahrhunderts im Hintergrund aufzufassen. Die vier unteren Stimmen sind nur geringfügig weniger ausgeschmückt als der Sopran I, während der fünfte Satz „*Suscitans a terra*“ sowie das Finale „*Sicut erat in principio*“ sogar eine erstaunlich gleiche Energieverteilung unter den Sängern aufweisen. Im Gegensatz zum *Dixit* und zum *Confitebor* gingen wir als Herausgeber deshalb davon aus, dass Pergolesi diesen Psalm nur für fünf virtuose Sänger konzipiert hat (denen ein *Ripieno* an die Seite gestellt werden kann oder auch nicht).

Nachdem diese Tatsachen einmal geklärt sind, fällt es uns leichter, im Druck dieser Ausgabe den Originalquellen treu zu bleiben: „Solo“ und „Chor“-Stimmen bekommen deshalb keine eigenen Akkoladen, weil dies als die gängige Praxis mit ihrer Unterscheidung von Soli und großem Chor-Tutti missverstanden werden könnte. Da wir jedoch davon ausgehen, dass die meisten Vokalgruppen, die heutzutage dieses Werk singen werden, mehr als zehn Sängern umfassen, haben wir in der Herausgeber-Kursiven dort *solo* über den Notensystemen angegeben, wo die Melodielinie am ehesten als Solostimme aufgefasst werden kann, selbst wenn solche Bezeichnungen in den Quellen fehlen. Die „Solo“-Linien sind somit aber auch Hinweis auf eine „nicht-solistische“ Ergänzung, so dass sorgfältig zwischen *tutti* und *ripieno* unterschieden werden muss. (Wir möchten den Leser noch einmal ausdrücklich darauf hinweisen, dass das heutige Verständnis des Begriffs *tutti* aus Orchesterpartituren späterer Zeiten stammt. Mit dem Wort wollte ein Komponist – wenn er wusste, die erste Violine um-

fasste 12 oder 16 Spieler – andeuten, wann alle, einige oder nur eine Violine spielen sollte!)

Dies ist jedoch gewiss nicht die Bedeutung, die *tutti* im 18. Jahrhundert hatte: Der *tutti*-Einsatz nach der *solo*-Kennzeichnung im *Laudate* kann ebenso gut ein nur aus vier Stimmen bestehendes *tutti* meinen. An anderen Stellen (im *Confitebor* oder *Magnificat*) schlagen wir – in Kursiven angegeben – vor, zwischen den Vorsänger-*sol*i (in diesem Fall als Gruppe oder Chor) und dem *ripieno* (einzelne oder mehrere Stimmen zusammen mit den *sol*i einschließlich eines *tutti*) zu unterscheiden. Wenn wir Takt 7 des Anfangs des *Dixit* betrachten, dann ist die Tenorstimme in unserer Quelle aus dem 18. Jahrhundert dort als *solo* gekennzeichnet und fünf Takte später als *tutti*; obwohl dieses *tutti* in einer Aufführung der heutigen Zeit bedeuten kann, dass zwei oder mehrere Tenöre zum ersten Solotenor hinzukommen, wollte Pergolesi mit diesem *tutti* eventuell nur den Solotenor warnen, dass kurz darauf neun weitere Stimmen/Sänger ohne Stimmdoppelung einsetzen! Die Angabe *solo/tutti* sollte deshalb als ein Aspekt des Stimmaufbaus betrachtet werden, der nur potentiell die Hinzunahme bzw. den Wegfall weiterer (Ripieno-)Stimmen betrifft.

