

PERGOLESÌ
STABAT MATER

ROSSELL | SALVE REGINA

GIULIA SEMENZATO
LUCILE RICHARDOT
ENSEMBLE RESONANZ
RICCARDO MINASI



GIOVANNI BATTISTA PERGOLESÌ (1710-1736)

Stabat Mater

F minor / *fa mineur* / f-Moll

- | | | | |
|----|--|---|------|
| 1 | | I. <i>Stabat Mater dolorosa</i> . Grave | 4'40 |
| 2 | | II. <i>Cujus animam gementem</i> . Andante amoroso | 1'57 |
| 3 | | III. <i>O quam tristis et afflicta</i> . Larghetto | 2'03 |
| 4 | | IV. <i>Quae moerebat et dolebat</i> . Allegro | 2'04 |
| 5 | | V. <i>Quis est homo</i> . Largo | 2'30 |
| 6 | | VI. <i>Vidit suum dulcem natum</i> . Tempo giusto | 3'25 |
| 7 | | VII. <i>Eja mater fons amoris</i> . Andantino | 2'15 |
| 8 | | VIII. <i>Fac ut ardeat cor meum</i> . Allegro | 2'05 |
| 9 | | IX. <i>Sancta mater, istud agas</i> . Tempo giusto | 5'08 |
| 10 | | X. <i>Fac ut portem Christi mortem</i> . Largo | 3'55 |
| 11 | | XI. <i>Inflammatum et accensum</i> . Allegro ma non troppo | 1'50 |
| 12 | | XII. <i>Quando corpus morietur</i> . Largo assai - Amen. Presto assai | 5'56 |

ANGELO RAGAZZI (1680-1750)

Sonata a quattro op. 1 no. 4*

Imitatio in Salve Regina, Mater Misericordiae

F minor / *en fa mineur* / f-Moll

- | | | | |
|----|--|--------------|------|
| 13 | | I. Andante | 1'38 |
| 14 | | II. Adagio | 3'25 |
| 15 | | III. Allegro | 1'04 |

JOAN ROSSELL (1724-1780)

formerly attr. to GIOVANNI BATTISTA PERGOLESÌ

Salve a duo (Salve Regina for two voices)

- | | | | |
|----|--|--|------|
| 16 | | I. <i>Salve Regina</i> . Largo | 3'28 |
| 17 | | II. <i>Mater misericordiae</i> . Andante | 2'13 |
| 18 | | III. <i>Ad te clamamus</i> . Largo | 5'19 |
| 19 | | IV. <i>Eia ergo</i> . Allegro | 1'56 |
| 20 | | V. <i>Et Jesum</i> . Andante | 3'28 |
| 21 | | VI. <i>O Clemens</i> . Largo | 3'56 |

Giulia Semenzato, *soprano*
Lucile Richardot, *mezzo-soprano*

Ensemble Resonanz
Riccardo Minasi, *conducting*

Violins Riccardo Minasi* (leader), Barbara Bultmann*, Gregor Dierck*, Tom Glöckner, David-Maria Gramse*,
Corinna Guthmann, Juditha Haeberlin, Christine Krapp, Benjamin Spillner, Skaiste Diksaityte
Violas Tim-Erik Winzer, Justin Caulley, Maresi Stumpf, Carrie Elisabeth Robinson
Cellos Saskia Ogilvie*, Saerom Park, Jörn Kellermann
Double bass Anne Hofmann
Organ Clemens Flick*
Theorbes Emanuele Forni*, Joahannes Gontarski*



Dix jours encore avant l'enregistrement de ce disque, Riccardo Minasi est assis chez lui et fait une dernière tentative. Une fois de plus, il cherche sur Internet des informations sur un *Salve Regina a due voci*. Il connaît et aime cette œuvre depuis un quart de siècle – et pourtant l'origine exacte de cette musique est toujours restée pour lui un mystère. La plus ancienne édition que Riccardo Minasi ait trouvée date de 1773, imprimée par un éditeur de musique anglais nommé Robert Bremner, et vendue comme une composition supposée de Giovanni Battista Pergolesi, dit Pergolèse.

