

G. B. PERGOLESI

STABAT MATER

FÜR SOPRAN, ALT
UND STREICHORCHESTER

Nach dem Autograph in der Bibliothek des
Klosters Montecassino herausgegeben von
Alfred Einstein

EDITION PETERS • LEIPZIG

Stabat mater

1

Lateinischer Text von Jacopo de Benedetti, genannt Jacopone da Todi († 1306)

Duetto

G. B. Pergolesi

1710-1736

Grave

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Violoncello e
Contrabasso
Organo

VI.

Vla.

Vc.
e Cb.
Org.

10

VI. *forte* *piano sempre*

Vla. *forte* *p sempre*

S. *p* Sta - - bat ma - ter do -

A. *p* Sta - bat ma - ter do - lo -

Vc. e Cb. Org. *f* *p sempre*

6 6 6 6 6 6 5 6 9 6 4 6 9 6 9 6

VI. *tr*

Vla. *tr*

S. *tr* - lo - ro - - sa jux-ta cru-cem la-cri-mo - sa,

A. *tr* ro - - - sa

Vc. e Cb. Org. 3 6 6 3 6 7 5

20

VI. *dolce* *sotto voce*

Vla. *p dolce* *sotto voce*

S. *dolce* *tr*
dum pende - bat fi - li-us, dum pen-

A. *dolce* *tr*
jux-ta cru-cem la-cri-mo - sa, dum pende - bat fi - li-us, dum

Vc. e Cb. Org. *dolce* *sotto voce*

5 5 6 5

VI. *piano* *pp*

Vla. *piano* *pp*

S. *p*
de - bat fi - li-us. Sta - bat ma -

A. *p*
- pen-de-bat fi - li-us. Sta - bat

Vc. e Cb. Org. *piano* *pp*

6 5 6 5 4

VI. *p*
Vla. *piano*
S. - ter do - lo-ro - sa jux-ta cru-cem la-cri-
A. ma - ter do - lo - ro - sa jux-ta cru-cem, jux-ta crucem
Vc. e Cb. Org. *p*

7 4 8 7 8 7

VI. *piano* *forte*
Vla. *piano* *f*
S. *tr* mo - - - sa, dum pende-bat, dum pende - bat
A. *tr* la-cri-mo - - - sa, dum pende-bat, dum pende - bat
Vc. e Cb. Org. *p* *f*

8 7 8 7 8 7 7 6 7 6 7 5 6 7 6 5 4 5 6 6 4 5 6 6 4 5

40

VI. *piano assai* *sotto voce*

p assai *sotto voce*

Vla. *p assai* *sotto voce*

S. *tr* *sotto voce*
fi - li-us, do - lo-ro-sa, dum

A. *sotto voce*
fi - li-us, la - cri mo-sa, dum pen-

Vc. e Cb. Org. *p assai* *sotto voce*

$\frac{6}{4}$

VI. *piano*

p

Vla.

S. — pen-de - bat fi - li-us.

A. de - - bat fi - li-us.

Vc. e Cb. Org.

Aria

Andante amoroso

Violino I

Violino II

Viola

Soprano Solo

Violoncello e Contrabasso Organo

p *forte* *piano* *forte* *p dolce*

p *forte* *piano* *forte* *p dolce*

p *forte* *piano* *forte* *p dolce*

p *forte* *piano* *forte* *p dolce*

p *forte* *piano* *forte* *p dolce*

6 6 4 6 6 4 5

10

VI.

Vla.

Vc. e Cb. Org.

forte *forte* *forte* *forte*

forte *forte* *forte* *forte*

forte *forte* *forte* *forte*

2 3 4 6 6 6 4 5

20

VI.

Vla.

Vc. e Cb. Org.

p *pianissimo* *forte* *pianissimo* *forte*

p *pianissimo* *forte* *pianissimo* *forte*

p *piano* *forte* *piano* *forte*

p *piano* *forte* *piano* *forte*

p *piano* *forte* *piano* *forte*

p *piano* *forte* *piano* *forte*

30

VI. *piano* *mf* *piano* *mf* *p*

Vla. *p* *mf* *piano* *mf* *p*

S. *piano* *mf* *piano* *mf* *p dolce*

Cu-jus a-ni-mam ge-men-tem, con-tris-ta-tam, ac do-len-tem per-trans-

Vc. e Cb. Org. *piano* *mf* *piano* *mf* *p*

4 6 6 5

317114

40

VI. *tr* *tr* *tr* *mf* *mf*

Vla. *mf*

S. *tr* *tr* *mf* *mf* *mf*

i-vit, per-trans-i-vit gla-di-us, cu-jus a-ni-mam ge-men-tem

Vc. e Cb. Org. *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

7 6 7 6 6 5 6 4 5 5

50

VI. *p* *mf* *piano*

Vla. *p* *mf* *piano*

S. *piano*

con-tris-ta-tam ac do-len-tem per-trans-i-vit gla-di-us, per-

Vc. e Cb. Org. *p* *mf* *p*

7 6 4 3 6 5

60

VI. *forte* *piano* *forte* *piano*

Vla. *forte* *p* *forte* *piano*

S. trans - i - vit gla - di - us.

Vc. e Cb. Org. *forte* *piano* *forte* *p*

6 5

70

VI. *piano* *forte* *p*

Vla. *p* *f* *p*

S. *p* Cu - jus a - ni - mam ge - men - tem con - tris - ta - tam ac do -

Vc. e Cb. Org. *p* *f* *p* 6 7

80

VI. *mf* *f* *piano*

Vla. *mf* *f* *p*

S. *tr.* *tr.* *tr.* *tr.* *piano* len - tem per - trans - i - vit, per - trans - i - vit gla - di - us,

Vc. e Cb. Org. *mf* *f* 6 6 *p* 6 5

90

tr.

forte

f

f

tr.

S. cu-jus a-ni-mam ge-men-tem con-tris-ta-tam ac do-len-tem per -

Vc. e Cb. Org. *sotto voce*

forte

7
5

100

Vl. *tr.* *tr.* *tr.* *p* *piano*

Vla. *p* *piano*

S. *tr.* *tr.* *tr.* *p* *piano*

trans - i - vit, per - trans - i - vit gla - di - us, per -

Vc. e Cb. *piano* 6 5 *piano*

Org.

