

VIVALDI

Kyrie

RV 587

Herausgegeben von / Edited by
Malcolm Bruno und / and Caroline Ritchie

Urtext

Partitur / Score



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 8950

INHALT / CONTENTS

Preface	III
Vorwort	VI
Appendices / Anhänge	IX
I. Adagio (Kyrie)	1
II. Allegro (Christe).....	13
III. Adagio (Kyrie)	21
Critical Report	27

BESETZUNG / ENSEMBLE

Soli:

Soprano, Alto

Chor / Chorus:

Coro I: Soprano, Alto, Tenore, Basso

Coro II: Soprano, Alto, Tenore, Basso

Orchester / Scoring:

Coro I: Violino I, II, Viola, Basso (Violoncello, Contrabbasso, Organo)

Coro II: Violino I, II, Viola, Basso (Violoncello, Contrabbasso, Organo)

Zu vorliegender Partitur sind der Klavierauszug (BA 8950a) und
das Aufführungsmaterial (BA 8950) erhältlich.

In addition to the present full score, the vocal score (BA 8950a)
and the performance material (BA 8950) are also available.

PREFACE

INTRODUCTION

Vivaldi's much-cherished *Gloria* RV 589 has outshone a large oeuvre of sacred music including his Vesper psalms and motets, many of which were composed during his tenure at the celebrated Venetian Ospedale de la Pietà in the 1710s. His only extant *Kyrie* RV 587 was apparently composed a decade later, and cannot, therefore, be seen as the *Kyrie* of a mass setting for the Pietà composed at the time of the *Gloria* RV 589 c. 1716. The present *Kyrie* may well have had its first performance in Rome after Vivaldi's first period at the Pietà (1713–1717) had finished. Its grand polyphonic first *Kyrie* with divided forces is greeted by a soloistic, virtuosic *Christe* of concerto-style before returning to a fugal second *Kyrie*. In the style of his Pietà motets, however, the solo voices in the *Christe* are soprano and alto only. And further, although this *Kyrie* may not have been conceived with the *Gloria* RV 589 as a *missa* in the Italian tradition, the two works may well have been coupled by Vivaldi as a work either for mixed or female voices. This subject is explored further in Appendix III.

EDITORIAL AND PERFORMANCE PRACTICE

Introduction

The autograph of the *Kyrie* appears to be a 'working' manuscript of a practical musician of the early eighteenth century. Its outer *stile antico* movements encompass the contrasting concerted, more virtuosic *Christe*, melding together the earlier polyphonic style with the high baroque in which Vivaldi was a major player. Not surprisingly in this respect, Vivaldi's manuscript includes many details of layout and notation that are instructive for modern performers, all of which have been faithfully retained in this new edition.

Notation

Vivaldi's score contains the normal economies of an eighteenth-century manuscript. In *Kyrie* I, when the two orchestras are *unisoni*, only music for the first orchestra is written out; from bar 28–40, where instruments play *colla parte*, no separate staves are of-

fered. Likewise, the part for the second choir, when it is in unison with the first from bar 47–65 and at the cadence (bars 72–74) is not written out. The instrumental parts for *Kyrie* II are entirely *colla parte*, the first violins doubling the alto lines at the octave (violini primi con gl'Alti all'Alta) with the second violins doubling the soprano line, creating a texture typical of Vivaldi's large-scale choral works.

Instrumentation

We have indicated a complete instrumentation at the opening of each movement, in accordance with modern practice. In the manuscript, however, string and vocal parts are not marked as such; the string orchestra (vln 1, vln 2, vla, continuo group) are assumed as the default orchestral forces, and vocal parts are indicated by clef. In the *Christe*, which is obviously for solo voices as well as solo celli (see *Continuo* below), we have included an editorial '*solo*' in italics over the first entry of each part.

As the place and date of composition are so far unknown, it is not possible with any certainty to know the size of orchestra Vivaldi might have expected. If we assume, with Paul Everett, that the work was composed in the late 1720s/early 1730s and perhaps intended for performance in Rome, we could assume a fairly large number of players by eighteenth-century standards, similar to the size of Corelli's orchestra. If a Venetian institution was the place of first performance we could use as a guide an orchestral list from one of the four Ospedale, the Mendicanti, which is dated 1743: 8 violins, 2 violas, 4 celli, 3 basses.

