

Vorwort

In der unvorstellbar kurzen Zeitspanne seiner letzten sechs Lebensjahre hat Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736) ein Werk geschaffen, das hinsichtlich seiner Vielfalt und Ausstrahlung seinesgleichen sucht. Nach seinen Anfängen als Chorsänger und als virtuoser, der Improvisation zugeneigter Geiger widmete er sich – je später, desto nachdrücklicher – dem Komponieren. Geprägt durch seine Lehrer Leonardo Vinci, Gaetano Greco und Francesco Durante am Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo zu Neapel und beeinflusst durch Vorbilder wie Leonardo Leo und Alessandro Scarlatti wurzelte er einerseits in der Tradition, war aber zugleich offen für vielfältige Experimente. Er verhalf der Musik der Neapolitanischen Schule zu jener überragenden Geltung, die sie nicht nur in ganz Italien, sondern auch in den musikalischen Zentren und kulturtragenden Institutionen (Musikgesellschaften, Klöster etc.) nördlich der Alpen gewinnen konnte.

Sein neuer Opera-Buffera-Stil, wie er ihn exemplarisch in der prickelnden, sensibel und keck zugleich mit Sprache und Sprachklang umgehenden Musik in *La Serva Padrona* entwickelte, fachte schon bald, besonders nach dem Pariser Buffonistenstreit von 1752, europaweit eine Pergolesi-Begeisterung an, die noch zusätzlich befeuert wurde durch die ungeheure Faszination, die seine von fast kindlich zu nennendem Schmerz durchdrungenen religiösen Werke wie das *Stabat Mater* und das *Salve Regina* auf die Zeitgenossen ausübte.

Pergolesis Werke waren erstaunlich weit verbreitet, sie wurden vielfach aufgeführt, bearbeitet und nachgeahmt: aus Bewunderung und weil es eine rege Nachfrage nach seiner Musik gab. Bachs Bearbeitung des *Stabat mater* ist wohl das berühmteste Beispiel dafür.¹ Der zeitüblich laxer Umgang mit Werken unklaren Ursprungs, die – mehr oder weniger für stilistisch ähnlich gehalten – mit Pergolesi in Verbindung gebracht wurden, tat ein Übriges, dass heute zehn zweifelhaften Werken nur ein zweifelsfreies Original gegenübersteht.

Zu Recht koppelte die neuere Pergolesi-Forschung die Authentizitätsfrage daher primär an das Vorliegen eines Autographs, was jüngst behutsam unternommenen Versuchen nicht widerspricht, auch ohne vorliegende Autographe den Werkkatalog zu vervollständigen.² Mit dieser Edition wird nun ein Werk vorgelegt, das auf der Grundlage verschiedener (erstmalig zusammengeführter bzw. neu entdeckter) glaubwürdiger Quellen und eines ausführlichen stilkritischen Vergleichs mit anderen Werken des Komponisten, wie ihn der Herausgeber an anderer Stelle vorgenommen hat, den Anspruch erheben kann, zu Recht Pergolesi zugeschrieben zu werden.³

Die Geschichte der *Septem verba a Christo in cruce moriente prolata* ist ebenso geheimnisumwittert wie ihr bereits im Alter von 26 Jahren verstorbener Schöpfer. Was die Kopisten jener Zeit noch für ein Werk des „Signore Pergolese“ hielten und was für die aus diesen Abschriften Musizierenden und ihre Zuhörer eine ergreifende Vergegenwärtigung des Kreuzigungsgeschehens war, ließ seit dem Wiederauftauchen der Manuskripte die „Echtheitsfrage“ entflammen. Der Dirigent Hermann Scherchen (1891–1966) beantwortete sie, indem er die Aufmerksamkeit auf das über einstündige Werk selbst lenkte und als „eines der innigsten Kunstwerke, voll von Sanftmut, tiefstem Empfinden und alles überstrahlendem Schönheitsgefühl“⁴ beschrieb. Sein

Urteil blieb jedoch ungehört. Erst in jüngster Zeit konnte vom Herausgeber dieser Edition der Faden wieder aufgenommen und dieses spannende Geschichtspuzzle Stück für Stück zusammengesetzt werden.

Das Aldersbach-Manuskript

Der Titel des Werkes und die Angabe der Urheberschaft Pergolesis geistern seit mehr als hundert Jahren durch die Musikforschung. Anfangs basierten sie allein auf einer unvollständigen Abschrift, die auf dem Deckblatt „Oratorium – Verbum Christi de Cruce“ und „Authore Signore Pergolese“ vermerkt und die Verba III und IV in Partitur enthält. Das aus dem Kloster Aldersbach stammende Manuskript wurde 1882 in der Bayerischen Staatsbibliothek katalogisiert und vom musikwissenschaftlich versierten Bibliothekar Julius Joseph Maier (1821–1889) im Unterschied zu anderen, dort gleichfalls vorliegenden und ursprünglich Pergolesi zugeordneten Abschriften für echt befunden. Diese Einstufung übernahm Robert Eitner für sein als Standardwerk geltendes *Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon* (1902), das unter Pergolesis geistlichen Werken die *Septem verba* an zweiter Stelle als „nachweisbare Komposition“ aufführt.

Das Metten-Manuskript

Bewegung in die Forschungslage brachte der Fund einer vollständigen Stimmenabschrift durch Bertha Antonia Wallner. Sie hatte die nach der Inventarisierung der Bestände (1926–1928) in der Benediktinerabtei Metten aufgetauchte Stimmenabschrift ausgewertet und 1936 der Fachwelt bekannt gemacht.⁵ Es handelte sich dabei um eine von Lambert Kraus, dem damaligen Direktor des Klosterseminars, zugleich Lehrer der Singknaben und Chorregent, veranlasste Abschrift mit dem Deckblatt *Septem Verba A Christo In Cruce Morituri Prolata. Del Sig: Pergolese. Ex Rebus P. Lamberti Kraus. Profess: in Metten 1760*. Kraus komponierte und dichtete auf Deutsch und Lateinisch (man nannte ihn deshalb „Mettener Cicero“) und galt als Prototyp des kunstsinnigen Rokokoprälaten. Ab 1770 leitete er die Abtei und führte sie zu kulturellen Höhen. Wallner führte, ohne das Werk als Partitur darzustellen, eine Stilanalyse durch und kam zu dem Schluss, dass es sich um ein frühes Werk Pergolesis handeln müsse. Wallners Entdeckung und Einschätzung blieb allerdings editorisch und wissenschaftlich folgenlos.