VI. *forte p f*

Vla. *forte p f*

S. trans - i - vit gla - di - us.

Vc. e Cb. Org. *forte p f p*

Duetto

Larghetto

Violino I *p* *piano sempre*

Violino II *p* *piano sempre*

Viola *p*

Soprano *p* *mf*
O quam tris-tis et af-fli-cta, et af-fli-cta

Alto *p* *mf*
O quam tris-tis et af-fli-cta, et af-fli-cta

Violoncello e Contrabasso Organo *p*

6 6 7 4 3 7 6 #
3 9

VI. *piano* *mf*

Vla. *p* *piano* *mf*

S. *p* *piano* *mf*
fu-it il-la be-ne-di-cta ma-ter u-ni-ge-ni-

A. *p* *piano* *mf*
fu-it il-la be-ne-di-cta ma-ter u-ni-ge-ni-

Vc. e Cb. Org. *p* *piano* *mf*

3 4 3 b b7

VI. *piano* *f* *tr*

Vla. *piano* *f*

S. *piano* *forte* *tr*
ti, ma - ter u - ni - ge - ni - ti!

A. *piano* *f*
ti, ma - ter u - ni - ge - ni - ti!

Vc. e Cb. Org. *piano* *forte*

7 6 4 6 6 6 6 6

VI. *tr* *tr* *p* *forte* *piano* *piano*

Vla. *tr* *tr* *p* *f* *p* *p*

S. *p* *f*
O quam tris-tis et af - fli-cta fu-it il-la be-ne-

A. *p* *f*
O quam tris-tis et af - fli-cta fu-it il-la be-ne-

Vc. e Cb. Org. *p* *f* *p* *Tasto Solo*

6 4 #

20

VI. *mf* *piano* *forte*

Vla. *mf* *p* *forte*

S. *mf* *piano* *forte*
di-cta, be-ne - di-cta ma - ter u - ni - ge - ni-ti, ma - ter

A. *mf* *p* *forte*
di-cta, be-ne - di-cta ma - ter u - ni - ge - ni-ti, ma - ter

Vc.
e Cb.
Org. *mf* *p* *forte*

7
5

VI. *piano* *f* *trm*

Vla. *p* *pp* *f* *trm*

S. *piano*
u - ni - ge - ni - ti!

A. *p*
u - ni - ge - ni - ti!

Vc.
e Cb.
Org. *p* *pp* *f*

6 6 4 5 # 6 7 #6 2 #4 6 6 6 6 6 6 #

Aria

13

Allegro

Violino I *mf*

Violino II *mf*

Viola *mf* *mf* *p*

Alto Solo

Violoncello e Contrabasso Organo *mf* 2

10

VI. *tr* *tr* *pp* *piano*

piano *tr* *pp* *piano*

Vla. *pp*

Vc. e Cb. Org. *piano* 8 *pp*

20

VI. *forte*

forte

Vla. *forte*

Vc. e Cb. Org. *piano* *forte*

VI. *p* *piano sempre*

Vla. *p* *p sempre*

A. S. Quae moe - re-bat et do - le-bat,

Vc. e Cb. Org. *p* *p sempre* 2

VI. *pp* *p*

Vla. *pp* *p*

A. S. et do - le-bat et tre - me-bat, cum vi-de-bat na - ti

Vc. e Cb. Org. *pp* *p*

VI. *pp* *p*

Vla. *pp* *p*

A. S. poe-nas, poe-nas in-cly-ti, et tre - me-bat, cum vi - de-bat na - ti

Vc. e Cb. Org. *pp* *p*

50

VI. *f* *p*

Vla. *forte* *piano*

S. *forte* *p*
poe-nas, na-ti poe-nas in-cly-ti, et tre-me-bat,—

Vc. e Cb. Org. *forte* *piano*

5 6 7 5 6 5 6 6

VI. *pp* *p* *f*

Vla. *pp* *p* *forte*

S. *piano* *f*
cum vi-de-bat na-ti poe-nas, na-ti poe-nas in-cly-

Vc. e Cb. Org. *pp* *p* *forte*

6 6 4 3 6 7

60

VI. *p* *piano*

Vla. *p* *piano*

S. *tr* *tr* *tr* *tr*
ti. Quae moe-re-bat

Vc. e Cb. Org. *p* *p*

2 3 4

70

VI. *p*

Vla. *p*

S. et — do — le — bat, — et — do — le — bat, et — tre — me — bat, *tr tr tr tr*

Vc. e Cb. *p*

Org. 7b 7 6 5 6 6 5 2 3 4

VI.

Vla.

S. cum — vi — de — bat, — cum — vi — de — bat,

Vc. e Cb.

Org. 7 5 6 6 5 6 6 5

80

VI. *p pp p forte*

Vla. *piano pp p f*

S. et tre — me — bat, cum vi — de — bat na — ti poe — nas, na — ti *tr piano forte*

Vc. e Cb. *piano pp p 2 3 4 f 5*

Org.

90

VI. *p* *pp*

Vla. *p* *pp*

S. *tr* *tr*
poe - nas in - cly - ti, et tre - me-bat, cum vi -

Vc. e Cb. Org. *p* *pp*

6
5

VI. *p* *forte*

Vla. *p* *f*

S. *piano* *forte* *tr* *tr*
de-bat na - ti poe - nas, na - ti poe - nas in - cly -

Vc. e Cb. Org. *p* *f*

6
5

100

VI. *f* *piano* *forte*

Vla. *forte* *piano* *forte*

S. *ti.*

Vc. e Cb. Org. *forte* *piano* *forte*

Duetto

Largo

Violine I *piano*

Violine II *p*

Viola *p*

Soprano *p*
Quis est ho-mo, qui non fle-ret, Chri-sti ma-trem si vi-de-ret in

Alto

Violoncello e Contrabasso Organo *p*
2 6 6 6 6 6 6 7 6 4

VI. *piano*

Vla. *piano* *Largo* *p*

S. *Largo*
tan - to sup-plici-o?

A. *Largo*
Quis non pos-set con-tri-sta-ri, pi-am ma-trem

Vc. e Cb. Org. *Largo* *piano*
6 6 7 6 2 6 6 6 6 6

10

VI. *piano* *piano*

Vla. *p* *Largo* *p*

S. Quis est ho-mo,

A. con-tem-pla-ri do-len - tem cum fi-li-o? Quis non pos-set

Vc. e Cb. Org. *Largo* *piano* *p*

6 7 6 6 7 6 #
5 4# 3 3 4

VI.

Vla.

S. *tr*
qui non fle-ret, Chri - sti ma-trem si-vi - de-ret in

A. *tr*
con - tri-sta-ri pi - am ma-trem con-tem - pla-ri

Vc. e Cb. Org.

6 4 #

VI. *p*

Vla. *p*

S. tan-to sup-pli-ci-o? quis? quis?

A. do-len-tem cum fi-li-o? quis? quis?

Vc. e Cb. Org. *pp*



20
Allegro

VI. *pp*

Vla. *pp*

S. *mf* Pro— pec-ca - tis su - ae gen - tis vi - dit Je - sum

A. *mf* Pro— pec-ca - tis su - ae gen - tis vi - dit Je - sum

Vc. e Cb. Org. *pp*

5 6 5 6 3 6 3 b6 2 b6
3 4 3 4 4 4 4 4

VI. *forte*

Vla. *f* *forte* *piano*

S. *forte*
in — tor — men — tis et fla — gel — lis sub — di — tum;

A. *f*
in — tor — men — tis et fla — gel — lis sub — di — tum;

Vc. e Cb. Org. *forte* *piano*

5 6 5

VI. *p sotto voce* *cresc.*

Vla. *p sotto voce* *cresc.*

S. *piano* *cresc.*
vi — dit Je — sum in tor — men — tis

A. *piano* *cresc.*
vi — dit Je — sum in tor — men — tis

Vc. e Cb. Org. *cresc.*

40

Vl. *f* *piano*

Vla. *f* *piano*

S. *forte* *piano*
et fla - gel - lis sub - di - tum; et fla - gel - lis

A. *f* *piano*
et fla - gel - lis sub - di - tum; et fla - gel - lis

Vc. e Cb. Org. *f* *piano*

Vl. *forte* *p* *pp*

Vla. *forte* *piano* *ten.* *pp*

S. sub - di - tum.

A. sub - di - tum.

Vc. e Cb. Org. *forte* *piano* *pp*

Aria

à Tempo giusto

Violino I *mp* *piano*

Violino II *mp* *piano*

Viola *mp* *piano*

Soprano

Violoncello e Contrabbasso Organo *mp* *piano*

6 3 4 6 6 7 6

4 2

VI. *forte*

Vla. *forte*

Vc. e Cb. Org. *forte*

b 7 6

VI. *piano*

Vla. *piano*

S. *piano*

Vc. e Cb. Org. *piano*

10

Vi - dit su - um dul - cem

2 6 4 6

4 2

VI. dolce piano

Vla. dolce piano

S. dolce piano

na-tum mo-ri - en - tem, de-so - la - tum, mo-ri - en - tem, de - so - la - tum, dum