Diese Rekonstruktion der Vespermusik Pergolesis wurde so gestaltet, dass die Solosopranstimmen von zwei Vorsängerinnen übernommen werden können, denn diese Möglichkeit ist implizit schon im doppelten Soprangewebe in Pergolesis fünfstimmigem Satz (SSATB) des Introitus und der drei Psalmen verankert. Obwohl wir keine Angaben dazu machen, wie die Arien zwischen diesen beiden Solistinnen in Introitus, Psalmen, Hymnus und *Magnificat* aufgeteilt werden sollen, haben wir eine Option für das abwechselnde Singen aufgezeigt. Das alternierende Prinzip wird im diesem *Salve regina* – das seinem Abkömmling, dem *Stabat mater*, so nahe steht – nämlich bereits im ersten (und im letzten) Satz durch den schnellen Schlagabtausch zwischen den *Soli* angeregt und setzt sich dann in allen Sätzen fort. Diese Vorschläge sind jedoch keineswegs in den Quellen historisch gewachsen, sondern sind als stilistische Vorliebe der vorliegenden Ausgabe zu betrachten. Ebenso haben wir einen Schlagabtausch der beiden Solosoprane im Finale des *Laudate* vorgesehen, sofern der Psalm mit mehr als fünf Sängern aufgeführt wird.

ORCHESTERBESETZUNG

Die Größe der Streichergruppe in Pergolesis Orchester wäre für heutige Verhältnisse klein gewesen, denn sie musste ja in den eleganten aber kleinen Chorraum von Santa Maria della Stella passen (in das Kirchenschiff selbst passen höchstens ein paar hundert Gläubige). Eine Besetzung 6.6.4.4.2 wäre vermutlich das Maximum gewesen, und schon 3 Violinen und 3 Celli wären in Anbetracht des verfügbaren Raumes und der einfachen Orchestrierung (kaum unabhängige Stimmführung in der Viola, die zweite Violine spielt oft im Einklang mit der ersten, die Oboen doppeln die Violinen durchgehend) üppig gewesen. Das Doppelorchester wäre entsprechend durch die Aufteilung der zur Verfügung stehenden Musiker zustande gekommen: 6.6.3.3.2 könnte beispielsweise fast gerade in zwei Streichersektionen geteilt werden oder ungerade zugunsten von Orchester (Chor) I: 3.3.2.2.1 und 3.3.1.1.1 oder 4.4.2.2.1 und 2.2.1.1.1. Aber selbst eine kleinere Besetzung könnte diese Wirkung erzeugen. 4.4.2.3.2 aufgeteilt zugunsten von Orchester (Chor) I hieße: 3.3.1.2.1 und jede Streicherstimme in Orchester II einzeln besetzt. Es hilft möglicherweise, sich die Doppelchor/Doppelorchester-Vertonung des feierlichsten ersten Psalms der Vesper als stereophone Aufteilung der vorhandenen Musiker vorzustellen anstatt als tatsächliche Verdoppelung der Musikerzahl. Ebenso muss nicht durchgehend die volle Streichersektion eingesetzt werden: Im *Lucis creator* oder *Salve* könnte durch einfach besetzte Streicher ein sehr wirkungsvoller Kontrast entstehen. Und ein als „Quartett“ besetztes *Salve* – das ja eine echte Violastimme hat – ist ohne den 16'-Bass noch eindrucksvoller.

DANKSAGUNG

Wie Bachs *missa tota* bietet diese Vespermusikfolge einen Überblick über das Schaffen eines Komponisten und ist nicht nur das Ergebnis eines bestimmten liturgischen Kompositionsauftrages. Die Anlage dieser Vesper versucht im Rahmen der Vespermusikwerke von Pergolesi eine Entdeckungsreise durch die aufblühende Landschaft des schöpferischen Lebens dieses Komponisten zu bieten. Pergolesi, wie er sich uns hier vorstellt, ist nicht nur der bekannt wehmütige und introvertierte Meister des *Salve regina* (das eher einen Vorläufer Mozarts als den abschließenden Höhepunkt des Barock bildet), sondern auch und vielmehr seinen eher opernhaften barocken Zeitgenossen, Hän-

del und Vivaldi, ebenbürtig. Der Impuls zu dieser Vesper ging also nicht vom Komponisten aus, sondern – angesichts des maßgeblichen *Stabat mater* und *Salve regina* aus den Jahren 1735/36 als musikalischem Zielpunkt – von dem persönlichen Wunsch, entdecken zu können, wie diese Werke entstehen konnten. Es handelt sich um ein Gemeinschaftswerk der Herausgeber, und ich danke hiermit allen Kollegen, die dieser Vesper in den vergangenen fünf Jahren die Treue gehalten haben.