Das Zürich-Manuskript

Ein weiterer Forschungsstrang beginnt mit der oben erwähnten Auswertung einer Stimmenabschrift in der Zentralbibliothek Zürich durch Scherchen Anfang der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts. Diese Abschrift war 1917 aus den Beständen der seit dem 17. Jahrhundert rührigen Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich als Depositum dort gelangt und gibt als Titel und Autor auf dem Deckblatt und vor jeder einzelnen Stimme an: *Septem Verba a Christo in Cruce moriente prolata – Oratorio del Sig^o. Pergolese*. Ohne Kenntnis der anderen Abschriften stellte Scherchen die säuberlich geschriebenen Stimmen zu einer Partitur zusammen. Ein von ihm von Hand geschriebener, stilfremder Klavierauszug diente dann der Pergolesi-Forschung als alleinige Basis für die Aussonderung aus dem gesicherten Werkkatalog. Der Zürcher Pergolesi-Forscher Antoine-Elisée Cherbuliez, der die dortigen Bestände genau kannte, mahnte 1954 eine

Auswertung und Gegenüberstellung der bis dahin bekannten Quellen der *Septem verba* an.⁶ Diese jedoch unterblieb.

Das Kremsmünster-Manuskript

Eine neue Wendung trat erst ein, als der unterzeichnende Herausgeber 2009 ein unbekanntes, anonymes Stimmenkonvolut im niederösterreichischen Stift Kremsmünster entdeckte, das mit den bis dahin bekannten Manuskripten im Wesentlichen identisch ist. In seiner bewegten Geschichte – es war in den Kriegswirren von amerikanischen Soldaten 1945 in die USA verbracht und erst 1991 von der Universität Berkeley nach Kremsmünster zurückgegeben worden – hatte es Umschläge und mit ihnen den Hinweis auf seinen Urheber verloren und war daher unbeachtet geblieben. Das Stift, wo es um 1760 inventarisiert worden war, gilt als eine der zentralen Bastionen italienischer Musik nördlich der Alpen und besitzt zudem eine fundierte Dokumentation der Beziehung früherer Stiftsmusiker zu Italien, unter denen vor allem Franz Sparry zu nennen ist, der speziell zu Vertretern der neapolitanischen Schule (u. a. Durante, Feo, Leo, Pergolesi) persönliche Kontakte hatte und ihre Werke vor Ort studierte. Mehrfach, u. a. auch in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*⁷, wird sogar von einer persönlichen Begegnung von Sparry und Pergolesi berichtet. Sie soll anlässlich einer stürmischen Überfahrt auf der Adria stattgefunden haben, bei der ihr Schiff von einem „tripolitischen Kaper“ verfolgt und aufgebracht wurde und das „Kunstbrüderpaar“ nur durch den Zufall, dass ein Orkan den Mast des Freibeuters zerknickte, vor Gefangennahme und Sklaverei gerettet wurde. Dieses Erlebnis habe die beiden zusammengeschmiedet und ein „trauliches Verhältnis“ begründet, in dessen Ergebnis der italienische Meister dem Bildungsreisenden aus der Habsburger Monarchie (die bis 1734/35 noch Neapel beherrscht hatte und einem regen transalpinen Kulturaustausch förderlich war) Abschriften seiner Werke gegeben haben soll. Diese Schilderung ist sicher schon wegen der Inkongruenz der Jahreszahlen fraglich, doch der Kern der Geschichte ist dokumentiert: Seit dieser Zeit befinden sich in Kremsmünster Abschriften jener Werke, die in dieser abenteuerlichen Anekdote erwähnt werden. Auch die *Septem verba* gehören in diesen Kontext und erhalten so eine plausible und direkte Verbindung zu neapolitanischen Ursprüngen.

Die Zusammenführung der Quellen

Durch die Entdeckung des Kremsmünster-Manuskripts war nun der Zeitpunkt gekommen, die verschiedenen Quellen – inzwischen immerhin vier – miteinander zu vergleichen und zu bewerten. Der textkritische Quellenvergleich ergab, dass das Zürich-Manuskript signifikante Übereinstimmungen mit dem Metten-Manuskript aufweist. Beide Manuskripte gehen zweifellos auf eine gemeinsame Vorlage zurück, auch wenn sie sicher nicht direkt voneinander abstammen. Ein ähnliches, hier sogar noch engeres Abhängigkeitsverhältnis zeigt sich bei den beiden anderen Manuskripten. Wie aus vielen Einzelheiten abzuleiten ist, nicht zuletzt auch durch die Übereinstimmung in Eigentümlichkeiten und kleinen Fehlern, diente das Kremsmünster-Manuskript dem Aldersbacher als Vorlage. Diese unscheinbare Tatsache hat große Folgen, denn da es sich um dasselbe Werk handelt, ist ihm auch derselbe Urheber zuzuordnen: Giovanni Battista Pergolesi. Erstaunlich, wenn auch für den Kenner nicht wirklich überraschend, dass mit dieser Indizienkette die Frage der Echtheit bei den *Septem verba* günstiger beantwortet werden kann als bei manchen als echt geltenden Werken Johann Sebastian Bachs. Alle Handschriften ver-

weisen auf die im Prinzip gleiche musikalische und textliche Werkgestalt.⁸ Damit wurde es erstmals möglich, auf der Basis der Leitquelle des Kremsmünster-Manuskriptes und unter abgestufter Zuhilfenahme der anderen Manuskripte, eine kohärente eindeutige Partitur zu erstellen.