Vc. e Cb. Org. dolce piano

6 7 6 6 7 6 7 6 7 6 5 4 3

VI. assai e stacc. f p f

Vla. assai e stacc. f p f

S. e - mi - sit spi - ri - tum.

Vc. e Cb. Org. assai e stacc. f p f

5 7 4 3

20

VI. p

Vla. p

S. Vi - dit su - um dulcem na - tum mo - ri - en - tem, de - so - la - tum,

Vc. e Cb. Org. p

6 5 7 6 4 3 6 4 7 6 5 4 3

Vl. *mf* *piano* *forte*
 Vla. *mf* *piano* *forte* *forte*
 S. *tr*
 de-so - la - tum, dum e - mi - sit spi - ri - tum. Vi - dit suum dul - cem
 Vc. e Cb. Org. *mf* *piano* *forte* *forte*
 7 6 7 7 5

30
 Vl. *piano* *forte* *sotto voce*
 Vla. *p* *forte* *sotto voce*
 S. *tr*
 na - tum mo - ri - en - tem, de - so - la - tum, de - so - la - tum, dum e -
 Vc. e Cb. Org. *p* *sotto voce*
 b6 7 6 b 7 6 6 6 7 5 7

40
 Vl. *sempre pp* *sotto voce*
 Vla. *sempre pp* *piano*
 S. *sotto voce*
 misit, dum e - mi - sit spi - ri - tum.
 Vc. e Cb. Org. *sempre pp* *piano*
 4 3 6 6 6 6 7 5 4 5 4

Aria

Andantino

Violino I *p* *piano*

Violino II *p* *piano*

Viola

Alto Solo

Violoncello e Contrabasso *p*

Organo

6 6 6 6 6 6 6 7
5 4 4

10

VI. *forte* *piano* *forte* *piano*

Vla. *forte* *piano* *forte* *p*

A. S. *forte* *piano* *forte* E - ja - ma - ter fons - a -

Vc. e Cb. Org. *forte* *p* *forte* *p*

6 6 6 6 6 6 6 6
5 4 4

20

VI. *p* *p*

Vla. *p*

A. S. *3* mo - ris, fons - a - mo - ris, me sen - ti - re vim - do - lo - ris,

Vc. e Cb. Org. *p*

6 6 6 6 6 6 6 6
4 4 4 4

✓

30

VI. *pp* *piano* *forte* *piano* *forte* *piano*

Vla. *pp* *piano* *forte* *piano* *forte* *piano*

A. S. *p* *piano* *f* *p* *f* *piano*
 vim do-lo-ris fac, ut te-cum lu-ge-am, lu-ge-

Vc. e Cb. Org. *pp* *piano* *f* *piano* *forte* *piano*

b7 5

VI. *forte* *p*

Vla. *forte* *p*

A. S. am.

Vc. e Cb. Org. *f* *p*

40

VI. *piano* *pp* *forte* *piano* *forte*

Vla. *piano* *pp* *f* *piano* *f*

A. S. *piano* *pp* *f* *piano* *f*
 E-ja-ma-ter, fons-a-mo-ris, fons-a-mo-ris, me se-ti-re

Vc. e Cb. Org. *piano* *pp* *f* *p* *f*

7 b8 5

50

piano

p

piano

p

piano

7 6 5

Vl.

Vla.

A. S.

Vc. e Cb. Org.

vim do - lo - ris fac, ut te - cum lu - ge -

60

tr *tr*

forte *tr* *tr* *piano*

forte *tr* *piano*

forte *tr*

forte *piano*

forte *piano*

tr

forte *piano*

Vl.

Vla.

A. S.

Vc. e Cb. Org.

am, fac, ut te - cum lu - ge - am. E - ja ma - ter, fons a -

70

Largo

Vl.

Vla.

A. S.

Vc. e Cb. Org.

mo - ris, me sen - ti - re vim do - lo - ris, vim do - lo - ris,

80

VI. *piano*

Vla. *piano*

A. S. fac, ut te - cum lu - ge - am fac, ut

Vc. e Cb. Org. *piano*

VI. *forte* *piano* *forte* *piano* *mf*

Vla. *forte* *piano* *forte* *piano* *mf*

A. S. te - cum lu - ge - am, lu - ge - am. *dolce assai*

Vc. e Cb. Org. *forte* *piano* *forte* *piano* *mf*

4 6 6

90

VI. *p* *forte* *piano* *forte* *piano*

Vla. *p* *forte* *piano* *forte* *piano*

Vc. e Cb. Org. *p* *forte* *piano* *forte* *piano*

4

Duetto

Allegro

Violino I *f*

Violino II *forte*

Viola *f*

Soprano *f*
Fac, ut ar - de-at cor me - um in - a -

Alto *f*
Fac, ut

Violoncello e Contrabasso Organo

==

Vi. *mf*

Vla.

S.
man-do Chri - stum De - um, Chri - stum De - um, ut

A.
ar - de-at cor me - um in - a - mando Chri - stum De - um, Chri-

Vc. e Cb. Org.
forte
♭ 2 6 7 6 6 6 #
4 5

10

VI. *piano* *mf*

Vla. *p* *mf*

S. si - bi - com - pla - - - - - *mf*

A. - stum De - um, ut si - bi com - pla - - - - - *tr tr tr tr mf*

Vc. e Cb. Org. *p* *mf*

6 5 2 6 5 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6

VI. *tr* *p*

Vla. *tr* *p*

S. *tr* *p* *tr* *tr* *tr*

A. *tr* *p* *tr* *tr* *tr*

Vc. e Cb. Org. *p* Bassi 6 5 3 6 6

VI. *forte*

Vla. *forte*

S. - ce - am. *f*

A. - ce-am. Fac,

Vc. e Cb. Org. *f*

6 5 2 6 6 6 5 6 6 5 7 6 6 4# 6



20

VI. *forte*

Vla. *forte*

S. *f* Fac, ut ar - de-at_ cor me - - um in_

A. ut ar - de-at_ cor me - - um in_

Vc. e Cb. Org. *f* Bassi

6 5 6 4 6 7 #6 6 6 5 # 6

VI.

Vla.

S.

A.

Vc.
e Cb.
Org.

a - man -

a - man -

5 6 5 6 5 6 5 6 2

30

VI. *tr* *tr* *tr* *tr*

Vla.

S. *tr* *tr* *tr* *tr* - do, in a-man-do Chri-stum

A. *tr* *tr* *tr* *tr* - do Chri-stum De-um, ut si-bi

Vo. e Cb. Org.

VI. *forte*

Vla. *forte*

S. *f* *forte*
De-um, ut si - bi com - pla-ce-am. Fac, ut ar - de-at cor -

A. *f*
com - - - pla - - ce - am. Fac, ut ar - de-

Ve.
e Cb.
Org. *forte*

2 2 6 6 5 # 6

VI. *mf*

Vla. *mf*

S. *mf*
me - - - - um, ut si - bi com pla - - - - ce -

A. *mf tr tr tr tr*
at cor me-um in a - man - do Chri - stum De - - -

Ve.
e Cb.
Org. *mf*

7 6 # 6 6 5 # 6 7 6 7 6 7 6 7 6

40

VI. *p* *mf*

Vla. *p* *mf*

S. *p* *tr* *tr* *tr* *tr* *mf*
am, ut si - bi com - - pla - - -

A. *p* *mf*
um ut si-bi com-pla - - - ce-am, com - - -

Vc. e Cb. Org. *p* *mf* 6 6 6 6 7 7

VI. *f*

Vla. *f* *f*

S. *f*
- - - - ce-am. Fac, ut ar - de-

A. *forte*
pla - ce-am. Fac, ut ar - de-at cor me - um,

Vc. e Cb. Org. 7 6 7 6 *f*

50

Vi.