Professor Dale Monson vom Pergolesi Research Center, früher an der City University in New York, heute an der Brigham Young University in Salt Lake City, verschaffte uns Zugang zu Handschriften sowie fundamentale Informationen im Hinblick auf die Authentizität. Robert A. M. Ross, der für die Ausgabe der *Salve-regina*-Vertonungen in den Complete Works eng mit Allan Atlas zusammengearbeitet hatte, hat für Band XIII der Complete Works, der die Psalmen enthalten wird, ebenfalls mit seiner editorischen Arbeit begonnen. Er war ein unermüdlicher Ratgeber, der sich für diese Projekt begeisterte und editorische Hilfestellung bei *Introitus* und *Confitebor* sowie in den Anfängen des Drucksatzes geleistet hat. Die britische Barockcellistin Caroline Ritchie war so freundlich, praktische Fassungen der Violin- und Violoncellosonaten herzustellen, die dem Originaltext möglichst nahe sind, während sie gleichzeitig die Erwartungen des heutigen Instrumentalisten gerecht werden. In den letzten Monaten vor der Veröffentlichung kam Martin Hall als Mitherausgeber an Bord. Seine aufgeweckte Achtsamkeit, das kenntnisreiche Bewusstsein um die Tradition, die Pergolesi hervorgebracht hatte, sein Gespür für die Liturgie und sein Instinkt als Continuo-Tasteninstrumentalist waren für die abschließenden Arbeiten an der Vesper unerlässlich.

Mein größter Dank gebührt Dr. Edward Higginbottom vom New College in Oxford, ohne den diese

Ausgabe nicht möglich gewesen wäre. Er edierte die beiden größten Psalmen, das *Dixit* und das *Laudate*, wobei ihm und seiner unermüdlichen Akribie keine der oft widersprüchlichen Einzelheiten entging, auch nicht bei der sechsten Fassung der Korrekturfahnen dieser Stücke. Ebenso wichtig war die Tatsache, dass er ein begnadeter praktischer Musiker ist, der sich mit Hingabe der Vesper gewidmet hat, seit ich ihn im Jahr 2000 das erste Mal bat, das Werk einzuspielen. (Die Aufnahme mit dem Chor des New College Oxford und der Academy of Ancient Music bei Erato unter der Leitung von Higginbottom wurde 2002 eingespielt und veröffentlicht.) Die Einspielung bildete nicht nur die Blaupause für die vorliegende Ausgabe, sondern bot dem gesamten Herausgeberteam die tatsächliche und unerlässliche Erfahrung dieser Musik, die wir in den Druck geben wollten. Da die Großzügigkeit von Higginbottom auch über seinen eigenen zeitlichen und persönlichen Einsatz hinaus ging, gilt mein Dank zu guter Letzt auch der Verwaltung des New College und Martin Hall, seinem Research Assistant des akademischen Jahres 2005/06.

Und zum Schluss soll auch die Arbeit von Christoph Heimbucher und seinen Kollegen beim Bärenreiter Verlag gewürdigt werden. Die Partitur mit über 250 Seiten ist in jeder Hinsicht ein großes Werk, und die beträchtliche Investition in diese unbekannte Vesper seitens des Bärenreiter-Verlags wird in der musikalischen Öffentlichkeit ein Zeichen dafür setzen, mit welcher Integrität und Weitsichtigkeit man dort arbeitet. Herr Heimbucher war ein vorbildlicher Lektor: drängend und anspornend aber zugleich geduldig, wenn neu entdeckte Quellen weitere Korrekturschritte notwendig machten.

Februar 2006

Malcolm Bruno
Cwmcarnan, Gwent
(Übersetzung von Caroline Schneider)