Die Rezeptionsgeschichte

Aus dem Studium der Manuskripte und der für Spieler bestimmten Eintragungen in den Stimmen ergab sich, dass sie alle – mit Ausnahme des Aldersbacher Manuskripts – die Grundlage für Aufführungen waren. Damit sind starke Hinweise auf eine lebendige Rezeption des Werkes um die Mitte des 18. Jahrhunderts, besonders in süddeutschen Klöstern (u. a. Aldersbach und Metten), gegeben. Selbst noch im protestantisch-reformierten Zürich haben zu jener Zeit Passionsmusiken im Großmünster und ähnliche Konzerte im Musiksaal beim Kornhaus stattgefunden, für die zwischen 1770 und 1772 im Zuge der dortigen intensiven Pergolesi-Pflege auch eine Aufführung der *Septem verba* belegt ist. In diesem Zusammenhang erschien im Zürcher Verlag David Bürkli ein 24-seitiges Textbuch mit deutscher Übersetzung – auch dieses mit der Angabe „von Herrn Pergolesi in Music gesetzt“.

Zu Stil, Symbolik und Struktur

Ausführliche und detaillierte Vergleiche mit thematisch ähnlich gelagerten Werken Pergolesis (*Stabat Mater*, *Salve Regina* und *La morte di San Giuseppe*) haben, gerade jenseits der Ebene der leicht zu imitierenden Stilmerkmale, tief- und weitgehende Parallelen ergeben, die die Echtheit des Werkes bestätigen. Am aussagekräftigsten erwies sich dabei das erst vor kurzem wiederentdeckte Autograph des außerhalb Italiens wohl unbekannten Oratoriums *La morte di San Giuseppe*. Bei einem Werk wie den *Septem Verba* ist die Frage nach seinem intendierten und praktizierten Aufführungszusammenhang von großer Wichtigkeit. Seine besondere Wirkung kann dieses – den sogenannten „Sepolcro-Oratorien“ benachbarte – Werk am ehesten in der Hebdomada sancta, der Karwoche, möglicherweise – durch theologische Betrachtungen unterbrochen – am Karfreitag oder nach Teilen getrennt an verschiedenen Tagen zum Karfreitag hin, entfalten.⁹ Derlei Aufführungsbedingungen hat es bei den Oratorianern in Neapel gegeben; sie würden dem theologisch tiefgründigen und musikalisch eigentümlichen Werk auch auf seinem weiteren Weg gut zu Gesicht stehen.

René Jacobs, der das Werk auf der Basis dieser Edition und in Kenntnis der ihr zugrunde liegenden Manuskripte 2012 beim Festival International d'Opéra Baroque in Beaune mit der Akademie für Alte Musik Berlin mit Erfolg vorgestellt und im Anschluss auf CD eingespielt hat, charakterisiert es im CD-Booklet mit einfühlsamen Worten, die im Folgenden in Ausschnitten wiedergegeben werden.¹⁰ „Diese *Septem verba* bilden einen Zyklus von sieben Kantaten, die jeweils aus zwei Arien bestehen. Die jeweils erste Arie wird durch Jesus am Kreuz gesungen (Bass, nur in der zweiten Kantate Tenor). Als ‚doctor optimus‘, der Beste aller Lehrer, erklärt er die Bedeutung der einzelnen Kreuzesworte, die – in lateinischer Übersetzung – als Überschrift jeder Kantate vorangestellt werden. Die zweite Arie ist für die ihm ehrfürchtig zuhörende Anima (gläubige Seele) bestimmt (Sopran, Alt oder Tenor). Sie formuliert die Antwort der ‚Braut‘ an den himmlischen ‚Bräutigam‘. [...] Bei Pergolesi gibt es [...] nur gelegentlich Rezitative (fünf). Es sind höchst expressive ‚Accompagnati‘, aber das Werk als Ganzes lebt an erster Stelle von seinen Arien. Der Dialog zwischen Christus und

Anima ist überwiegend ein in vierzehn ‚Klangreden‘ geführter, rhetorischer Dialog, aber kein vertrauliches Gespräch. Ein Duett zwischen Jesus und der gläubigen Seele, wie es in Bachs Dialogkantaten üblich ist, wird nur im Himmel möglich sein. Entscheidend für eine gelungene Aufführung sind die Beibehaltung der Da-capo-Form der Arien und die notwendige Fantasie, um auf kreative Weise und mit musikdramatischem Gespür diesen Da-capo-Teil auszuführen.“ Als Begründung für die Notwendigkeit des Ausspielens des Da-capo-Teils führt Jacobs an: „Erstens ist der Wiederholungsteil als solcher, in rhetorischen Termini ausgedrückt, die Confirmatio der Klangrede, die an die Confutatio (B-Teil) anschließt, um die Argumentatio des Anfangsteils zu bekräftigen: eine Steigerung und – in den *Septem verba* – ein didaktisches Mittel, das der ‚Beste aller Lehrer‘ anwendet, um der gläubigen Seele die theologische Bedeutung der Kreuzesworte nahezubringen. Es gehört sich, dass die Seele den ‚Stil‘ des Lehrers nachahmt, also auch in einer Da-capo-Arie. Die *Septem verba* sind kein Drama, keine Passion, sondern ein meditatives und lehrhaftes Oratorium. Zweitens entspricht die Symmetrie der Da-capo-Arie der symmetrischen Großarchitektur des Oratoriums [...]. Drittens behandelt Pergolesi die Da-capo-Form in sechs Arien, indem er den B-Teil durch Tempowechsel überraschenderweise in mehrere (2, 3 oder sogar einmal 4) Abschnitte aufspaltet, wonach der Wiederholungsteil eher wie ein Epilog wirkt. Viertens beweist das Mettener Manuskript [...], dass in der Praxis Da-capo-Teile modifiziert wurden, wenn die langatmige Wiederkehr des gesamten A-Teils als hemmend empfunden wurde. Wir schließen uns den Öftern dieser Praxis an. Heute sind solche Eingriffe wohl häufiger durchzuführen als damals, vor allem weil die Aufführungsumstände nicht mehr die gleichen sind wie im 18. Jahrhundert [...].“ Auch Hermann Scherchen – wie in seiner oben erwähnten Spartierung des Zürcher Stimmenmaterials zu erkennen ist – wiederholte oft nur einen kleinen, meist rein instrumentalen Teil der Einleitung. Ein derart flexibler Umgang mit den Da-capo-Teilen entspricht auch dem Verständnis des Herausgebers. Damals wie heute geht es darum, schematische Wiederholung zu vermeiden und die Arien durch dramatische Glaubwürdigkeit und musikalischen Fluss zum „Reden“ zu bringen. Zwischen den beiden Polen – der mehr theologisch und der mehr dramaturgisch begründeten Annäherung an das Werk – dürfte sich künftig die Aufführungspraxis bewegen. Die letzte Entscheidung liegt in der künstlerischen Verantwortung der Interpreten. Über die Konstruktion des siebenteiligen Kantatenzyklus schreibt Jacobs: „Bemerkenswert ist die symmetrische Architektur des Werkes. Die Musik spannt einen weiten Bogen, der, mit der vierten Kantate als Zentrum, die beiden Eck-Kantaten (erste und siebente) miteinander verbindet. Zwischen den drei Kantaten gibt es Übereinstimmungen, die auf einen sorgfältig durchdachten Plan hinweisen: (1) Harmonisch: Beide Eck-Kantaten sind in stark kontrastierenden Tonarten komponiert: D-dur (Christus-Arien) und c-moll (Anima-Arien). Die beiden Arien der vierten Kantate, der Achse des Ganzen, dagegen stehen in der gleichen Tonart, D-dur. Die Tonarten sind mit Sicherheit Symbole: das strahlende D-dur für die Göttlichkeit Jesu, seine Paralleltonart h-moll (in den B-Teilen) als ‚Leidenstonart‘ für seine Menschlichkeit; das dunkle c-moll für die Sündhaftigkeit des Menschen und seine Paralleltonart Es-dur (in den B-Teilen) für seine Erlösung. Die erschütterndste Arie des ganzen Oratoriums wird in der vierten Kantate von der gläubigen Seele gesungen: es ist eine Alt-Arie, vom Text und Affekt her Händels ‚He was despised‘ (*Messias*) sehr nahe: sie

