

Giovanni Battista Pergolesi

(b. Jesi, 4. January 1710 – d. Pozzuoli 16. March 1736)

Missa Romana

In 1731 and 1732, Naples was struck by a total of three severe earthquakes. To cope with the disaster, the Archbishop of Naples requested the intercession of Saint Emidius, patron saint of the protection against earthquakes, making him a special patron saint for the city. The Archbishop requested that to avert further earthquakes, a festival be celebrated annually with a solemn mass and double vespers, formally proclaimed on 29 December 1732 in the Church of S. Maria della Stella. Noted opera composer of the day, Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), was tasked with writing the mass for this occasion. It was dedicated to Saint Emidius; he wrote the following closing dedication on the manuscript, now housed at the Pierpont Morgan Library in New York: “Finis. Laus Deo Beateque Virgini Marie, et Beato Emidio;” This epigraph has made the mass known as the *Missa di Sant’ Emidio*. In 1734, the mass was once again performed, this time at the Chiesa di San Lorenzo in Rome, at the behest of Duke Carala Maddaloni in honor of the feast day of St. John Nepomuk and in homage to the Habsburgs, hence the Mass’s second name and the one used in this edition, *Missa Romana*, given to it by Raimond Riegge. The *Missa Romana* is also sometimes referred to as the Mass in F, and is one of two masses that can safely be attributed to Pergolesi.

Composed for double orchestra consisting of ten strings, 2 oboes, 2 bassoons, 2 horns, and two organs with continuo, a double chorus, and soloists, it was one of several versions of the work, originally written for single choir and strings and later reworked for quadruple choir and strings. This Mass bears several hallmarks of both the contemporary musical style as well as Pergolesi’s compositional style. During the 1730s, composers in Naples would generally compose masses by setting only the Kyrie and Gloria, but on a grand scale. The Gloria was divided into seven smaller movements, sung by soloists, the choirs, and small ensemble combinations. At this time, antiphonal music was still popular and in high demand, and although this Mass is not truly antiphonal, Pergolesi composes the work with many interchanges between tutti and the alternations between the choirs that it gives the illusion of such a work.

On the whole, Pergolesi’s music for the Church contains both lively and clear text declamation combined with the contrast not only between textures, but also instruments and ensemble combinations. The work also features elements of both the galant style in its earliest form, featuring both simplicity and elegance and moments reminiscent of the earlier *stile antico* with word painting, lavish ornamentation, and controlled dissonance. The “Kyrie,” rather than opening with an orchestral introduction, opens simultaneously with double choir and double orchestra, featuring descending imitation that depicts the sadness and pleading of the people for mercy. The *Christe eleison* section is fugal, opening with the first two entrances in stretto, and containing concertante elements. It concludes by returning to the predominantly homophonic texture of the first Kyrie. The second Kyrie develops the fugal motive laid out in the *Christe* section, but at a much slower tempo. Its accompaniment figures are lilting triplets that symbolize the Trinity. The tempo, texture, and key changes between the three sections of the movement emphasize its structural demarcations.

The “Gloria” section alternates between homophonic, imitative, and polyphonic sections among the two choirs, breaking into a subsection filled with suspensions and dissonances, adding a tense touch to the text. The “Laudamus te” is set for soprano soloist beginning with a long orchestral introduction. Although Pergolesi’s church arias are distinctively different than those written for his operas, their style, including that of this aria, still are derived from his dramatic works. “Gratias” is composed for double choir, emphasized by groups of rapid dotted rhythms in the orchestra, offsetting the singers’ long, overlapping, and dissonant notes before swiftly changing to an imitative texture. The “Domine Deus” is a lyrical duet written for soprano and alto soloists with the strings and organ from both choirs. The homophonic “Qui tollis,” accompanied by tense ascending and descending motives and chromaticism on the text *Miserere nobis*, highlighting yet another plea for mercy, switches to imitative polyphony and short accompaniment notes that give the movement a propulsive and tense effect. The penultimate section, “Quoniam tu solus,” composed for soprano solo leads into the concluding section, “Cum sancto spiritu,” which ends the piece with a triumphant double chorus in homophony before moving into a lively fugue with increasing tempo at the end.

As Helmut Hucke has noted, one of the unique features of this Mass is that an unusually large number of documents, including autograph scores and performance and composition documentation are extant. Through the examination of these items, a greater understanding of this work and its history emerges, one that may not have come to light without them.

Reba Wissner, 2014

For performance material contact *Peters*, Frankfurt. Reprint of a copy from the *Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek*, Munich.

Giovanni Battista Pergolesi

(geb. Jesi, 4. Januar 1710 – gest. Pozzuoli 16. März 1736)

Missa Romana

In den Jahren 1731 und 1732 wurde Neapel von drei schweren Erdbeben heimgesucht. Um dieses Unglück zu bewältigen, erbat der Erzbischof von Neapel die Hilfe des Heiligen Emidius, des Schutzheiligen gegen Erdbeben, und ernannte ihn zum besonderen Schutzpatron seiner Stadt. Der Erzbischof wünschte, dass zur Abwendung weiterer Beben jährlich ein Fest stattfinden solle, mit feierlichen Messe und doppelter Vesper, und proklamierte dies offiziell am 29 Dezember 1732 in der Kirche der St. Maria della Stella. Giovanni Battista Pergolesi, damals *der* angesagte Komponist, wurde beauftragt, für diesen Anlass eine dem St. Emidius gewidmete Messe zu komponieren; sein Manuskript, heute in der Morgan Library in New York zu finden, endet mit den Worten: “Finis. Laus Deo Beateque Virgini Marie, et Beato Emidio;” Diese Widmung machte das Werk als *Missa di Sant’ Emidio* bekannt. Im Jahr 1734 wurde die Messe ein weiteres Mal aufgeführt, nun in der Chiesa di San Lorenzo in Rom auf Geheiß des Herzogs Carala Maddaloni anlässlich des Festtags von St. Johannes Nepomuk und zu Ehren der Habsburger. So war *Missa Romana*, geboren, der zweite Name der Messe, der von Raimond Riegge erstmals für die Komposition verwendet wurde. Gelegentlich auch mit *Messe in F* bezeichnet, handelt es sich hierbei um eine der beiden Messen, die zweifelsfrei Pergolesi zugeschrieben werden können.