Riccardo Minasi est resté méfiant. Car le problème des œuvres “authentiques” et “apocryphes” de Pergolèse préoccupe les musicologues depuis des siècles. Sur les quelque cent cinquante œuvres qui circulent sous son nom, une bonne trentaine seulement sont vraiment de lui. La majorité d'entre elles lui ont été attribuées à tort après sa mort, car les éditeurs de musique comme Robert Bremner espéraient qu'elles se vendraient mieux ainsi.

Dans sa quête des origines de l'œuvre, Minasi a examiné d'innombrables copies : une à Florence, une à Venise, deux à Naples, une à Berlin, une à San Francisco, une à Gênes. Il y avait toujours “Pergolesi” marqué en tête de la partition – et pourtant aucune d'elles n'avait été faite du vivant du compositeur. Les caractéristiques de la musique étaient clairement napolitaines ; stylistiquement, elle correspondait tout à fait au langage musical de Pergolèse, mais elle aurait pu tout aussi bien être de Francesco Durante, de Domenico Sarro ou d'un autre compositeur de cette école. Sans un manuscrit autographe, sans les témoignages de contemporains, de mécènes ou d'archives de l'époque, il était impossible de déterminer la provenance. “C'était tellement frustrant !”

Puis, ce jour-là, peu de temps avant l'enregistrement, Riccardo Minasi fait une découverte inattendue : “J'ai failli tomber à la renverse !” se souvient-il. Par hasard, il clique sur le lien d'un *Salve a duo* enregistré par l'Orquesta de Cambrà Catalana en 2007. Des sons familiers inattendus jaillissent alors des haut-parleurs de son ordinateur : c'est le *Salve Regina* en fa mineur qu'il recherchait. Mais avec un nom qu'il n'a jamais entendu : “Joan Rossell. Qui était-ce ?”

Personne ne pouvait mieux répondre à cette question que la compositrice et musicologue catalane Anna Cazorra. Depuis des décennies, elle fait des recherches approfondies sur le compositeur Joan Rossell, catalan lui aussi, et a rédigé sa thèse de doctorat ainsi que d'innombrables textes sur lui, notamment pour *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Elle a également transcrit la partition qui a servi à l'Orquesta de Cambrà Catalana pour cet enregistrement de 2007. Riccardo Minasi a alors fait tout son possible, bombardant Cazorra de messages sur tous les canaux – mais elle était en vacances et n'a répondu que trois jours avant le début de l'enregistrement. À temps, cependant, pour mettre au jour d'autres découvertes surprenantes : en comparant l'autographe original de Joan Rossell avec la plus ancienne copie, Minasi a constaté que Robert Bremner avait non seulement publié l'œuvre de Rossell en 1773 sous un faux nom (là encore, Anna Cazorra n'en savait rien), mais qu'il était également intervenu sur la partition.

Plusieurs questions se posent. Pourquoi Joan Rossell a-t-il écrit dans le style de Pergolèse ? Qu'est-ce qui a incité l'éditeur, Bremner, à retravailler cette œuvre ? Et pourquoi la postérité a-t-elle fait de Pergolèse, parmi tous les compositeurs, le grand maître de son temps, alors qu'il y en a bien d'autres – tel Rossell, par exemple – dont les œuvres sont si bonnes que, jusque dans les années soixante-dix, des musicologues de renom écrivaient encore, à propos du *Salve Regina*, que son origine n'était pas claire, mais que, avec son “style plutôt sentimental, suave, mais néanmoins très personnel”, c'était sans aucun doute une authentique composition de Pergolèse ?

Abordons ce vaste problème en évoquant d'abord l'effet de Pergolèse sur ses contemporains. En 1733, à un peu plus de vingt ans, le compositeur remporte son premier triomphe : son intermezzo *La serva padrona* restera au répertoire du Teatro San Bartolomeo de Naples pendant des décennies après sa création, et une soixantaine de théâtres à travers l'Europe le mettront à l'affiche. La musique de Pergolèse suscite l'enthousiasme parce qu'elle unit deux choses : elle exprime les affects baroques tout en s'affranchissant des structures rigides. Au lieu d'une représentation pompeuse, il propose une caractérisation naturelle, une musique aussi vibrante, multicolore et passionnée que la vie italienne elle-même.