übernimmt das D-dur der vorausgehenden Christus-Arie: das musikalische Symbol einer ‚imitatio Christi‘. (2) Thematisch: Als Basis der Hauptthemen der drei Christus-Arien dient der gleiche gregorianische Rezitationston. (3) Die ausgefallene Instrumentierung hat in den drei Arien die gleiche symbolische Bedeutung. In den Eckkantaten bekommt Christus den ‚Heiligenschein‘ eines Solohorns, eines Instrumentes, das mit Königen (weltlichen und himmlischen) assoziiert wurde, während eine gedämpfte Trompete in der vierten Kantate den leidenden Himmelskönig symbolisiert, dessen Göttlichkeit kaum noch wahrnehmbar ist. Unter der hoch aufsteigenden Hornstimme erklingen nur tiefe Stimmen: zwei Bassstimmen (vokal und instrumental) und überraschenderweise zwei Bratschen (die hohen Streicher schweigen). Das hohe Hornsolo ist ein Sinnbild der Hoheit Gottes, während die Bratschen die Niedrigkeit der sündigen Menschen symbolisieren. Die gleiche Symbolik finden wir in der Bass-Arie ‚Quoniam tu solus sanctus‘ der Bach’schen h-moll-Messe wieder (Fagotte statt Bratschen). In der vierten Kantate kehrt die melancholische Bratschenfarbe zurück, hier als einzelne höchst virtuose Obligatstimme der [...] Alt-Arie ‚Afflicte, derelicta‘ (Anima).“

Zu Edition und Aufführungspraxis

Der vorliegende Klavierauszug wurde im Zusammenhang mit der quellenkritisch-praxisorientierten Partitur (PB 5533) erarbeitet. Im Bemühen, einen Notentext nach textkritischer Methode zu konstituieren, stützt sich die Edition, um unhistorische Quellenmischung zu vermeiden, vorrangig auf das Kremsmünster-Manuskript als Leitquelle. Abweichungen von den anderen Manuskripten sind, wenn es sich um musikalisch interessante Varianten handelt, im Notentext als Ossia in Kleinstich mitgeteilt, um sie auch für die Praxis nutzbar zu machen. Die Aufführung des mit vier Vokalsolisten, Trompete, zwei Hörnern, Harfe, Streichern und Basso continuo farbig besetzten Werks wirft eine ganze Reihe praktischer Fragen auf, zu denen die Partiturausgabe (PB 5533) ausführlichere Informationen enthält.

Hier seien im Folgenden lediglich einige Beobachtungen zur vokalen Besetzung auf der Basis des in den Manuskripten Notierten (oder Nichtnotierten) mitgeteilt. In Verbum III, Nr. 9 und 10, sowie in Verbum V, Nr. 16, sind im Zürich-Manuskript die ansonsten dem Tenor zugeordneten Sätze dem Sopran zugeordnet. Unter dem Aspekt einer ausgewogenen Verteilung der Sätze auf die vier Vokalsolisten kann dies auch bei heutigen Aufführungen eine sinnvolle Option sein. In Verbum II sind Nr. 4 und 5 in allen Manuskripten – abweichend von den anderen Christus-Parts – dem Tenor zugewiesen. Es erscheint zwar dramaturgisch sinnvoll, diese Inkonsequenz durch die Besetzung mit einem Bass zu beseitigen, aber die Partie liegt für einen Bass selbst bei baritonaler Ausrichtung doch recht hoch.

Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auf die dem Lukas-, dem Markus- und dem Johannes-Evangelium entstammenden Christusworte (Satzüberschriften), die in den Manuskripten nicht notiert sind. René Jacobs lässt sie in seiner CD-Aufnahme in Anlehnung an die chorische Rezitation (*recto tono*) in der Chorfassung von Haydns *Sieben letzten Worten* im gregorianischen Rezitationston vom Bass (Christus) singen. Sie verbinden die einzelnen Teile des Oratoriums auf eindrucksvolle Weise. Darüber hinaus schaffen sie auch eine Verbindung zur liturgischen Herkunft von Pergolesis Musik und lassen so aus dem Hörer einen – die *via crucis* aktiv mitvollziehenden – Zuhörenden werden. Die hier abgedruckten gregorianischen Intonationen wurden von Krystian Skoczowski zusammengestellt, in moderne

Notenschrift transkribiert und in die jeweilige Tonart des folgenden Satzes von Pergolesi transponiert. Im Repertoire des gregorianischen Choralen bilden sie keinen zusammenhängenden Zyklus, aber immerhin eine musikalische Einheit, da den drei Passionslesungen der Karwoche das gleiche feierliche Melodiemodell unterlegt ist. Die rhythmische Gestalt folgt der gregorianischen Gesangs-Tradition. Um der Choralauffassung der Zeit Pergolesis näherzukommen, sollten die Gesänge in ruhiger, gleichmäßiger Bewegung gesungen werden. Die betonten Silben werden mit einem weichen Akzent versehen. Die Notenwerte sind wie notiert einzuhalten, auch wenn der Wortakzent auf einer Achtel steht und eine längere unbetonte Silbe folgt, wie z. B. am Anfang der ersten beiden Gesänge. Die Atemzeichen und Taktstriche sind dagegen frei als Pausen auszuführen, die beim Atemzeichen kürzer, beim Taktstrich länger gehalten werden.

