

PERGOLESI

Vespro della Beata Vergine

Vespers

Klavierauszug von / Piano Reduction by
Malcolm Bruno



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

BESETZUNG / ENSEMBLE

CORO I

Soli: Soprano I, II, Alto, Tenore, Basso
Coro: Soprano I, II, Alto, Tenore, Basso
Oboe I, II; Tromba I, II, Tromba da caccia I, II;
Violino I, II, Viola, Basso continuo

CORO II

Soli: Soprano I, II, Basso
Coro: Soprano I, II, Alto, Tenore, Basso
Violino I, II, Viola, Basso continuo

Zu vorliegendem Klavierauszug sind die Dirigierpartitur (BA 7675)
und das Aufführungsmaterial (BA 7675, leihweise) erhältlich.

In addition to the present vocal score, the full score (BA 7675)
and the performance material (BA 7675, on hire) are available.

CONTENTS / INHALT

Preface	IV
Vorwort	VII

Domine ad adjuvandum		Laudate pueri	
1. Domine ad adjuvandum	1	1. Laudate pueri	139
2. Gloria Patri	5	2. A solis ortu	147
3. Sicut erat in principio	7	3. Excelsus super omnes	151
4. Alleluja	11	4. Qui sicut Dominus	156
Dixit Dominus		5. Suscitans a terra	159
1. Dixit Dominus	15	6. Gloria Patri	167
2. Virgam virtutis	33	7. Sicut erat in principio	169
3. Dominare	35	Lucis Creator	179
4. Tecum principium	42	Magnificat	
5. Juravit Dominus	45	1. Magnificat anima mea	186
6. Dominus a dextris tuis	54	2. Quia fecit mihi magna	193
7. Gloria Patri	66	3. Suscepit Israel	198
8. Sicut erat in principio	70	4. Gloria Patri	200
Confitebor		Salve Regina	
1. Confitebor tibi, Domine	102	1. Salve Regina	207
2. Confessio et magnificentia	110	2. Ad te clamamus	209
3. Fidelia omnia mandata ejus	117	3. Eia ergo, Advocata nostra	212
4. Redemptionem misit	120	4. Et Jesum benedictum	214
5. Sanctum et terribile nomen ejus	122	5. O Virgo Maria	216
6. Gloria Patri	126	Ora pro nobis	217
7. Sicut erat in principio	127	Amen	218

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 without conscious calculation. And yet, however enticing these local flourishes, the length of each episode is balanced perfectly, one to the next.

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 plainsong (i. e. *Dixit*, plainsong psalm, *Confitebor*, plainsong psalm, *Laudate*). Additionally or alternatively plainsong 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).

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 Ma-*

ter – 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.

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 Sonder-schutzheiligen der Stadt. Man leistete einen 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 Psalmversionen 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 *Ma-*

rienvesper von Monteverdi aus dem Jahr 1610, für die alle Psalmen und das *Magnificat* vorlagen – vor allem darin bestehen, eine Gesamtschau der geistlichen Musik Pergolesis im Kontext seiner *Vesper*versionen zu ermöglichen. Für uns als Herausgeber dieser ersten Veröffentlichung fast aller gesichert zuschreibbaren *Vesper*kompositionen 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

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 *Vesper*abfolge fünf Psalmen umfassen würde, und einer der drei hier wiedergegebenen Psal-

men 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 *Laudate* 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 ein 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 alleinstehenden 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 unbekanntem 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 rei-

ne 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 zweisätzig-Zwischenspiele unterteilt und aufgrund ihrer Anordnung in der Vesper transponiert (die Violinsonate steht ursprünglich in G und die Cello-Sinfonia in F).

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 zehn 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 Solobläsern 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 Einleitungstroitus 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 „Solosopran“ 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 umfasste 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-*soli* (in diesem Fall als Gruppe oder Chor) und dem *ripieno* (einzelne oder mehrere Stimmen zusammen mit den

soli 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.

Malcolm Bruno
Cwmcarvan, Gwent
(Übersetzung von Caroline Schneider)

© by Bärenreiter