Trois ans seulement après ce succès, Giovanni Battista Pergolesi meurt de la tuberculose à l'âge de vingt-six ans. Parmi ses dernières œuvres, on trouve le *Stabat Mater*. On peut s'interroger sur la légende qui voudrait qu'il l'ait composé sur son lit de mort. Pourquoi et pour qui Pergolèse l'a-t-il écrit ? On ne le sait pas. Ce qui est incontestable, cependant, c'est l'effet que le *Stabat Mater* a produit dans les années qui ont suivi sa mort. Le brillant compositeur, disparu prématurément, alimente les bavardages dans les salons de la bourgeoisie naissante, mais l'œuvre apparaît aussi, musicalement, comme la préfiguration d'une ère nouvelle. Pergolèse a transféré sa recette à succès de *La serva padrona* à la musique d'église. Une démarche inouïe, selon certains, car l'intensité expressive et la virtuosité opératique avaient jusque-là été bannies de l'église. La musique menaçait désormais d'éclipser le sacrement.

Mais comment définir ce nouveau style ? Tout d'abord, il faut noter qu'on ne peut guère parler de style personnel – il s'agit plutôt de l'héritage de générations entières de compositeurs napolitains. Vers la fin du XVIII^e siècle est apparue à Naples une théorie qui visait à simplifier la réalisation improvisée de la basse continue grâce à des modèles éprouvés. Cela paraît compliqué, mais dans le principe, on peut la comparer aux “actions tactiques” dans les sports d'équipe – qui doit bouger, quand et comment, pour marquer le plus de points possible ? Sous le terme générique de *partimento*, de nombreux compositeurs ont publié des compilations dans lesquelles ils présentent des exemples de cadences, de règles polyphoniques et de marches harmoniques. Quiconque a étudié de tels ouvrages y reconnaîtra aussitôt les “actions” qu'on trouve chez Pergolèse. Et pas seulement chez lui : la théorie du *partimento* continue d'avoir cours jusqu'à l'époque du classicisme viennois et trouve son point culminant absurde avec le “jeu de dés musical”, dans lequel c'est un générateur aléatoire (en l'occurrence un dé) qui décide du déroulement et de la construction d'une composition. Un exemple célèbre : *l'Anleitung Walzer oder Schleifer mit zwei Würfeln zu componiren, so viele man will, ohne etwas von der Musik oder Composition zu verstehen* (Instruction pour composer avec deux dés autant de valse ou de *Schleifer* que l'on veut, sans rien entendre à la musique ou à la composition) de Wolfgang Amadeus Mozart. Sans le *partimento* napolitain, Mozart n'aurait guère pu composer des opéras entiers en quelques semaines ; c'est du moins ce que pense Riccardo Minasi.

Mais cela n'enlève rien au génie de Mozart ou de Pergolèse. Après tout, un bon entraîneur n'est pas la garantie d'avoir un athlète de haut niveau. Ce qui a fait de Pergolèse un brillant compositeur, c'est sa faculté de combiner les éléments de manière raffinée, pour produire le plus grand effet possible avec les moyens les plus simples. D'une part, il épuise les artifices stylistiques jusqu'à la limite extrême, par exemple lorsque les dissonances frottent longuement et douloureusement les unes contre les autres au début du *Stabat Mater*, où chaque résolution ne fait que préparer la tension suivante. Les changements dynamiques sont tout aussi excessifs, un coup de fouet *forte* cède la place à de tendres soupirs *più dolce*. Et on pourrait continuer la liste : rythme, tempo, mètre, timbre, tonalités – chaque élément est soigneusement pesé et mis en œuvre de manière toujours nouvelle.

Par ailleurs, Pergolèse parvient à ne pas surcharger sa musique : dans le *Stabat Mater*, il choisit un petit effectif, avec deux voix élevées, cordes et basse continue. Les mélodies accrochent l'oreille, la construction est facile à suivre – chaque note est à sa place. “Il ne faut pas toujours qualifier de fades les petites pièces galantes, sans distinction”, écrit Johann Mattheson, contemporain de Pergolèse, dans son *Grundlage einer Ehren-Pforte*. Elles sont souvent *plus agréables et plus utiles, pour peu qu'elles soient tout à fait naturelles, que les concertos grandioses et les fières ouvertures. À leur façon, elles n'exigent pas moins de maîtrise que ces derniers.*”

La controverse sur le *Stabat Mater*, et la bataille entre *stile antico* et *stile moderno* menée à son propos, valurent à l'œuvre d'innombrables rééditions dans toute l'Europe. Un exemplaire de l'une d'elles a atterri au palais royal de Palma, à Majorque.