Für die kritische Sichtung der Manuskripte, die intensive Auseinandersetzung mit dem Werk und viele daraus resultierende praktische Hinweise von unschätzbarem Wert für diese Ausgabe sei René Jacobs und der Akademie für Alte Musik Berlin ganz herzlich gedankt. Ebenso herzlicher Dank gebührt Krystian Skoczowski für seine Mitwirkung als Gregorianik-Experte, Matthias Grünert für die Aussetzung der Continuostimme und die Erstellung des Klavierauszugs und Christian Rudolf Riedel für sein genaues, von großer Sachkenntnis getragenes Lektorat und sein Engagement, alle am Gelingen dieser Ausgabe Beteiligten zu koordinieren. Gedankt sei schließlich auch allen genannten Bibliotheken und Archiven für die Bereitstellung von Quellenkopien, zahlreiche wertvolle Auskünfte und die Möglichkeit der Einsichtnahme vor Ort sowie dem Verlag Breitkopf & Härtel, der die Ausgabe erst möglich gemacht hat.

Kamen, Frühjahr 2013

Reinhard Fehling

- 1 Bach vermerkte auf dem um 1746/47 geschriebenen Autographen Particell „Tilge, Höchster, meine Sünden“ BWV 1083 nur den Titel 51. [Psalm] *Motetto a due Voci, 3 stromenti e Cont.*; der Hinweis auf den Urheber „di G. B. Pergolese“ wurde nachträglich von fremder Hand ergänzt.
- 2 Vgl. die Edition der *Vespro della Beata Vergine*, hrsg. von Malcolm Bruno et al., Kassel 2012, die verstreute, authentifizierte Manuskripte zu einem in dieser Form neuen Gesamtwerk zusammenstellt.
- 3 Reinhard Fehling, *Septem Verba – ein Oratorium des ‚Signore Pergolese‘*, Essen 2011, S. 245–336.
- 4 Hier zitiert nach: Hermann Scherchen, *Musiker: 1891–1966. Ein Lesebuch*, zusammengestellt von Hansjörg Pauli und Dagmar Wünsche, Berlin 1986, S. 131.
- 5 Bertha Antonia Wallner, *Ein Pergolesi zugeschriebenes Sieben-Worte-Oratorium*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, Paderborn 1936, Heft 31–33.
- 6 Giuseppe Radiciotti/Antoine-Elisée Cherbuliez, *Giovanni Battista Pergolesi – Leben und Werk*, Zürich 1954, S. 292f.
- 7 *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 31. Jg., Nr. 28 (Juli 1829), S. 459f.
- 8 Die Herkunft des *Septem-Verba*-Textes, den der Dortmunder Theologe Thomas Ruster „eine schöne Paränese zu den Kreuzesworten, ganz im barocken Stil“ nannte, konnte bisher leider nicht nachgewiesen werden, auch nicht im *Coeleste Palmetum* des Wilhelmi Nakateni (Augsburg 1678), auf das Wallner (vgl. Fn. 5) als Quelle für solcherlei Dichtungen hinweist.
- 9 Auf diese Praxis deutet auch der Hinweis auf dem Deckblatt des Kremsmünster-Manuskripts *7 Verba – pro Hebdomada s[an]cta*.
- 10 René Jacobs, *Aufbau und musikalische Symbolik der „Septem verba“*, in: CD-Booklet zu HMC 902155, S. 18–23.

Preface

In the incredibly short span of the last six years of his life, Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736) created an oeuvre of unsurpassable diversity and radiance. After his beginnings as a chorister and virtuoso violinist with a love of improvisation, he dedicated himself to composition, which he cultivated all the more intensely for having started late in his young life. Influenced by his teachers Leonardo Vinci, Gaetano Greco and Francesco Durante at the Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo in Naples, and deeply respectful of the works of Leonardo Leo and Alessandro Scarlatti, he was firmly rooted in tradition, on the one hand, but open for experiments of all kinds on the other. He helped the music of the Neapolitan school gain the outstanding prestige that it later enjoyed not only throughout Italy, but also in the musical centers and cultural institutions (musical societies, monasteries, etc.) north of the Alps.

His new opera buffa style, which he exemplarily developed in *La serva padrona*, treated language and vocal sound artistry in a fresh, sensitive, effervescent way. The work soon kindled a Pergolesi craze throughout Europe, especially after the “Buffoon” controversy of 1752, when Pergolesi’s popularity reached a new zenith through his religious works such as the *Stabat mater* and *Salve Regina*, which were permeated by an almost childlike grief and exerted an enormous fascination on his contemporaries.

Pergolesi’s works enjoyed an astonishingly broad diffusion; there was a great demand for his music, which was frequently arranged, imitated and performed by his countless admirers. Bach’s arrangement of the *Stabat mater* is no doubt the most famous example of a borrowing from Pergolesi.¹ The nonchalant treatment of works of indefinite origin – music regarded as more or less stylistically similar to Pergolesi and thus attributed to him – was typical of the time and ultimately gave rise to the situation where we have one ascertainable original for every ten dubious works.

It was only logical that recent Pergolesi research coupled the question of authenticity primarily with the existence of an autograph, which, however, does not necessarily contradict the cautious attempts made of late to complete the work catalogue even without any extant autographs.² With this edition, we are now presenting a work that can rightfully claim its attribution to Pergolesi through its various credible sources (newly discovered or brought together here for the first time) and detailed style-critical comparisons with other works of Pergolesi’s, such as the editor carried out elsewhere.³

The origins of the *Septem verba a Christo in cruce moriente prolata* are just as shrouded in mystery as its creator, who died at the age of 26. What the copyists of the past still regarded as a work by “Signore Pergolese,” and what was

felt to be a gripping evocation of the Crucifixion by those who played from these copies and listened to the music, became an object of the “authenticity question” after the manuscripts reappeared. The question was answered by the conductor Hermann Scherchen (1891–1966), who shifted attention to the over one-hour-long work itself and described it as “one of the most heartfelt works of art, full of tenderness, profound feeling and an infinitely radiant beauty.”⁴ His evaluation, however, remained unheard. Only in recent times could the thread be picked up again by the editor of this work, and this exciting historical puzzle be put together piece by piece.