Vla.

S.

A.

Vc. e Cb. Org.

at cor me - - - um, ut si-bi compla - - -

ut si - bi com-pla - ce - am, com-pla - - -

6 # 6 6 6 # 6 5 4 2 6 5 mf 6 7 6 7 6

VI. *tr* *p* *tr*

Vla. *p*

S. *tr* *p* *tr* - ce-am.

A. *tr* *p* *tr* - ce -

Vc. e Cb. Org. *p* 6 5 2 6 4 6 6

VI. 60 *f*

Vla. *f*

S. *f* Fac, ut ar - de-at cor me - - - - -um,

A. *f* am in a - - - man - - - - - do

Vc. e Cb. Org. *f* *Tasto solo*

VI.

Vla.

S.

A.

Vc.
e Cb.
Org.

ut si - - bi com-pla -

Chri - - - stum De - - - - um,

3 7 7 7 7 7 7 # 6

VI.

Vla.

S.

A.

Vc.
e Cb.
Org.

70

forte

forte

f

forte

- - - - ce am.

ut si - bi com-pla-ce - am.

f

forte

7 6 7 6 5 #

6 6 #

Duetto

A tempo giusto

Violino I *f*

Violino II *f*

Viola *f*

Soprano

Alto

Violoncello e Contrabasso Organo *f*

VI. *piano* *forte*

Vla. *piano* *forte*

Vc. e Cb. Org. *f* *forte*

VI. *piano* *forte* *piano* *piano*

Vla. *f* *piano*

Vc. e Cb. Org. *f* *piano*

10

forte *piano*

forte *piano*

piano

S. San - cta ma - ter, i - stud a - gas, -

Vc. e Cb. Org. *forte* *piano* 6 7 6

p *p* *tr* *tr*

tr *tr*

S. - i - stud a - gas cru - ci - fi - xi - fi - ge pla - gas cor - di

Vc. e Cb. Org. 4 5 4 7 6 4 *p*

20

tr *tr*

tr *tr*

S. me - o, cor - di me - o, cor - di me - o va - li -

Vc. e Cb. Org. 12 7

VI. *piano*

Vla. *piano*

S. *pizzicato* *tr* *tr*

Vo. e Cb. Org. *piano*

de, cor - di me - o, cor - di me - o va - li.

52 *piano* 67

The image shows a page from a musical score for the piece "L'Espresso" by Franz Liszt. The score is arranged for Violin I (VI.), Violin II (Vla.), Viola (Vla.), Soprano (S.), and Piano (Vc. e Cb. Org.). The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked "Allegretto". The score is in 4/4 time. The first system shows the Violin I and II parts with a forte (f) dynamic. The Viola part also starts with a forte (f) dynamic. The Soprano part has a "de." (de) marking. The Piano part is marked "forte". The score includes various musical notations such as slurs, trills (tr), and fingerings (e.g., 4, 5, 7).

VI.
Vla.
A.
Vc. e Cb. Org.

na-ti— pro me pa-ti *tr* *tr* poe - nas me-cum, poe - nas,

7 7 5

42

VI.
Vla.
A.
Vc. e Cb. Org.

piano *piano* *piano*

tr *tr* *tr* *tr*

poe - nas me - cum di - vi-de, poe - nas,

7 4

VI.
Vla.
A.
Vc. e Cb. Org.

p *forte* *forte* *f*

tr *tr* *tr* *tr*

poe - nas me - cum di - vi-de.

40

7 4

VI. *tr tr* *p* *piano*

Vla. *p* *p*

S. *p*
Fac me ve - re te - cum fle-re, te-cum fle-re, cru-ci-

A. *p*
Fac me ve - re te - cum fle-re, te-cum fle-re, cru-ci-

Vc. e Cb. Org. *p*

b *b6* *b6* *7* *6* *6* *b6* *b*

VI.

Vla.

S. *b6*
fi - xo con - do - le - re, con - do - le - re, do-nec e - go

A. *b6*
fi - xo con - do - le - re, con - do - le - re, do-nec e - go—

Vc. e Cb. Org. *b6* *7* *7* *6* *6* *7* *6*

50

VI. *mf* *p* *#*

Vla. *mf* *p* *#*

S. *mf tr* *tr* do - nec

A. *mf tr* *tr* vi - xe-ro, do - nec e - go, do - nec, do - nec

Vo. e Cb. Org. *mf* 6 7 4 5 7 5

VI. *p* *piano* *p*

Vla. *p* *p*

S. e - go vi - xe-ro. Jux - ta cru-cem te - cum

A. e - go vi - xe-ro.

Vo. e Cb. Org. *piano* *p* *b6* *b6* *b*

60

VI. *p* *mf*

Vla. *p* *mf*

S. sta-re, in plan - ctu de-

A. te li - ben-ter, so - ci-a-re in plan - ctu de-

Vc. e Cb. Org. *p* *mf*

6 #6 6 6 6 7 5 5 6 b7 5

VI. *p* *tr*

Vla. *p* *tr*

S. si - de-ro, in plan - ctu, in plan - ctu de -

A. si - de-ro, in plan - ctu de -

Vc. e Cb. Org. *p* *tr*

b 7 5 #2

VI. *piano* *cresc.* *forte* *piano*

Vla. *p* *cresc.* *forte* *p*

S. si - de-ro. Vir -

A. si - de-ro.

Vc. e Cb. Org. *piano* *forte* *p*

6 4 6 4 6 4 6 4 6 4 6 4 5 6 4

VI. 70

Vla. *p*

S. go vir-gi-num prae - clara,

A. mi - hi jam non sis - a -

Vc. e Cb. Org. 6 7

VI. *p*

Vla. *p*

S. fac me te - cum plan - ge - re, mi - hi jam non sis a -

A. ma-ra, fac me te - cum plan - ge - re, mi - hi jam non sis a -

Vc. e Cb. Org. *p*

6 7 6 *p* 7 *p* *♯4* *♯6*

VI. *piano*

Vla. *p*

S. ma-ra fac, fac me te - cum, fac me te - cum

A. ma-ra fac, fac me te - cum

Vc. e Cb. Org. *piano*

6 *♯2* *piano*

80

VI. *tr* *p* *forte*

Vla. *tr* *p* *f*

S. plan - ge-re, fac me te - cum

A. plan - ge-re, fac me te - cum, fac me te - cum

Vc. e Cb. Org. *piano* *forte*

VI. *p* *tr*

Vla. *tr*

S. plan - ge-re.

A. plan - ge-re.

Vc. e Cb. Org. 6 3 6 3 4 4

Aria

Largo

Violine I
Violine II
Viola
Alto
Violoncello e Contrabasso
Organo

f *piano*

Vl.
Vla.
Vc. e Cb.
Org.

forte *piano assai* *tr*

Vl.
Vla.
Vc. e Cb.
Org.

mf *piano* *forte*

VI. *mf* *piano*

Vla. *mf* *piano*

A. Fac me pla-gis

Vc. e Cb. Org. *mf* *piano*

VI.

Vla.

A. vul - ne - ra - ri, vul - ne - ra - ri cru-ce

Vc. e Cb. Org.

20

VI.

Vla.

A. hac i - ne - bri - a - ri, i - ne - bri - a - ri *tr*

Vc. e Cb. Org.