En 1748, un certain Joan Rossell avait pris ses fonctions de maître de chapelle dans ce château aux allures arabes. Il était né à Barcelone en 1724 dans une famille de musiciens. Son grand-père jouait dans la chapelle de la cathédrale, son père était chanteur, et ses frères étaient violonistes dans les meilleurs orchestres du pays. Dans sa jeunesse, Rossell composait dans le style baroque espagnol, mais à Majorque il adopta de plus en plus le style galant moderne. Le *Stabat Mater* de Pergolèse a peut-être joué un rôle dans cette évolution.

Rossell composa son *Salve Regina* dès 1743, avant son arrivée à Majorque. Il a néanmoins dû s'inspirer d'œuvres napolitaines, peut-être même d'un autre exemplaire du *Stabat Mater*, car le mélange des styles “sensible” et “galant” est étonnamment proche du *Stabat Mater* de Pergolèse. Le début, chargé de douleur, est marqué par des figures soupireuses extrêmes et des dissonances, tandis que dans le “*Mater misericordiae*” qui suit la musique porte des ailes d'ange, apparemment libérée de tout fardeau par le rythme subtil et les accents décalés. C'est une musique qui fluctue constamment entre rayonnement sacré, tristesse angoissante et noirceur mortelle, parfois en l'espace de quelques mesures seulement. Les plaies s'avivent en secondes mineures, un pécheur se fait suppliant en sixtes augmentées, la souffrance s'exprime en quintes diminuées : la structure harmonique est sous haute tension. En 1773, l'éditeur de musique Robert Bremner renforça ces effets dramatiques (typiques de Pergolèse !) en faisant de tout petits ajouts à la partition et en lui adjoignant d'autres ornements pour que sa contrefaçon ressemble encore plus à du Pergolèse. Il y parvint avec tant de cohérence et d'efficacité que Riccardo Minasi a finalement décidé d'utiliser pour son enregistrement la “fausse” version de l'œuvre due à Bremner.

1. Stratford, Michael David, *Tradition and advance in Pergolesi's music* (1973). Masters thesis, Durham University. Disponible en ligne : <http://etheses.dur.ac.uk/9984/>

Dans de nombreuses œuvres musicales de cette époque, du moins à nos oreilles, résonne un peu de Pergolèse. Le style napolitain était en vogue, surtout, évidemment, auprès des compositeurs liés à Naples, tel le violoniste Angelo Ragazzi, qui en était originaire. Sa *Sonate pour cordes* op. 1 n° 4, en *fa* mineur, est marquée “Imitatio in Salve Regina, Mater misericordiae”. Et, en effet, le deuxième mouvement, un *Andante*, avec ses longs frottements de seconde, semble citer le *Stabat Mater* de Pergolèse. Mais c’est probablement un hommage à un autre collègue violoniste napolitain, Giuseppe Avitrano, de dix ans son aîné. Dès 1713 (alors que Pergolèse n’avait que trois ans !), Avitrano avait écrit un Largo étonnamment similaire dans sa *Sonate pour trois violons* op. 3 n° 10, *La Maddaloni*, preuve supplémentaire de la longue tradition du *partimento* napolitain. Angelo Ragazzi, né à Naples en 1670, avait réussi, grâce à son recueil de sonates op. 1, à obtenir un poste de musicien dans l’orchestre de la cour impériale de Charles VI à Vienne, lequel rassemblait alors autour de lui les meilleurs musiciens de toute l’Europe. C’est ce qui explique la partie de violon assez exigeante du troisième mouvement, dont on dirait un concerto virtuose miniature.