The Aldersbach Manuscript

The title of the work and its attribution to Pergolesi have been haunting music scholars for more than a century. Initially they were based solely on an incomplete copy that bears the words “Oratorium – Verbum Christi de Cruce” and “Authore Signore Pergolese” on the flyleaf, and contains Verbum III and IV in score. The manuscript, which comes from the monastery of Aldersbach, was catalogued in the Bayerische Staatsbibliothek in 1882 and esteemed to be genuine by the musicologically trained librarian Julius Joseph Maier (1821–1889), in contrast to other copies also located there and originally assigned to Pergolesi. This ascription was adopted by Robert Eitner for his *Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon* (1902), which is regarded as a standard work and lists the *Septem verba* under Pergolesi’s sacred works in the second position as “authoritative work.”

The Metten Manuscript

New developments on the research front were sparked by the finding of a complete set of parts by Bertha Antonia Wallner. She evaluated a full copy of parts that had surfaced during the inventory of the stocks carried out in the Benedictine monastery of Metten (1926–1928) and publicized her findings in a specialized journal in 1936.⁵ This was a copy commissioned by Lambert Kraus, who had been rector of the monastery’s seminary as well as choirmaster and teacher of the boys’ choir. The wording on the flyleaf reads: *Septem Verba À Christo In Cruce Morituri Pro-lata. Del Sig: Pergolese. Ex Rebus P. Lamberti Kraus. Profess: in Metten 1760*. Kraus composed and wrote in German and Latin (which gave rise to his nickname “the Cicero of Metten”) and was viewed as the prototype of the artistic-minded Rococo prelate. From 1770 on he headed the monastery and was responsible for many of its cultural highlights. Without presenting the work in score, Wallner carried out a stylistic analysis and came to the conclusion that this must be an early work of Pergolesi’s. However, her discovery and assessment of the work had no editorial or scholarly consequences.

The Zurich Manuscript

A further thread of research begins with the above mentioned evaluation of a copy of the parts in Zurich’s Zentralbibliothek by Scherchen in the early 1950s. The parts had been housed in the stocks of the Allgemeine Musikgesellschaft Zürich – an industrious society of music lovers founded in the 17th century – and arrived at the Zentralbibliothek in 1917 as a deposit. On the flyleaf and before each part the manuscript indicates as title and author: *Septem Verba a Christo in Cruce moriente prolata – Oratorio del Sig^r. Pergolese*. Without knowledge of the other copies, Scherchen put the neatly written parts together to form a score. A stylisti-

cally inappropriate piano-vocal score which he then wrote out by hand served Pergolesi scholars as the sole basis for its elimination from the catalogue of bona fide works. In 1954, the Zurich Pergolesi scholar Antoine-Elisée Cherbuliez, who was thoroughly familiar with the stocks there, argued for an evaluation and comparison of the sources of the *Septem verba* known at that time.⁶ His plea was ignored.

The Kremsmünster Manuscript

The year 2009 saw a new turn of events when the present editor discovered a hitherto unknown, anonymous miscellany of parts in the Lower Austrian abbey of Kremsmünster; the parts are largely identical to those already known. During the manuscripts’ turbulent history – in 1945 it was brought by American soldiers to the United States in chaotic circumstances and not returned to Kremsmünster by the University of California in Berkeley until 1991 – it had lost its covers and, with them, the indication of its author, which is why it had remained unnoticed. The monastery, where it had been inventoried around 1760, is considered to be one of the main bastions of Italian music north of the Alps and, moreover, possesses a well-founded documentation on the relationship of earlier monastery musicians to Italy. Among them, Franz Spary, above all, cultivated contacts especially with representatives of the Neapolitan school (Durante, Feo, Leo, Pergolesi a. o.). These contacts were sometimes of a private nature and sometimes arose from an arranged on-site study of their works. The *Allgemeine Musikalische Zeitung*,⁷ along with other periodicals, reported several times about a personal meeting of Spary and Pergolesi. It is said to have taken place on a stormy crossing of the Adriatic Sea, during which their ship was pursued and captured by a “Barbary privateer,” and the two “brothers in art” were saved from captivity and slavery only because the hurricane snapped the buccaneer’s mast. This experience would have forged strong ties between the two men, and generated a “relationship of trust” that allegedly prompted the Italian maestro to give copies of his works to the grand-tour traveler from the Habsburg monarchy (which had ruled Naples until 1734/35 and promoted an active trans-Alpine cultural exchange). This story is certainly questionable due to the incongruity of the years in which it is said to have taken place; nonetheless, the core of the anecdote is documented, for copies of the works found in Kremsmünster and mentioned in the “naval adventure” can be traced back to this time. The *Septem verba* are also to be seen in this context, and can thus lay claim to a plausible and direct link to Neapolitan origins.

The Conflation of the Sources

Through the discovery of the Kremsmünster manuscript, the time had come to compare and evaluate the various sources – which now numbered four – with one another. The text-critical source comparison revealed that the Zurich manuscript shared significant correspondences with the Metten manuscript. Both manuscripts doubtlessly go back to a mutual source, even if they provenly do not stem directly from one another. A similar interdependence, even closer here, can be seen in the two other manuscripts. As can be inferred from a number of particulars, not least from the correspondence of idiosyncratic writing details and minor errors, the Kremsmünster manuscript served as the model for the Aldersbach manuscript. This innocuous-sounding fact has major consequences. Since it concerns the same work, it must also be attributed to the same composer: Giovanni Battista Pergolesi. It is amazing, albeit not

really surprising to a specialist, that through this chain of circumstantial evidence, the authenticity of the *Septem verba* can be determined more easily than several works by Johann Sebastian Bach whose authenticity is accepted. Basically, all manuscripts point to the same musical and textual form of the work.⁸ It thus becomes possible for the first time to compile a coherent, clear-cut score using the Kremsmünster manuscript as the principal source and the other manuscripts as comparative sources of varying importance.