12

VI. *mf* *p* *pp* *p*

Vla. *mf* *p* *pp* *p*

A. ob a - mo - rem fi-li-i, ob a -

Vc. e Cb. Org. *mf* *p* *pp* *p*

VI. *f* *p* [c.p.] *Largo*

Vla. *f* *p* [c.p.] *Largo*

A. *3* *3* *3* *tr* *3* *tr* *Largo*
mo - rem fi - li - i, ob a - mo - rem fi - li -

Vc. e Cb. Org. *f* *p* [c.p.] *Largo*

VI. *f* [a tempo] *p* *f*

Vla. *f* [a tempo] *p* *f*

A. *i.*

Vc. e Cb. Org. *f* [a tempo] *p* *f*

Duetto

Allegro (ma non troppo)

Violino I *mf* *tr* *tr* *piano*

Violino II *mf* *tr* *tr* *piano*

Viola *mf* *p*

Soprano

Alto

Violoncello e Contrabasso Organo *mf* *p*

VI. *tr* *tr* *forte* *p* *f* *piano*

Vla. *tr* *tr* *forte* *p* *f* *piano*

Vc. e Cb. Org. *f* *p* *f* *p*

VI. *tr* *pp* *forte assai* *p*

Vla. *tr* *pp* *forte assai* *p*

Vc. e Cb. Org. *pp* *f assai* *p*

10

VI. *f* *p* *tr* *tr*

Vla. *f* *p* *tr* *tr*

S. In-flam-ma-tus et ac-cen-sus

Vc. e Cb. Org. *f* *p*

VI. *mf* *tr* *tr* *mf* *tr* *tr* *p*

Vla. *mf* *tr* *tr* *mf* *tr* *tr* *p*

S. per te, vir-go, sim de-fen-sus in di-e ju-di-ci-i. In-flam-

Vc. e Cb. Org. *mf* *p*

20 VI. *tr* *pp* *tr* *mf* *tr* *p* *tr*

Vla. *tr* *pp* *tr* *mf* *tr* *p* *tr*

S. ma-tus et ac-cen-sus per te, vir-go, sim de-fen-sus in

Vc. e Cb. Org. *pp* *mf* *p*

Vl. *pp*
 Vla. *pp*
 S. *tr*
 di - - - e ju - di - ci - i.
 Vo. e Cb. Org. *pp* *f*

Vl.
 Vla.
 Vo. e Cb. Org.

30
 Vl. *p*
 Vla. *p*
 S.
 Mor - te — Chri - sti —
 A. *tr* *tr*
 Fac me — cru - ce — cu - sto - di - ri
 Vo. e Cl. Org. *p*

tr tr tr tr tr

Vl.

Vla.

S. prae - mu - ni - ri, con - fo - ve - ri, con - fo - ve - ri,

A. con - fo - ve - ri, con - fo - ve - ri,

Vc. e Cb. Org.

tr p tr mf

Vl.

Vla.

S. Fac me cru - ce cu - sto - di - ri

A. con - fo - ve

Vc. e Cb. Org. p mf

tr p 40 tr

Vl.

Vla. p dolce

S. [tr] mor - te Chri - sti prae - mu - ni - ri, con - fo -

A. ri, con - fo -

Vc. e Cb. Org. p dolce

Vl.
 Vla.
 S.
 A.
 Vc.
 e Cb.
 Org.

ve - ri, con - fo - ve - ri gra - ti-a, con - fo -
 ve - ri, con - fo - ve - ri gra - ti-a, con - fo -

f *p*

Vl.
 Vla.
 S.
 A.
 Vc.
 e Cb.
 Org.

ve - ri, con - fo - ve - ri gra - ti-a.
 ve - ri, con - fo - ve - ri gra - ti-a.

f

50
 vl.
 Vla.
 Vc.
 e Cb.
 Org.

p *p* *p*

p $p \frac{6}{4}$

Duetto

Largo assai

Violino I *dolce p sempre*

Violino II *p sempre*

Viola *dolce p sempre*

Soprano

Alto

Violoncello e Contrabasso Organo *Lasciare dolce p sempre*

$\frac{6}{4}$

VI.

Vla.

Vc. e Cb. Org.

VI. *sotto voce*

Vla. *pp*

Vc. e Cb. Org. *pp*

VI. *p*

Vla. *p*

S. *p sostenuto*
Quan - do cor - pus mo - ri -

A. *p sostenuto*
Quan - do cor - pus mo - ri -

Vc. e Cb. Org. *p*

==

10

VI.

Vla.

S. e - tur fac ut a - ni-mae do - ne-tur

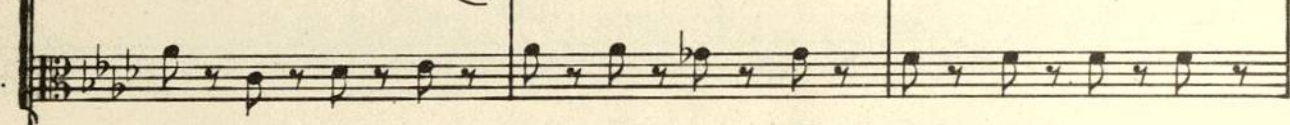
A. e - tur fac ut

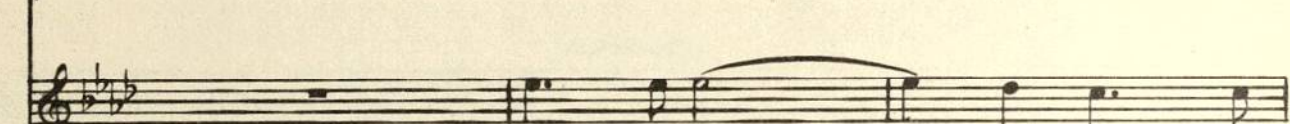
Vc. e Cb. Org.

6 4 6 7 6 6 5 2 6 6 5

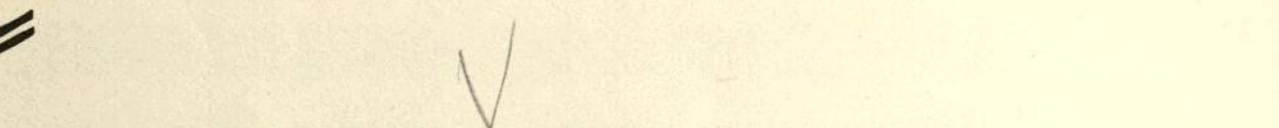
VI. 

Vla. 

S. 
pa - ra-di - si glo - ri -

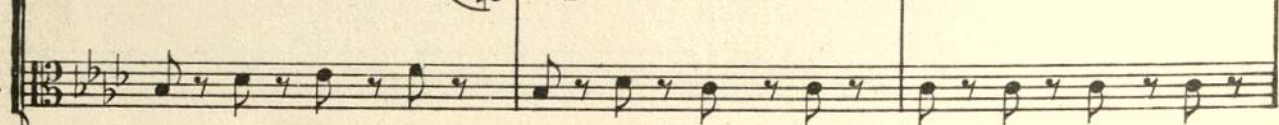
A. 
a - ni-mae do - ne-tur pa - ra-di - si glo - ri-

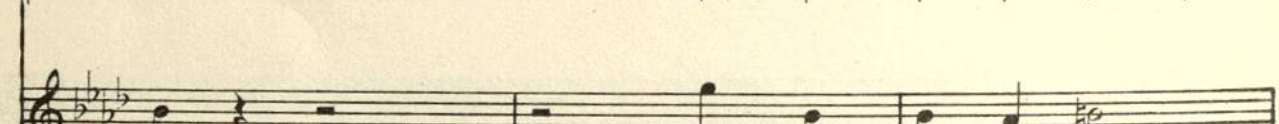
Vc. e Cb. Org. 
6 6 5 6 7 6 5 4

VI. 

Vla. 

S. 
a. Quan - do cor - pus mo -

A. 
a. Quan - do cor - pus mo -

Vc. e Cb. Org. 
6 6 5 6 7

20

VI.

Vla.

S.

A.

Vc.
e Cb.
Org.

ri - e - - tur fac ut a - ni - mae do -

ri - e - - tur fac ut a - ni - mae do -

VI.