The use of double orchestra and choir, which to the modern eye could imply a doubling of forces, is misleading. In Italian music of this period the antiphonal effect of divided forces was common and a Mendicanti-sized orchestra 4.4.2.4.2 (for example) could easily have been divided for the double *Kyrie* I to two groups of 2.2.1.2.1 uniting again for *Kyrie* II after a soloistic *Christe*.

Continuo

Vivaldi's autograph of the *Kyrie* presents the continuo line as a single, figured, bass line, positioned below the vocal parts. His original figures are complemented here with occasional editorial additions offered in brackets. As in many other examples of Vivaldi's *stile*

antico writing, both Kyrie I and II are much more heavily figured than the florid *Christe*.

Vivaldi's bass lines are frequently soloistic. The *Christe*, although Vivaldi has not notated it as such, is a fine example of such a movement for which he would have assumed a *basso generale* in dialogue with (in this case two) concerted celli. The simplified general bass (including organ, and quite possibly theorbo and perhaps a violone) though not written out in the score, would, however, most likely have provided a foundation for the upper strings. We have therefore offered an alternative part in Appendix I with further suggestions about the Continuo in Appendix II. Above the autograph bass line itself we have provided and editorial '*solo*' in italics as mentioned above over the first entry of each part.

Dynamics

Vivaldi's use of dynamic markings is minimal; dynamics are employed to alter an existing dynamic level, indicating contrast rather than basic volume. The vocal parts rarely contain any indication, on the assumption that either vocal texture, tessitura or taste will determine the colour and intensity of vocal sound; for these, and for the instrumental parts, a basic *forte*, implying 'full sound', 'normal sound' or 'foreground' may be regarded as the default dynamic, always assumed at the opening of movements. The *piano* dynamic is especially used in the violin parts to place the basic *forte* in relief, as if a subsequent phrase is an echo of the first. This 'tiering' use of dynamics means that the *forte* after a *piano* section implies only a return to normal sound. Original dynamics are printed in roman script, occasional editorial suggestions in italics. In bars 21, 22 of the first Kyrie, Vivaldi marks a *pianissimo* for the upper strings. Such extreme dynamic markings are more commonly found in the concerti, and suggest that Vivaldi, thinking as a violinist/director, understood the need for dynamic nuance, especially when the instruments are accompanying in a high register.

Articulation

Beaming and Phrasing

Vivaldi's autographs contain elegant beaming patterns, which have been maintained in the current edition. Unlike regularised modern notation, Vivaldi's often irregular beaming of eighth and sixteenth notes tallies both with vocal text underlay and with rhythmic emphasis. This notation is partly the result of the tradition of *colla parte* playing, with the instrumental parts

reflecting the underlay and shape of the text; and partly to highlight intentional changes in register, points of harmonic importance, rhythmic alteration, and patterns of stress. These beamings, important indicators of phrasing, underlay and accentuation, have been kept as useful aids to performance. There are numerous examples of this in the *Christe* especially.

Slurring

Slurs are used rarely in the manuscript. The two-note slur is closest in intent to a modern tenuto marking to create a *sospiro* effect. They occur in the *Christe* in bars 24 and 57; and we have suggested them again in parallel bars 25, 42 and 43.

Fermate

Vivaldi's use of the *fermata* is also unusual to the modern eye. Unlike its use today to imply elongation, it is deployed throughout, in accordance with baroque tradition generally, as a punctuation mark, a visual indicator in the score to signify conclusion. It therefore appears over cadential notes without vertical uniformity, implying only an articulation appropriate for a final cadential downbeat. We have therefore left *fermate* as positioned by the composer without further suggestion.

Text and Underlay

The Latin throughout conforms to modern usage. In the manuscript of the *Kyrie*, the text underlay generally appears in the bass part only, unless a solo line is involved. It has been distributed to all parts continually without comment.

In the manuscript of the *Kyrie*, however, there is some ambiguity, especially in the underlay of the word 'eleison'. Michael Talbot, who has done the most exhaustive study of Vivaldi's sacred works, suspecting that the music for these double-choir movements was again borrowed from an earlier double-choir piece (as with the 'Cum Sancto' of the *Gloria* RV 589), suggests that the original piece itself had a different text, and that Vivaldi's attempt to fit the text of the 'Kyrie eleison' resulted in some uncomfortable and ambiguous moments. The text-setting has therefore here been standardised between the parts, following the examples of the most consistent and logical settings within the piece.