The Reception History

From the study of the manuscripts and of the annotations entered in the parts intended for the performers, it emerges that all of them, save the Aldersbach one, served as performing material. This gives us convincing proof of the widespread reception of the work around the middle of the 18th century, especially in South-German monasteries (such as Aldersbach and Metten). Even in Protestant-Reformed Zurich, Passion music was performed at that time in the Grossmünster. Similar concerts were also held in the music hall of the Kornhaus, where a performance of the *Septem verba* has been confirmed for the period between 1770 and 1772, thus testifying to the intensive cultivation of Pergolesi's music there. In this context, it should be noted that the Zurich publishing house of David Bürkli printed a libretto of 24 pages with a German translation, too, with the mention "set to music by Herr Pergolesi."

On Style, Symbolism and Structure

Extensive and detailed comparisons with thematically similar works of Pergolesi (*Stabat mater*, *Salve Regina*, and *La morte di San Giuseppe*) have yielded profound and far-reaching parallels – beyond the level of easily imitated stylistic characteristics – which confirm the authenticity of the work. In that regard, the oratorio *La morte di San Giuseppe*, which is apparently unknown outside of Italy and was rediscovered a short while ago as an autograph, proved itself to be the most significant. With a composition such as the *Septem Verba*, the question as to its intended and actual performance context is of particular importance. Related to the so-called "sepolcro oratorios," this work makes its strongest impact in the Hebdomada sancta (Holy Week), for example on Good Friday – where it is interrupted by theological meditations – or, divided into sections, on the days prior to Good Friday.⁹ Such performance conditions were found among the oratorians in Naples. They would continue to positively affect the further path of this theologically profound and musically original work.

René Jacobs earned plaudits for his presentation of the work in 2012 at the Festival International d'Opéra Baroque in Beaune with the Akademie für Alte Musik Berlin. Informed about the manuscripts upon which it was based, he guided himself on the present edition for his performance, which he subsequently recorded on CD. He characterizes it in the CD booklet with insightful words that are given in excerpt here below.¹⁰ "The *Septem verba* forms a cycle of seven cantatas, each consisting of two arias. The first aria is sung by Jesus on the Cross (bass, except for the second cantata where the part is sung by a tenor). In his role as 'doctor optimus', the best of all teachers, he explains the meaning of the word from the Cross that is placed in Latin translation as the heading of each cantata. The second aria is intended for the 'Anima' (Faithful Soul), who listens to him reverently (soprano, alto or tenor). He or she formulates the answer of the 'Bride' to the heavenly 'Bridegroom.' [...] In Pergolesi [...] there are only occasional recitatives (five

in all). These are highly expressive 'accompagnati,' but the work as a whole depends first and foremost on its arias. The dialogue between Christ and Anima is an essentially rhetorical one, predominantly conducted in fourteen 'discourses in music,' but not an intimate conversation. A duet between Jesus and the Faithful Soul, of the kind customary in Bach's dialogue cantatas, will be possible only in heaven. The decisive factors in the success of an interpretation are the ability to sustain the da capo form of the arias and the necessary imagination to perform these da capo sections in a creative manner and with musical and dramatic flair." As a justification of the necessity of repeating the entire da capo section, Jacobs explains: "First of all, the reprise section as such is, in rhetorical terms, the confirmatio of the musical discourse, which follows the confutatio (B section) in order to reinforce the argumentatio of the opening section: it is therefore an intensification and – in the *Septem verba* – a didactic method used by the 'best of all teachers' to convey the theological meaning of the Last Words to the Faithful Soul more forcefully. It is only appropriate for the soul to imitate the 'style' of its teacher, and so it too employs a da capo aria. The *Septem verba* is not a drama or a Passion, but a meditative, didactic oratorio. Second, the symmetry of the da capo aria corresponds to that of the overall architecture of the oratorio [...]. Third, Pergolesi treats the da capo form in unexpected fashion in six of the arias, dividing the B section into several (two, three, or once even four) parts through changes of tempo, after which the reprise functions more like an epilogue. Fourth, the Metten manuscript demonstrates [...] that in practice da capo sections were modified if the long-winded recapitulation of the whole A section was felt to be a hindrance. If necessary, we align ourselves with this practice. It is doubtless advisable to carry out such interventions more frequently than at the time of composition, above all because performance conditions are no longer the same as in the eighteenth century." Hermann Scherchen also often repeated only a small, generally purely instrumental part of the introduction, as can be seen in his above-mentioned scoring of the Zurich part material. Such a flexible treatment of the da capo sections also corresponds to the editor's concept of this matter. Back then as today, what is important is to avoid schematic repeats and to let the arias "speak" through dramatic credibility and musical flow. In the future, performance practice will most likely have to choose between the two poles – a more theologically justified approach to the work or a more dramaturgically justified one. The ultimate decision, however, is up to the performers and their sense of artistic responsibility. Concerning the structure of the seven-part cantata cycle, Jacobs writes: "The work's symmetrical architecture is worthy of note. The music spans a broad arch that binds together the two outer cantatas (first and seventh), with the fourth cantata as its centre. There are correlations between the three cantatas that point to a carefully conceived plan: (1) Harmonic: The two framing cantatas are composed in strongly contrasting keys: D major (the arias for Christ) and C minor (those of Anima). The two arias of the fourth cantata, the pivot of the whole work, are both in the same key, D major. These tonalities are undoubtedly symbols: the radiance of D major for the divinity of Jesus, its relative minor B minor (in the B sections) as the 'key of suffering' for his humanity; the dark key of C minor for the sinfulness of humankind and its relative major E flat major (in the B sections) for its redemption. The most harrowing number in the whole oratorio is sung in the fourth cantata by the Faithful Soul: it is an alto aria, very close in text and affect to 'He was despised' from Handel's *Messiah*. The piece takes

up the D major of the preceding aria for Christ, in a musical symbol of the 'Imitatio Christi.' (2) Thematic: The principal theme of all the three of Christ's arias in these three cantatas uses the same Gregorian reciting tone. (3) The unusual instrumentation has the same symbolic significance in the three arias. In the framing cantatas Christ is given the 'halo' of a solo horn, an instrument then associated with kings (both temporal and heavenly), while in the fourth cantata a muted trumpet symbolizes the sufferings of the Heavenly King, whose divinity is only faintly perceptible. Beneath the soaring horn part, only low voices are heard: two bass lines (vocal and instrumental) and, surprisingly, two violas (the upper strings are silent). The high horn solo is a figure of the exalted majesty of God, whereas the violas represent the baseness of sinful humanity. We find the same symbolism in the bass aria 'Quoniam tu solus sanctus' from Bach's Mass in B minor (with bassoons instead of violas). In the fourth cantata, the melancholy viola timbre recurs, here as the single, extremely virtuosic obbligato part in the [...] alto aria 'Afflicte, derelicta' (Anima)."