Vla.

S.

A.

Vc.
e Cb.
Org.

ne - tur pa - ra - di - si glo - ri - a, pa - ra -

ne - tur *p* pa - ra - di - -

Vl. *pp sotto voce*
 Vla. *pp sotto voce*
 S. *piano assai*
 A. *piano assai*
 Vc. e Cb. Org. *pp sotto voce*

di - si glo - ri - a, pa - ra - di - si
 - si glo - ri - a, pa - ra - di - si

30
Presto assai

Vl. *f*
 Vla. *f*
 S. *f*
 A. *f*
 Vc. e Cb. Org. *f*

glo - ri - a. A - men, a -
 glo - ri - a.

40

tr

VI.

Vla.

S.

A.

Vc.
e Cb.
Org.

f

f

tr

men, a - men, a - - - -

A men, a - - - - men, a -

f

6 9 3 9 3

50

tr

VI.

Vla.

S.

A.

Vc.
e Cb.
Org.

forte

tr

men, a - - - - - men, a - - men, a -

men, a - - - - - men, a - - men,

forte

Bassi

7 6 7 6 7 6 7 3 6 7 6 7 6 5

VI.

Vla.

S.
men, a - men, a - - - - men,

A.
a - - - - -

Vc.
e Cb.
Org.
Bassi

60

VI.

Vla.

S.
a - - - - -

A.
- - - - - men, a - -

Vc.
e Cb.
Org.

70

Vl.

Vla.

S.

A.

Vc.
e Cb.
Org.

men, a

Vl.

Vl.

S.

A.

Vc.
e Cb.
Org.

men, a

men, a

Tasto solo

80

VI. *piano*

Vla. *f*

S. men, a - men, a - men, a - men, a - men, *piano*

A. *f* men, a - men, a - men, a - men, a - men,

Vc. e Cb. Org. *f*

90

VI. *forte* *ff*

Vla. *piano* *f*

S. *piano* *forte* *forte assai*
a - men, a - men, a - men, a - men, a - men.

A. *piano* *forte* *forte assai*
a - men, a - men, a - men, a - men, a - men.

Vc. e Cb. Org. *piano* *f* *ff*

Finis
Laus Deo

INHALT

	Seite
Duett. Stabat mater dolorosa	1
Arie (Sopran). Cujus animam gementem	6
Duett. O quam tristis et afflicta	10
Arie (Alt). Quae moerebat et dolebat	13
Duett. Quis est homo	18
Arie (Sopran). Vidit suum dulcem natum	23
Arie (Alt). Eja mater fons amoris	26
Duett. Fac ut ardeat cor meum	30
Duett. Sancta mater istud agas	39
Arie (Alt). Fac ut portem Christi mortem	49
Duett. Inflammatus et accensus	53
Duett. Quando corpus morietur	58

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESİ (1710—1736)

STABAT MATER

für Sopran, Alt, Streicher und Orgel

317114
РАДИО

Wie so vieles im Leben des Komponisten der „Serva Padrona“, das durch seine grausame Kürze die Phantasie der Nachwelt beschäftigte, so wenig es die der Mitwelt berührt hat — war es doch nichts anderes als eine fast ununterbrochene Kette von Mißerfolgen oder halben Erfolgen! — ist auch die Entstehung des Stabat Mater von Pergolesi ein Gegenstand der Legendenbildung gewesen. Die allgemeine Annahme, es sei sein Schwanengesang, ähnlich wie bei Mozart das Requiem, ist schon im 18. Jahrhundert zugunsten des Salve Regina bestritten worden; Paisiello versicherte sogar, Pergolesi habe es schon kurz nach seinem Abgang vom Konservatorium geschrieben; andere wieder verlegten seine Entstehung in die Zeit der Aufführung der „Olimpiade“ zu Rom; wieder andere Quellen betonen, Pergolesi habe es überhaupt nicht vollenden können, und die letzte Strophe, Quando corpus morietur, habe von Leonardo Leo nachkomponiert werden müssen — eine Behauptung, die durch das Autograph ohne weiteres Lügen gestraft wird. Dagegen erzählt der erste Biograph Pergolesis, der sich um geschichtliche Zuverlässigkeit bemühte, der Marchese di Villarosa (1831), daß Pergolesi bevor er sich zur Aufführung der „Olimpiade“ nach Rom begab, von der Erzbruderschaft der Cavalieri della Vergine de’Dolori (einer Kongregation von napolitanischen Adligen, die ihre erbaulichen Zusammenkünfte erst in der Kirche San Luigi di Palazzo dei P. P. Minimi, und dann in der benachbarten Kirche San Ferdinando abhielten) beauftragt worden sei, an Stelle des Stabat Mater von

Alessandro Scarlatti für zehn vorausbezahlte Dukaten ein neues zu komponieren. Dokumentarisch bezeugt ist das auch nicht, aber es hat, wie auch Giuseppe Radiciotti betont (dessen Pergolesi-Monographie ich diese Angaben entnehme), alle Wahrscheinlichkeit für sich. Scarlattis Stabat Mater ist genau für die gleichen Mittel komponiert wie das Stabat Pergolesis; Sopran, Alt und Streicher. Das war für diesen Text durchaus nicht die Regel: die berühmtesten Kompositionen der Sequenz des Jacopone da Todi um 1700 waren für einen weit stärkeren Apparat berechnet — diejenige Agostino Steffanis für sechs Stimmen und reichstes Streicherorchester, die Emanuele d’Astorgas für vier Gesangsparte und eine vermutlich auch durch Bläser belebte Streicherbegleitung. Und wenn auch Scarlattis Stabat in seine letzte Schaffensperiode fallen dürfte und nicht einmal zwanzig Jahre älter war als das Pergolesis: es ist eines seiner herbsten und eigenwilligsten Werke und mochte leicht dem modischen Geschmack der Kongregationsmitglieder, die vermutlich alle ihre Logen im Teatro San Bartolomeo besaßen, nicht mehr entsprechen. Es wird also stimmen: Pergolesi ging 1735 mit dem Auftrag nach Rom — aber es ist zweifelhaft, ob er vor der letzten Zuflucht, die er 1736 im Franziskanerkloster zu Pozzuoli suchte, mit der Komposition begonnen hat. Das Manuskript zeigt zum mindesten im letzten Satz unverkennbare Flüchtigkeit der Schriftzüge; daß Pergolesi Eile hatte, beweisen die zahlreichen Anleihen, die er für das Werk bei sich selbst gemacht hat (man vgl. Radi-

ciotti S. 193). Eine Abschrift des Werkes ging an die Erzbruderschaft; das Autograph schenkte Pergolesi kurz vor seinem Tod am 16. März 1736 dem napolitanischen Hofkapellmeister Giuseppe de Majo, einem Schüler Alessandro Scarlatti.¹⁾ Für sein Begräbnis mußten elf Dukaten bezahlt werden — das Honorar langte also nicht einmal ganz für diesen letzten Zweck.