Accidentals

Vivaldi uses the flat sign universally to notate a lowered semitone, in accordance with early eighteenth-century usage; where appropriate, this has been

amended to a natural sign, in accordance with modern notation, again without comment.

Key Signatures / Time Signatures and Barring

The eighteenth-century dorian notation of one flat for g-minor in Kyrie I and II has been modernised to two flats without comment. Time signatures and barring are all original.

formance of four-part music as performed in convents in seventeenth-century Italy

TALBOT, MICHAEL, *The Sacred Music of Antonio Vivaldi* (Florence, 1995) ■ the most authoritative and comprehensive study of Vivaldi's sacred music to date

TALBOT, MICHAEL, 'Vivaldi Conference', *Early Music*, 19 (3), 1991, 494–5 ■ report on the 1990 Vivaldi conference, with particular reference to Vivaldi's musical 'borrowings'

BIBLIOGRAPHY

EVERETT, PAUL, (ed.) *Antonio Vivaldi, Kyrie* (Ricordi 2002) ■ Everett's edition with critical notes

KOLNEDER, WALTHER, *Performance Practices in Vivaldi* (Amadeus, 1974) ■ performance practice conclusions drawn from the study of Vivaldi's autograph manuscripts

ROSTIROLLA, GIANCARLO, 'L'organizzazione musicale nell'Ospedale Veneziano della Pietà al tempo di Vivaldi', *Nuova rivista musicale italiana*, xiii, 1979, 168–95 ■ an overview of the musical organisation of the Pietà during Vivaldi's time

SPITZER, JOHN and ZASLAW, NEIL, *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650–1815* (Oxford 2004) ■ a useful survey of orchestral forces in the baroque period

SMITH, CANDACE, 'Who's on bass?', *Oxford Taverner Symposium*, April 1994 ■ a discussion of the per-

ACKNOWLEDGEMENTS

We wish to thank librarians of the Biblioteca Nazionale, Torino for accommodating us graciously in our requests to study the autographs. Our gratitude as well goes to Mike Diprose and Edward Tarr for their thoughts concerning Vivaldi's trumpet players, to Ralph Stelzenmüller for advice on Basso continuo and to Catherine Motuz for her knowledge of rhythmic proportions in the 17th Century. Finally our editor at Bärenreiter, Stefan Gros has given us the ideal mix of enthusiasm and technical support to assure a distinctive new edition of a very familiar work.

Malcolm Bruno and Caroline Ritchie
January 2011

VORWORT

EINFÜHRUNG

Vivaldis sehr populäres *Gloria* RV 589 hat ein großes Œuvre geistlicher Musik in den Schatten gestellt, darunter seine Vesper-Psalmen und Motetten, von denen viele in den 1710er-Jahren während seiner Amtszeit an dem berühmten venezianischen Ospedale de la Pietà entstanden. Sein einziges erhaltenes *Kyrie* RV 587 komponierte er offenbar ein Jahrzehnt später, daher kann es sich bei diesem nicht um das *Kyrie* handeln, das Vivaldi zur Zeit des *Gloria* RV 589 (um 1716) als Messensatz für das Ospedale della Pietà schrieb. Es ist wahrscheinlich, dass das vorliegende *Kyrie* nach dem Ende von Vivaldis erster Amtszeit am Ospedale (1713–1717) in Rom uraufgeführt wurde. Dem groß angelegten polyphonen ersten *Kyrie* mit geteilten Stimmen steht ein virtuoses solistisches *Christe* im Concerto-Stil gegenüber, gefolgt von einem fugierten zweiten *Kyrie*. Die Verwendung nur von Sopran und Alt als Solostimmen im *Christe* entspricht stilistisch jedoch Vivaldis Pietà-Motetten. Darüber hinaus ist denkbar, dass Vivaldi die beiden Kompositionen zu einem Werk entweder für gemischte Stimmen oder für Frauenstimmen zusammengefasst haben könnte, auch wenn dieses *Kyrie* wohl nicht zusammen mit dem *Gloria* RV 589 als *missa* im Sinne der italienischen Tradition entstand. Auf diese Frage wird in Anhang III näher eingegangen.