About the Edition and Performance Practice

The present piano-vocal score was elaborated in conjunction with the source-critical practice-oriented score (PB 5533). In our endeavor to constitute a musical text following a text-critical method – and in order to avoid an un-historical mixture of sources – we have selected the Kremsmünster manuscript as our principal source and chiefly based our edition on it. Divergences from other manuscripts, wherever musically interesting, are communicated in the musical text as *ossia* in small type so as to make them usable for performance practice. The performance of the work, which is colorfully scored for four vocal soloists, trumpet, two horns, harp, strings and basso continuo, raises an entire series of practice-related questions about which the score (PB 5533) contains more detailed information.

Following are a few observations on the vocal setting based on what is notated (or not notated) in the manuscripts. In *Verbum III*, nos. 9 and 10, as well as *Verbum V*, no. 16, the pieces otherwise intended for the tenor are assigned to the soprano in the Zurich manuscript. In consideration of a well-balanced distribution of the pieces among the four vocal soloists, this can be a plausible option for present-day performances as well. In *Verbum II*, nos. 4 and 5 are entrusted to the tenor in all manuscripts – which diverges from the other parts for Christ. While it might seem dramaturgically justified to eliminate this inconsistency by giving the part to a bass, the part does lie rather high for a bass, even a more baritone-oriented bass.

In this context, we would also like to add that the words spoken by Christ (movement headings) and originating from the Gospels of Luke, Mark and John are not inscribed in the manuscripts. In his CD recording, René Jacobs has them sung in the Gregorian reciting tone by the bass (Christ) based on the choral recitation (*recto tono*) in the choral version of Haydn's *Seven Last Words*. They not only connect the individual sections of the oratorio in an impressive manner, but also create a link with the liturgical origin of Pergolesi's music and thus transform those who "hear" into those who "listen" and actively participate in the events on the *via crucis*. The Gregorian reciting tones reproduced here were assembled by Krystian Skoczowski, transcribed into modern-day notation and transposed to the respective key of the following Pergolesi movement. While they do not form a cohesive cycle in the repertoire of the Gregorian chorale, they

do constitute a musical unit, since the same solemn melodic model is underlaid to the three Passion narratives of the Holy Week. The rhythmic shape follows the Gregorian vocal tradition. In order to better convey the feeling of how chorales were understood in Pergolesi's day, the hymns should be sung in a calm and even motion. The stressed syllables are given a gentle accent. The note values are to be maintained as notated, even when the word stress is on an eighth note and is followed by a longer unstressed syllable, such as e.g. at the beginning of the first two hymns. The breathing signs and barlines, in turn, are to be executed freely as rests, those at breathing marks shorter than those at barlines.

We would like to extend our warmest thanks to René Jacobs and the Akademie für Alte Musik Berlin for the critical examination of the manuscripts, their all-encompassing approach to the work, and the wealth of resulting practical advice of inestimable value to this edition. Likewise, our most cordial thanks go out to Krystian Skoczowski for his contribution as an expert on Gregorian chant; Matthias Grünert for the realization of the continuo part and the compilation of the piano-vocal score; and Christian Rudolf Riedel for his meticulous editorship informed by profound knowledge, and his commitment to the coordination of all participants in order to bring forth a successful edition. Finally, I would like to thank all the libraries and archives mentioned here for allowing us to consult source copies on site and for providing much precious information, as well as the publishing house Breitkopf & Härtel, without which this edition could not have been made.

Kamen, Spring 2013

Reinhard Fehling

- 1 On the autograph short score "Tilge, Höchster, meine Sünden" BWV 1083, written ca. 1746/47, Bach noted only the title 51. [Psalm] *Motetto a due Voci, 3 stromenti e Cont.*; the identification of the author as "di G. B. Pergolese" was added later by another hand.
- 2 Compare the edition of the *Vespro della Beata Vergine*, ed. by Malcolm Bruno et al., Kassel, 2012, which compiles disseminated, authenticated manuscripts into a complete work that is new in this form.
- 3 Reinhard Fehling, *Septem Verba – ein Oratorium des ‚Signore Pergolese‘*, Essen, 2011, pp. 245–336.
- 4 Quoted here from: *Hermann Scherchen, Musiker: 1891–1966. Ein Lesebuch*, compiled by Hansjörg Pauli and Dagmar Wünsche, Berlin, 1986, p. 131.
- 5 Bertha Antonia Wallner, *Ein Pergolesi zugeschriebenes Sieben-Worte-Oratorium*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, Paderborn, 1936, issues 31–33.
- 6 Giuseppe Radiciotti/Antoine-Elisée Cherbuliez, *Giovanni Battista Pergolesi – Leben und Werk*, Zurich, 1954, pp. 292f.
- 7 *Allgemeine Musikalische Zeitung*, vol. 31, no. 28 (July 1829), pp. 459f.
- 8 The origin of the *Septem verba* text which the Dortmund theologian Thomas Ruster called "a beautiful paraenesis to the words on the Cross, totally in the Baroque style," has yet to be determined; it is also not in Wilhelmi Nakateni's *Coeleste Palmetum* (Augsburg, 1678), to which Wallner (compare note 5) refers as a source for such poetic works.
- 9 Also pointing to this practice is the indication on the flyleaf of the Kremsmünster manuscript 7 *Verba – pro Hebdomada s[an]cta*.
- 10 René Jacobs, *Structure and musical symbolism in the Septem verba*, in: CD booklet to HMC 902155, pp. 12–15.