Komponiert für zehn Streicher, zwei Oboen, zwei Fagotte, zwei Hörner und zwei Orgeln mit Continuo, einem Doppelchor und Solisten ist die *Missa* eine der vielen Fassungen eines Werks, das ursprünglich für einfach besetzten Chor mit Streichern geschrieben war und später für vierfach besetzten Chor und Streicher umgeschrieben wurde. In dieser Messe sind zahlreiche Merkmale der zeitgenössischen Musik wie auch des besonderen Stils von Pergolesi zu hören. Während der 1730er Jahre war es üblich, dass neapolitanische Komponisten bei der Vertonung einer Messe nur das *Kyrie* und *Gloria* bearbeiteten, dies jedoch mit grossem Aufwand. Das *Gloria* unterteilte sich in sieben kürzere Sätze, die von Solisten, Chören und kleineren Ensembles in wechselnden Zusammenstellungen dargeboten wurden. Zu jener Zeit war antiphonale Musik immer noch populär und stark gefragt, und obwohl diese Messe nicht wirklich antiphonal ist, setzte Pergolesi sie mit vielen Wechselspielen zwischen Tutti und Chören, so dass die Illusion eines antiphonalen Werkes entstand.

Pergolesis sakrale Musik zeichnet sich durch klare Textdeklamationen aus, verbunden mit strukturellen Kontrasten und Gegenüberstellungen zwischen Instrumenten und Ensemblekombinationen. Auch finden sich Elemente des galanten Stils in seiner

frühesten Form wieder, schlicht und elegant, und Reminiszenzen an den *stile antico* mit Wortspielereien, verschwenderischer Ornamentik und kontrollierter Dissonanz. Das *Kyrie* eröffnet nicht mit orchestraler Einleitung, sondern gleichzeitig mit Doppelchor und doppeltem Orchester, die mit abwärtsgerichteten Imitationen der Trauer und den Gnadengebeten des Volkes Ausdruck geben. Das *Christe eleison* ist fugal angelegt, es beginnt mit zwei eingeführten Einleitungen und konzertanten Elementen und schliesst mit der Rückkehr zur im Wesentlichen homophonen Textur des ersten *Kyrie*. Das zweite *Kyrie* entwickelt das fugale Motiv, das bereits in der *Christe* - Sektion zu hören war, jedoch in weit langsamerem Tempo. Die begleitende Figuren sind trällernde Triolen, die symbolisch für die Dreieinigkeit stehen. Tempo, Textur und Wechsel der Tonarten zwischen den drei Sektion des Satzes betonen die strukturellen Abgrenzungen.

Das *Gloria* bietet ein Wechselspiel zwischen den zwei Chören mit homophonen, imitativen und polyphonen Elementen. Untersektionen voller Vorhalte und Dissonanzen laden den Text auf. Das *Laudamus te* ist für eine Solosopranistin gesetzt und beginnt mit einer langen orchestralen Einleitung. Obwohl Pergolesis Kirchenarien sich deutlich von denen seiner Opern unterscheiden, ist ihr Stil - dies gilt auch für diese Aria - dennoch von den Arien seiner dramatischen Werke abgeleitet. *Gratias* ist für Doppelchor geschrieben, mit Gruppen schneller, punktierter Rhythmen im Orchester, die sich von den langen, sich überlappenden und dissonanten Noten der Sänger absetzen, bevor sie sich geschwind in eine imitative Struktur verwandeln. Das *Domine Deus* ist ein lyrisches Duett für die Alt - und Sopransolistinnen mit den Streichern und der Orgel beider Chöre. Das homophone *Qui tollis*, begleitet von erregenden auf - und absteigenden Motiven und Chromatik auf den um Mitleid flehenden Text *Miserere nobis* wendet sich imitativer Polyphonie und kurzen Begleitnoten zu und verleiht dem Satz eine vorwärtstreibende und spannende Wirkung. Die vorletzte Sektion *Quoniam tu solus* für Sopran solo führt in den letzten Abschnitt *Cum sancto spiritu*, der das Stück mit einem triumphalen, homophonen Doppelchor in Homophonie, bevor es sich zum Schluss in eine lebhaftige Fuge mit zunehmendem Tempo hineinbewegt.

Wie Helmut Hücke bemerkt, ist eine der herausstechenden Eigenschaften dieses Werks, dass vom ihm eine ungewöhnlich grosse Anzahl an Dokumenten existieren, darunter autographe Partituren und Dokumentationen zu Aufführungen und Komposition. Die Erforschung dieses Nachlasses war grosse Hilfe für das Verständnis dieses Werks und seiner Geschichte.

Reba Wissner, 2014

Aufführungsmaterial ist von Peters, Frankfurt, zu beziehen. Nachdruck eines Exemplars der *Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek*, München.