ZUR EDITION

Einführung

Das Autograph des *Kyrie* ist das „Arbeitsmanuskript“ eines praktischen Musikers des frühen 18. Jahrhunderts. Die im *stile antico* komponierten Ecksätze umrahmen das als Kontrast hierzu konzertierende und virtuosere *Christe* und verschmelzen den früheren polyphonen Stil mit dem des Hochbarock, zu dessen herausragenden Vertretern Vivaldi gehörte. So überrascht es nicht, dass Vivaldis Manuskript in formaler Anlage und Notation viele Einzelheiten enthält, die für den modernen Interpreten aufschlussreich sind und sämtlich in der vorliegenden Neuausgabe getreu beibehalten wurden.

Notation

Vivaldis Partitur enthält die üblichen Einsparungen einer Handschrift des 18. Jahrhunderts. In *Kyrie* I ist dort, wo die beiden Orchester *unisoni* spielen, nur das erste ausgeschrieben; in T. 28–40 gibt es für die *colla parte* angegebenen Instrumente keine gesonderten Systeme. Ähnlich sind in T. 47–65 und in der Kadenz (T. 72–74) die Stimmen des zweiten Chores nicht notiert, der hier unisono mit dem ersten geführt wird. Die Instrumentalstimmen des *Kyrie* II spielen vollständig *colla parte*, wobei die ersten Violinen die Linien der Bratschen in der Oktave verdoppeln („*violini primi con gl'Alti all'Alta*“) und die zweiten Violinen die Sopranstimme, wodurch der für Vivaldis großformatige Chorwerke charakteristische Satz entsteht.

Instrumentierung

In der vorliegenden Ausgabe wurde mit Rücksicht auf die moderne Praxis zu Beginn jedes Satzes die Instrumentierung vollständig angegeben. Im Manuskript hingegen sind die Streicherstimmen und die Vokalstimmen nicht als solche gekennzeichnet. Das Streichorchester (Vi. 1, Vi. 2, Va, Continuo-Gruppe) wird als Standardbesetzung des Orchesters vorausgesetzt, die vokalen Stimmen sind durch ihre Schlüsselung angezeigt. Im *Christe*, das offensichtlich sowohl für Solostimmen als auch für Solo-Celli komponiert ist, erscheint ein editorisches kursives „*solo*“ über dem ersten Einsatz jeder Stimme.

Da Ort und Datum der Komposition bislang unbekannt sind, lässt sich nicht mit Sicherheit auf die Orchestergröße schließen, für die Vivaldi komponiert hat. Geht man wie Paul Everett davon aus, dass das Werk Ende der 1720er- bzw. zu Beginn der 1730er-Jahre entstand und vielleicht für eine Aufführung in Rom bestimmt war, darf eine am Standard des 18. Jahrhunderts gemessen recht hohe Zahl von Musikern angenommen werden, ähnlich der Größe von Corellis Orchester. War eine venezianische Institution Ort der Uraufführung, ließe sich als Richtwert die von 1743 datierende Besetzungsliste des Ospedale die Mendicanti, eines der vier Ospedali, zugrunde legen: acht Violinen, zwei Bratschen, vier Celli, drei Bässe.

Die Verwendung von doppeltem Orchester und Chor, was aus heutiger Sicht als Verdopplung der Besetzung verstanden werden könnte, ist irreführend. In der italienischen Musik jener Zeit war die antiphono-

nale Wirkung geteilter Stimmen allgemein verbreitet. Ein Orchester in der Größe wie zum Beispiel jenes des Ospedale dei Mendicanti (4.4.2.4.2) konnte für das doppelhörige Kyrie I in zwei mit 2.2.1.2.1 besetzte Gruppen unterteilt und nach dem solistischen Christe für das Kyrie II wieder zusammengeführt werden.

Continuo

Vivaldis Autograph des *Kyrie* überliefert die Continuo-Stimme als einzelne bezifferte Basslinie, die unter den Vokalstimmen verläuft. Die originale Bezifferung des Komponisten wurde in der vorliegenden Ausgabe durch gelegentliche editorische Hinzufügungen in eckigen Klammern ergänzt. Wie viele andere Beispiele für Vivaldis Kompositionen im *stile antico* sind sowohl Kyrie I als auch Kyrie II weitaus stärker beziffert als das ausgezierte Christe.