Die Schätzung des Stabat Mater hat sich heinahe von Anfang an in Extremen bewegt, die von einer geradezu sakralen Verehrung bis zur stärksten Verunglimpfung reichen. Nationale Unterschiede gibt es hierin nicht. In Italien beginnt schon Padre Martini sich der allgemeinen Bewunderung des Stabat entgegenzustellen, indem er behauptet, mit Ausnahme weniger Stellen unterscheide es sich im Stile in nichts von der „Serva Padrona“, es sei das Werk eines Buffo-Komponisten; in Frankreich, das sich schon im 18. Jahrhundert mit Ausgaben des Werkes nicht genug tun konnte, findet Berlioz die schneidendsten Worte der Verhöhnung dieses musikalischen „Cauchemar“ (Alpdrucks); in Deutschland setzt J. N. Forkel dem Enthusiasmus etwa eines Hiller die folgende Diatribe entgegen: ... unter den wenigen Werken, die Pergolesi seines frühen Todes und stets kränkelnden Lebens wegen nur habe machen können, „ist sein Stabat Mater eigentlich das Stück, worauf sein ganzer Ruhm gegründet worden ist. Die fromme, andächtige Miene, die er diesem Stück zu geben gewußt hat, hinterging die unerfahrenen Liebhaber wie eine frömelnde Heuchlerin, und erwarb sich dadurch, ohne innere Würde und Ausdruck der Frömmigkeit zu haben, doch den Lohn derselben. Jetzt ist ihre Heucheley entdeckt, Kenner erklären

das ganze Werk für schlecht und fehlerhaft (s. Sulzers Theorie der schönen Künste, Artikel Verrückung), das Publikum fängt schon seit mehreren Jahren an, bei dessen Aufführung zu gähnen, sollen wir demohngeachtet noch immer fortfahren mit Bewunderung davon zu reden, es als ein Meisterstück der Kunst zu rühmen und zu preisen, und den Urheber eines so schlechten, so schülerhaften Werkes den großen und unnachahmlichen Pergolesi zu nennen?“ (Arteagas Gesch. der ital. Oper II, 18, 1789.) Der Widerstreit der Meinungen setzt sich fort bis in unsere Tage: der abschätzigen Kritik eines Mannes wie Edward J. Dent steht etwa das Urteil Hugo Riemanns gegenüber: „Das Stabat Mater wird Pergolesis Namen noch lebendig erhalten, auch wenn seine ‚Serva Padrona‘ vergessen ist.“

Die Wahrheit liegt, wie immer, einigermaßen in der Mitte. Pergolesis Stabat Mater ist kein Kirchenwerk, es ist nicht einmal ein Beispiel des napolitanischen Kirchenstils, der sich — Pergolesis eigene doppelchörige, zehnstimmige Messen beweisen es — zu größtem Ernst und größter Würde erheben konnte. Es ist, von der subjektiven Seite gesehen, nichts anderes als der Karfreitag-Hymnus eines einzelnen auf die Gottesmutter, nicht für ein Kirchenfest geschrieben, sondern zur E. bauung eines kleinen Kreises, geistliche Kammermusik, ein Duetto spirituale. Man rückt das Werk von vornherein in eine falsche Sphäre, wenn man einzelne (die strenger gearbeiteten) der zweistimmigen Stücke chorisch besetzt. Man versteht es freilich — das hat schon Kretzschmar bemerkt — ebenso falsch, wenn man es sich nicht von den gewaltigen, pastosen Kastratenstimmen der Zeit

¹⁾ Der spätere Besitzer hat auf der letzten Seite des Autographs folgende Bemerkung eingetragen: „Questo è Lo Stabat Mater, Originale del Pergolesi, il quale mi fu regalato dal Sig. d. Giuseppe de Majo, Maestro della Cappella Reale, à di 26. Settembre 1771: il quale de Majo mi disse che il sudetto Pergolesi gli fece questo donativo, per suo ricordo, prima della sua morte. Nella fine dell'anno 1771 passò à migliore vita il Sig. Don Giuseppe de Majo.“

ausgeführt denkt, neutraleren Trägern des Ausdrucks als es Frauenstimmen sind. Der „zärtliche“, weiche Charakter einzelner Nummern, der dem Geschmack des 18. Jahrhunderts so sehr entgegenkam, bleibt freilich auch dann noch bestehen, die vielen stereotypen Vorhalte, das echt napolitanische Herunterziehen von der Terz zum Grundton, die schmeichelnden Wendungen in melodischen Sexten, an denen der Komponist der „Serva Padrona“ in der Tat sofort zu erkennen ist. Und man wird nicht leugnen können, daß das Ganze sich aus ungleichwertigen Teilen zusammensetzt: vor allem besitzt das Amen am Schluß nicht das nötige spezifische Gewicht, es hätte zum mindesten die gleiche Sorgfalt, den gleichen Strom der Melodik, die gleiche Stärke verlangt wieder architektonische Strebepfeiler der Mitte der Komposition, das „Fac ut ardeat“; an manchen der Soli, dem „Eja mater“, dem „Quae moerebat“ hat die Kritik nicht ohne Ursache gemäkelt. Aber der ersten Strophe, dem „Quis est homo“, dem „Vidit suum“, dem „Fac ut portem“ wird man Macht der Anschauung, Tiefe der Empfindung, Poesie nicht absprechen können, nicht leugnen können, mit wie einfachen Mitteln das erreicht ist. Gerade wo Pergolesi sich ganz menschlich, ganz natürlich gibt, wo er ganz die Sprache spricht, die er gleichermaßen in seiner Opera buffa wie in seiner Opera seria gewohnt war, ist er uns am liebsten; er singt aus der Seele einer Maria des 18. Jahrhunderts, er steht der rührend klagenden Frau nahe, nimmt keine oratorienhafte, klassizistische Distanz. Gerade die eigentliche Kritik ist an dem Werke

nicht geübt worden, nämlich an der Zwiespältigkeit seines Stils: die persönlichen Pergolesischen Teile des Ganzen gehen mit den archaisierenden nicht ganz zusammen; hier waren Astorga und Scarlatti wirklich die viel stärkeren künstlerischen Persönlichkeiten, von einem Meister wie Steffani zu schweigen, der — noch ganz im 17. Jahrhundert wurzelnd — sich innerhalb viel weiterer und flüssigerer Stilgrenzen barocker Malerei und strengsten Satzes bewegen darf.

Unser Notentext folgt streng dem Original¹⁾. Strenger als die Partiturgabe von Gustav Schreck (Breitkopf & Härtel 1909), der zwar auch das Autograph zugrunde liegt, die aber dessen klare Linien durch eine Menge melodischer und dynamischer Zusätze wieder verwischt hat. Die häufigen Trillerzeichen sind wohl nicht immer „wörtlich“ zu nehmen; das Autograph bedient sich hier einer Abbrüviatur, aus einem kleinen abwärtsgeöffneten Bogen und Punkt bestehend, die auch ein Vibrato bedeuten kann. In der Setzung der Vortragszeichen, Bögen, Staccatopunkte usw. ist das Autograph äußerst flüchtig. In der Numerierung weicht es von unserer Ausgabe insofern ab, als „O quam tristis“ nicht als eigenes Stück gezählt ist, doch scheint die Numerierung überhaupt von späterer Hand herzuführen. Durch die Bemerkung „Segue“ oder „segue subito“ am Schluß der Nummern hat Pergolesi größere architektonische Zusammenhänge angedeutet, die Nummern 1—5 bilden ein Ganzes, ebenso 6—8, 10 und 11.

München, im Mai 1927

Dr. Alfred Einstein

¹⁾ Es ist mir ein Bedürfnis, auch an dieser Stelle Prof. Francesco Mantica in Rom wie Prof. Francesco Vatielli in Bologna für ihre vielfache Bemühung zu danken.