Vivaldis Basslinien sind häufig solistisch angelegt. Das Christe bietet, auch wenn Vivaldi es nicht so notiert hat, ein gutes Beispiel für einen Satz mit einem *basso generale*, der mit (in diesem Falle zwei) konzerrierenden Celli dialogisiert. Der vereinfachte Generalbass (einschließlich Orgel sowie sicherlich einer Theorbe und vielleicht eines Violone) jedoch dürfte, obwohl in der Partitur nicht ausgeschrieben, höchstwahrscheinlich als Fundament für die hohen Streicher gedient haben. Anhang I enthält daher eine alternative Stimme mit weiteren Vorschlägen zum Continuo in Anhang II unten. Über der autographen Basslinie erscheint, wie oben erwähnt, über jedem ersten Einsatz der jeweiligen Stimme ein kursives editorisches „solo“.

Dynamik

Vivaldi macht sehr wenige Angaben zur Dynamik. Dynamische Vorschriften dienen zur Veränderung eines bestehenden dynamischen Niveaus und verweisen auf einen Kontrast, nicht aber auf eine grundsätzliche Lautstärke. Die Vokalstimmen enthalten nur selten Anweisungen. Vorausgesetzt wird hier, dass vokaler Satz, Lage oder Geschmack entscheidend für Farbe und Intensität des vokalen Klangs wirken. Sowohl für die vokalen als auch die instrumentalen Stimmen ist ein grundlegendes *forte*, das sich auf einen „vollen“ beziehungsweise „normalen“ Klang oder „Vordergrund“ bezieht, als Standarddynamik anzunehmen, die stets zu Beginn eines Satzes gilt. Die dynamische Vorschrift *piano* findet sich vor allem in den Violinstimmen, um das grundlegende *forte* reliefartig hervortreten zu lassen, wodurch die anschließende Phrase als Echo der ersten erscheint. Diese stufenar-

tige Verwendung von Dynamik bedeutet, dass *forte* nach einem *Piano*-Abschnitt lediglich die Rückkehr zum normalen Klang anzeigt. Originale dynamische Anweisungen erscheinen gerade, gelegentliche editorische Vorschläge kursiv. In T. 21 und 22 des ersten Kyrie notiert Vivaldi *pianissimo* in den hohen Streichern. Solche extremen dynamischen Angaben finden sich häufiger in den Concerti. Sie zeigen, dass Vivaldi, der als Violinist und Dirigent dachte, sich der Notwendigkeit dynamischer Differenzierung bewusst war, insbesondere bei instrumentaler Begleitung in hoher Lage.

Artikulation

Balkung und Phrasierung

Vivaldis Autographe enthalten elegante Balkenmuster, die in der vorliegenden Ausgabe übernommen wurden. Anders als die einheitlich geregelte moderne Notation entspricht Vivaldis häufig unregelmäßige Balkung von Achtel- und Sechzehntelnoten sowohl der vokalen Textunterlegung als auch der rhythmischen Betonung. Diese Form der Notation resultiert zum Teil aus der Tradition des *colla parte*-Spiels, bei dem die Instrumentalstimmen die Unterlegung und Form des Textes widerspiegeln, und dient zum Teil der Hervorhebung intendierter Registerwechsel, von harmonisch bedeutenden Stellen, rhythmischer Veränderung sowie von Betonungsmustern. Vivaldis Balkensetzung ist ein wichtiger Indikator für Phrasierung, Unterlegung und Akzentuierung und wurde als aufschlussreicher Hinweis für die Ausführung beibehalten. Besonders das Christe enthält hierfür zahlreiche Beispiele.

Bogensetzung

Bögen finden sich im Manuskript nur sehr selten. Der über zwei Noten gesetzte Bogen steht in seiner Bedeutung dem modernen Tenuto-Zeichen zur Ausführung eines *sospiro*-Effekts am nächsten. Solche Bögen finden sich im Christe in T. 24 und 57; sie wurden in den Paralleltakten 25, 42 und 43 editorisch ergänzt.

Fermate

Vivaldis Verwendung der *fermata* ist aus moderner Sicht gleichfalls ungewöhnlich. Anders als heute bedeutet sie keine Dehnung, sondern wird, der barocken Tradition allgemein entsprechend, durchgehend als Satzzeichen eingesetzt und fungiert als visuelle Markierung einer Schlusswendung in der Partitur. Die Fermate erscheint daher ohne vertikal einheitliche Bedeutung über Kadenztönen und bezieht sich

lediglich auf eine angemessene Artikulation des finalen kadenzierenden Abtaktes. Die Fermaten wurden so, wie der Komponist sie platziert hat, belassen und nicht weiter kommentiert.

Text und Unterlegung

Das Latein entspricht überall der modernen Praxis. Im Manuskript des *Kyrie* ist der Text in der Regel nur der Bassstimme unterlegt, eine Ausnahme bilden Solostimmen. In der vorliegenden Ausgabe wurde der Text stillschweigend allen Stimmen durchgehend unterlegt.

Das Manuskript des *Kyrie* enthält jedoch einige Unklarheiten, insbesondere hinsichtlich der Unterlegung des Wortes „eleison“. Michael Talbot, der die ausführlichste Untersuchung zu Vivaldis Œuvre vorgelegt hat, geht davon aus, dass auch die Musik dieser doppelchörigen Sätze (wie bei dem „Cum Sancto“ des *Gloria* RV 589) aus einem früheren doppelchörigen Stück entlehnt wurde. Er nimmt daher an, dass das ursprüngliche Stück einen anderen Text besaß und dass Vivaldis Versuch, den Text des „Kyrie eleison“ zu unterlegen, einige unelegante und unklare Stellen zur Folge hatte. Die Textunterlegung der Stimmen wurde in der vorliegenden Ausgabe deshalb angeglichen, wobei die jeweils stimmigste und überzeugendste Lösung innerhalb des Stücks übernommen wurde.

Akzidenzien

Vivaldi verwendet durchgehend das *b*-Vorzeichen, um die Erniedrigung um einen Halbton anzuzeigen, und folgt hierin der Praxis des frühen 18. Jahrhunderts. Wo es notwendig war, wurde dieses Versetzungszeichen, wiederum stillschweigend, der modernen Notation entsprechend durch ein Auflösungszeichen ersetzt.

Schlüsselung / Taktangaben und Takteinteilung

Die im 18. Jahrhundert übliche dorische Notation von g-Moll mit einem *b*-Vorzeichen wurde im *Kyrie* I und II stillschweigend in zwei *b*-Vorzeichen geändert. Taktangaben und Takteinteilung sind alle original.

BIBLIOGRAPHIE

EVERETT, PAUL (Hrsg.), *Antonio Vivaldi. Kyrie*, Ricordi, 2002 ■ Everetts Ausgabe mit kritischen Anmerkungen

KOLNEDER, WALTHER, *Performance Practices in Vivaldi, Amadeus*, 1974 ■ Erkenntnisse zur Aufführungspraxis, die auf einer Untersuchung von Vivaldis autographen Manuskripten basiert

ROSTIROLLA, GIANCARLO, „L'organizzazione musicale nell'Ospedale Veneziano della Pietà al tempo di Vivaldi“, in: *Nuova rivista musicale italiana* XIII, 1979, 168–195 ■ Überblick zur musikalischen Organisation des Ospedale della Pietà zur Zeit Vivaldis

SPITZER, JOHN, und ZASLAW, NEIL, *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650–1815*, Oxford 2004 ■ aufschlussreicher Überblick zur Orchesterbesetzung im Barock

SMITH, CANDACE, „Who's on bass?“, in: *Oxford Taverner Symposium*, April 1994 ■ Untersuchung zur Aufführung vierstimmiger Musik, wie sie in den Klöstern im Italien des 17. Jahrhunderts erklang

TALBOT, MICHAEL, *The Sacred Music of Antonio Vivaldi*, Florenz 1995 ■ die bislang verlässlichste und ausführlichste Untersuchung zu Vivaldis geistlicher Musik

TALBOT, MICHAEL, „Vivaldi Conference“, in: *Early Music* 19 (3), 1991, 494–495 ■ Bericht über den Vivaldi-Kongress 1990 unter besonderer Berücksichtigung von Vivaldis musikalischen „Entlehnungen“

DANKSAGUNG

Gedankt sei den Bibliothekaren der Biblioteca Nazionale, Turin, die uns bereitwillig die Autographe für unsere Untersuchungen zur Verfügung gestellt haben. Danken möchten wir außerdem Mike Diprose und Edward Tarr für ihre Auskünfte zu Vivaldis Trompetenspielern, Ralph Stelzenmüller für die Hinweise zum Basso continuo-Spiel und Catherine Motuz für ihre Mitteilungen zu rhythmischen Proportionen im 17. Jahrhundert. Schließlich danken wir Stefan Gros, dem Lektor des Bärenreiter-Verlags, der mit einer idealen Mischung aus Begeisterung und technischer Unterstützung zum Gelingen einer neuen Edition eines sehr vertrauten Werks beigetragen hat.