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESÌ (1710—1736)

STABAT MATER

for Soprano, Alto, Strings and Organ

Like so much in the life of the composer of the "Serva padrona", a life almost entirely made up of an unbroken series of failures or half successes, and which by its tragic brevity has engaged the fancy of posterity, however little interest it excited in his own day—so too the origin of Pergolesi's "Stabat Mater" remains largely a matter of conjecture. The general opinion that it was Pergolesi's swan song, like Mozart's "Requiem" was laid aside in the 18th century in favour of the "Salve Regina". Paisiello asserted that the "Stabat Mater" was written soon after the composer's departure from the Conservatoire: others date it to origin from the performance of "Olimpiade" at Rome; and from other sources of information we gather that Pergolesi was unable to finish it, and that the last number, *Quando corpus morietur* must have been written by Leonardo Leo after Pergolesi's death—an assertion which may be summarily dismissed however by a glance at the Autograph score. On the other hand, Pergolesi's first biographer, the Marchese di Villarosa (1831), who strove after historical accuracy, relates that the composer, before journeying to Rome for the performance of "Olimpiade" was commissioned to write a "Stabat Mater" for the sum of ten ducats paid in advance, instead of the one by Alessandro Scarlatti: and that commission came from the Archbrotherhood of Cavalieri della Vergine de' Dolori (a sect of Neapolitan nobles who held their edifying meetings first in the Church of San Luigi di Palazzo dei P. P. Minimi, and afterwards in the

neighbouring Church of S. Ferdinando). This is not actually proved, but is in all probability, true as stated by Giuseppe Radiciotti in his monograph on Pergolesi. The "Stabat Mater" by Scarlatti is laid out in a similar way, i.e. for Soprano, Alto and Strings, although such a setting for this text was unusual. The most famous compositions of Jacopone da Todi about 1700 were planned on a much larger scale: those by Agostino Steffani were written for six voices and full string orchestra; those by Emanuele d'Astorga for four voice parts and string accompaniment, presumably strengthened by wind. And even though Scarlatti's "Stabat Mater" was written during that master's late period of creative activity and was not more than twenty years older than Pergolesi's work in the same form, yet it remains one of his roughest and most wilful compositions, and might easily have failed to satisfy the fashionable taste of those occupying the boxes in the Teatro San Bartolomeo. We may accordingly take it for granted that Pergolesi set out for Rome in 1735 taking this commission with him, but it is doubtful whether he had commenced it before his final retirement into the Franciscan convent of Pozzuoli in 1736. The manuscript shows unmistakable signs of hasty writing, in the last movement at least; the fact that Pergolesi was pressed for time is proved by the numerous loans made to him on the work (see Radiciotti, page 193). A copy of the work was sent to the Archbrotherhood; the autograph score was presented by the composer shortly

before his death on March 16th 1736 to the Neapolitan conductor, Giuseppe de Majo, a pupil of Alessandro Scarlatti's¹⁾ Eleven ducats had to be spent on Pergolesi's burial, so that the fee for the work did not even suffice for this last office.

The opinions regarding Pergolesi's "Stabat Mater", were, almost from the very first, as divergent as possible, extending from deep veneration on one hand to the strongest disparagement on the other; and differences of national taste do not enter into the question. In Italy, it was Padre Martini, who to everybody's astonishment first began to inveigh against the work. With the exception of a few passages he declared that the whole composition was that of a "buffo" composer with nothing in the style to distinguish it from the "Serva Padrona".

In France, which in the 18th century could not bring out editions of the work fast enough, Berlioz found the most cutting remarks to make about what he called a musical "nightmare"; in Germany J. N. Forkel countered the enthusiasm of a Hiller with the following diatribe:—"Among the few works that Pergolesi could leave behind, on account of his life of suffering and early death, his 'Stabat Mater' is the one upon which his fame rests. The atmosphere of piety and devotion with which he has been able to enshroud this composition has deceived the uninitiated amateur with its hypocrisy, and has won a fame for itself which is quite undeserved. But it has now been unmasked, and good judges consider the whole work to be faulty and bad; (see Sulzer's Theory of Beauty in Art,) for some years audiences have been bored by it, so why should

we still continue to speak of it in terms of wonder, to class it among the master-pieces, and call the creator of so immature a composition the great and inimitable Pergolesi?" (Arteaga's History of Italian Opera II, 18, 1789.) This conflict of opinions continues even at the present day; we may compare the unfavourable verdict of a man like "Edward J. Dent with Hugo Riemann, who has remarked: — The 'Stabat Mater' will keep Pergolesi's name alive when the 'Serva Padrona' is forgotten."

As is always the case, the truth lies somewhere mid-way between the two. Pergolesi's "Stabat Mater" is not a work for the Church; it is not even an example of the Neapolitan Church style, which—as Pergolesi's ten-part masses with double chorus prove—is capable of rising to great heights of earnestness. Viewed subjectively, the "Stabat Mater" is nothing more than a Good Friday Hymn of a single mortal to the Mother of God, not intended for a Church Festival, but for the edification of a small circle; in a word it is sacred chamber music, a Duetto spirituale. To give any of the weightier separate vocal numbers a choral setting is to place them out of their element for a start, and, as Kretzschmar has remarked, in order to obtain a true impression of the music we must imagine it sung by the powerful male altos of the period, more neutral vehicles of expression than women's voices. The delicate, sensitive quality of the individual numbers will then become apparent, a quality so dear to the taste of the 18th century, and the stereotyped retarded cadences, the typical Neapolitan fall of a third, the caressing passages in sixths, all of which the composer of the "Serva

¹⁾ A still later possessor of this manuscript has written on the last page as follows: — "Questo è Lo Stabat Mater, Originale del Pergolesi, il quale mi fu regalato dal Sigre d. Giuseppe de Majo, Maestro della Cappella Reale, a di 26. Settembre 1771: il quale de Majo mi disse che il sudetto Pergolesi gli fece questo donatuo, per suo ricordo, prima della sua morte. Nella fine dell'anno 1771 passò a migliore vita i Sig. Don Giuseppe de Majo."

padrona" was so fond of, will be seen in their true and proper light. It will not be denied that the whole is composed of parts which are of unequal value themselves. The concluding "Amen", for instance lacks the necessary specific weight, and demands at least the same care, the same melodic stream and the same power expended upon it as upon the architectural pillar of the middle of the composition, the "Fac ut ardeat"; to some of the solos also, such as the "Eja mater" and "Quae moerebat" criticism has been unkind, but not without justice. But in such numbers as the first, in "Quis est homo", in "Vidit suum" and „Fac ut portem" none will gainsay the strength of view, the depth of feeling and the poetry which the music reveals or fail to appreciate the simplicity of means by which it is brought about. Pergolesi charms the ear just where he is most human and natural, when he speaks the musical language to which he was accustomed in his comic as well as his serious opera. His outpouring is from the soul of a Virgin Mary of the 18th century; he pictures the wailing woman standing before him, not in isolated distance and remote, as is the manner of classical oratorio. Proper criticism, as regards the disunion of Pergolesi's style has not been undertaken; the personal traits do not

combine with the archaic. Astorga and Scarlatti were both much stronger artistic figures, to say nothing of a master like Steffani, who, though rooted in 17th century tradition, was able to work in a more widely extended range of baroque musical expression.

The present musical text closely follows the original¹⁾, even more so than the edition of Gustave Schreck (Breitkopf and Härtel 1909), which, though also founded on the Autograph score, has effaced the clear outlines of the latter by the addition of a quantity of dynamic and melodic signs. The numerous trill markings are not always to be taken literally, as the Autograph copy makes use of an abbreviation consisting of a little curve opening downwards and a dot, which may also denote a vibrato. In marks of expression, slurs and staccatos the Autograph score is most casual. The numbering of the work differs from our edition in as much as "O quam tristis" is not marked as a separate piece, but the marking seems to have been made at a later date. Pergolesi has indicated a greater architectural unity by the words "Segue" or "segue subito" placed at the end of the numbers. Numbers, to 5 go together, likewise Nos. 6 to 8 and 10—11.

Munich, May 1927

Dr. Alfred Einstein

¹⁾ My thanks are due to Prof. Francesco Mantica of Rome and Prof. Francesco Vatielli of Bologna, for their invaluable help.