Malcolm Bruno und Caroline Ritchie
Januar 2011
(Übersetzung: Britta Schilling-Wang)

APPENDICES / ANHÄNGE

APPENDIX I / ANHANG I

bass part for Christe / Bassstimme für Christe

II Allegro (Christe)

Measures 1-5 of the bass part. The music is in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The upper staff begins with a whole rest, followed by a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, a quarter note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2. The lower staff has whole rests for the first three measures, followed by a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, a quarter note C3, a quarter note B2, and a quarter note A2.

6

Measures 6-10. Measure 6: Upper staff has a quarter rest, eighth note G2, quarter note A2, eighth note B2, quarter note C3, quarter rest, quarter note B2, eighth note A2, quarter note G2. Lower staff has a quarter rest, eighth note G2, quarter note A2, eighth note B2, quarter note C3, quarter rest, quarter note B2, eighth note A2, quarter note G2. Measure 7: Similar to measure 6. Measure 8: Similar to measure 6. Measure 9: Similar to measure 6. Measure 10: Upper staff has a quarter rest, quarter note B2, quarter note C3, quarter note B2, quarter note A2. Lower staff has a quarter rest, quarter note B2, quarter note C3, quarter note B2, quarter note A2.

11

Measures 11-15. Measure 11: Upper staff has a quarter note B2, quarter note C3, quarter note B2, quarter rest, quarter rest, quarter note A2, quarter note G2, quarter note F2, quarter note E2. Lower staff has a quarter rest, quarter note B2, quarter note C3, quarter note B2, quarter note A2, quarter note G2, quarter note F2, quarter note E2. Measure 12: Similar to measure 11. Measure 13: Similar to measure 11. Measure 14: Similar to measure 11. Measure 15: Similar to measure 11.

16

Measures 16-19. Measure 16: Upper staff has a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3, quarter note B2, quarter note A2, quarter note G2, quarter rest. Lower staff has a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3, quarter note B2, quarter note A2, quarter note G2, quarter rest. Measure 17: Similar to measure 16. Measure 18: Similar to measure 16. Measure 19: Similar to measure 16.

20

Measures 20-25. Measure 20: Upper staff has a quarter rest, quarter rest, quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3, quarter note B2, quarter note A2. Lower staff has a quarter rest, quarter rest, quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3, quarter note B2, quarter note A2. Measure 21: Similar to measure 20. Measure 22: Similar to measure 20. Measure 23: Similar to measure 20. Measure 24: Similar to measure 20. Measure 25: Similar to measure 20.

26

Measures 26-30. Measure 26: Upper staff has a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3, quarter note B2, quarter note A2, quarter note G2, quarter rest. Lower staff has a quarter rest, quarter rest, quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3, quarter note B2, quarter note A2. Measure 27: Similar to measure 26. Measure 28: Similar to measure 26. Measure 29: Similar to measure 26. Measure 30: Similar to measure 26.

31

Measures 31-35. Measure 31: Upper staff has a quarter rest, quarter rest, quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3, quarter note B2, quarter note A2. Lower staff has a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3, quarter note B2, quarter note A2, quarter note G2, quarter rest. Measure 32: Similar to measure 31. Measure 33: Similar to measure 31. Measure 34: Similar to measure 31. Measure 35: Similar to measure 31.

APPENDIX II

As mentioned above, specific instruments are not named in the autograph score of the *Kyrie*; the continuo line consists of a single, figured-bass line positioned on the bottom stave of each choir. This line would have been realised by a keyboard instrument, with the possible addition of a theorbo, the presence of comprehensive figures on the bass line of each choir, in the double-choir movements, implying one chordal instrument per choir. As the instrumental lines suggest the 'default' string orchestra of Vivaldi's time, one can assume that the continuo would have been doubled at the 8' register by a cello, with support at the 16' register from a double-bass, generally referred to as 'violone', but implying a 16' instrument, as is also called for in Vivaldi's concerti and operas, and which was taught at the Pietà during his tenure.

APPENDIX III

Although almost certainly not conceived as a single work, the *Kyrie* RV 587 does offer the possibility when

coupled with the *Gloria* RV 589 of creating an attractive Italian-styled mass (*Kyrie-Gloria* only). Having scrutinised Vivaldi's motets which function liturgically as 'introductions' to the *Gloria*, Paul Everett has suggested that the motet *Longe mala, umbrae, terrores* (RV 640) may in fact have been used by Vivaldi to link these particular *Kyrie* and *Gloria* movements. Even if facilitating the combination of these two mass movements was not the motive of this tonally unusual *introduzione* (which begins in g minor and ends in e minor), it offers an excellent bridge for performance, whether with a mixed SATB choir or in an SSAA ensemble in the style of the Pietà choir.

And with its solos only for soprano and alto voices, there are no obstacles to its adaptation into an SSAA version in the footsteps of a treble-voiced *Gloria*. As Candace Smith's work on seventeenth-century Italian convents has shown, three methods were used to realise SATB works for SSAA performance: first, the cultivation of unusually low-voices to accommodate the bass; second, transposition of bass and periodically tenor lines; and third reinforcement of the bass line by a bowed instrument. All could work admirably well with the *Kyrie* RV 587.

ANHANG II

Wie oben erwähnt, gibt die autographe Partitur des *Kyrie* keine bestimmten Instrumente an. Die Continuo-Stimme besteht aus einer einzelnen bezifferten Basslinie, die auf dem untersten System jedes Chores notiert ist. Sie wurde von einem Tasteninstrument ausgeführt, zu dem möglicherweise eine Theorbe hinzutrat. Die umfangreiche Bezifferung der Basstimme in den beiden Chören der doppelchörigen Sätze deutet zudem auf ein Akkordinstrument pro Chor hin. Da die Instrumentalstimmen auf das „Standard“-Streichorchester zur Zeit Vivaldis verweisen, kann davon ausgegangen werden, dass das Continuo im 8'-Register von einem Cello verdoppelt und im 16'-Register durch einen Kontrabass unterstützt wurde, der in der Regel unter der Bezeichnung „violone“ erscheint, die sich aber auf ein 16'-Instrument bezog, das auch in Vivaldis Concerti und Opern vorgeschrieben ist und während seiner Amtszeit am Ospedale della Pietà unterrichtet wurde.

ANHANG III

Obgleich das *Kyrie* RV 587 höchstwahrscheinlich nicht als einzelnes Werk entstand, bietet seine Verbindung mit dem *Gloria* RV 589 die Möglichkeit, eine reizvolle Messe im italienischen Stil (nur *Kyrie* – *Gloria*) zusammenzustellen. Nach seiner eingehenden Untersuchung von Vivaldis liturgisch als „Einleitung“ zum *Gloria* fungierenden Motetten äußerte Paul Everett die Vermutung, dass Vivaldi die Motette *Longe mala, umbrae, terrores* (RV 640) tatsächlich als Bindeglied speziell für dieses *Kyrie* und *Gloria* verwendet haben könnte. Auch wenn es nicht die ursprüngliche Aufgabe dieser tonal ungewöhnlichen, in g-Moll beginnenden und in e-Moll endenden *introduzione* war, die Verbindung der beiden Messensätze zu erleichtern, so eignet sie sich doch als ausgezeichnetes Bindeglied für eine Aufführung, ob mit einem vierstimmigen gemischten Chor (SATB) oder mit einem vierstimmigen Frauenchor (SSAA) nach dem Vorbild des Chores am Ospedale della Pietà.

Außerdem steht durch seine nur für Sopran und Alt komponierten Solopartien einer Adaption für die Besetzung SSAA nach dem Vorbild eines *Gloria* für Diskantstimmen nichts entgegen. Wie aus Candace Smiths Studie zu italienischen Klöstern des 17. Jahrhunderts hervorgeht, gab es drei Methoden, um für SATB komponierte Werke mit einem aus SSAA be-

stehenden Ensemble aufzuführen: erstens durch die Pflege ungewöhnlich tiefer Stimmen als Ersatz für den Bass; zweitens durch Transponieren der Bass- und regelmäßig der Tenorstimmen; und drittens durch Verstärkung der Bassstimme durch ein Streichinstrument. Jedes dieser Verfahren ließe sich ausgezeichnet auf das *Kyrie* RV 587 übertragen.