Bien qu’il ne soit pas spécialisé dans la musique ancienne, l’Ensemble Resonanz a choisi d’enregistrer toutes les œuvres dans un tempérament mésotonique. Ce qui signifie que toutes les quintes (sauf une) sont affaiblies davantage que dans le tempérament égal habituel. Les tierces presque pures qui en résultent ont une sonorité encore plus chaude et plus rayonnante – et les dissonances sont d’autant plus dures. Une autre caractéristique du tempérament mésotonique est la couleur des demi-tons ; car, alors que dans le tempérament égal – comme son nom l’indique – tous les demi-tons sont de la même taille, en mésotonique les demi-tons diatoniques et chromatiques sont différents. Des compositeurs tels que Pergolèse et Rossini ont exploité ces effets dans leurs œuvres : par exemple, lorsqu’un *la* “change de couleur” pour devenir *la* bémol – d’où le terme de chromatisme (en grec ancien *chrōma* = couleur).

Pour les musiciens, ce tempérament représentait un grand défi. Et pourtant, ils s’y sont plongés courageusement (“Ils sont absolument intrépides !” dit Minasi). La philosophie de l’Ensemble Resonanz les pousse à franchir les frontières, à oser porter un regard nouveau. Cela s’applique aussi à leur interprétation du *Stabat Mater* sur ce disque : en général, il paraît moins délicat et moins angélique que ce à quoi d’autres enregistrements nous ont habitués. Il y a des moments d’intimité, mais aussi du drame opératique et une intensité brutale. “*Il ne s’agit pas d’une image pieuse de Marie qui soit simplement décorative*”, dit Riccardo Minasi. *Il veut attirer l’attention sur les ruptures, sur l’incompatibilité entre vie terrestre et vie céleste : c’est la musique qui raconte le péché, le sang et la souffrance. C’est seulement sur fond de cette obscurité que la miséricorde mariale peut briller.*”

THILO BRAUN
Traduction : Dennis Collins

SEPTEMBER 2020 Ten days to go until the recording of this CD: Riccardo Minasi sat at home and ventured one last attempt. Yet again, he was searching the internet for information about a *Salve Regina a due voci*. He had known and loved the work for a quarter of a century – and yet the exact origin of this music had always remained a mystery to him. The oldest edition he had found dated from 1773; it was issued by a Scottish music publisher named Robert Bremner and sold as an alleged composition by Giovanni Battista Pergolesi.

Minasi remained suspicious. For the problem of ‘genuine’ and ‘spurious’ works by Pergolesi has preoccupied musicologists for centuries. Of the approximately one hundred and fifty works that circulate under his name, he probably composed only thirty or so. Most of them were attributed to him posthumously, since publishers such as Bremner hoped to drum up better business thereby.

In search of the work’s origins, Minasi trawled through countless manuscripts: one in Florence, one in Venice, two in Naples, one each in Berlin, San Francisco, Genoa. The name ‘Pergolesi’ invariably headed the score – and yet not one copy dated from the composer’s lifetime. The characteristics of the music were clearly Neapolitan; in stylistic terms, it was definitely consistent with Pergolesi’s musical language, but it could just as easily have been written by Francesco Durante, Domenico Sarro or other members of that school. Without an autograph manuscript or any authentication from members of his circle, commissioning patrons or contemporary archives, the work’s provenance could not be disentangled. ‘It was so frustrating!’

Then, on that day shortly before the recording, Riccardo Minasi made an unexpected discovery: ‘I almost fell off my chair!’ he recalls. By chance, he clicked on the audio file of a *Salve a Duo* recorded by the Orquesta de Cambra Catalana in 2007. Unexpectedly familiar sounds emerged from the computer loudspeakers: this was the *Salve Regina* in F minor that was the subject of his research. But beside it was a name that was completely unfamiliar to him: ‘Joan Rossell. Who was that?’

There was certainly no one better equipped to answer that question than the composer and musicologist Anna Cazorra. She has been meticulously studying the composer Joan Rossell (a Catalan like herself) for decades, and has already written her doctoral thesis and countless articles about him, notably for *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. She had also transcribed the parts from which the Orquesta de Cambra Catalana played for that 2007 recording. Riccardo Minasi pulled out all the stops and bombarded Professor Cazorra with messages through every available channel – but she was on holiday, and answered only three days before the recording began. Still, she was in time to bring further startling findings to light: in comparing Joan Rossell’s original autograph with the oldest copy, Minasi discovered that Robert Bremner had not only published Rossell’s work in 1773 under a false name (of which, again, Anna Cazorra knew nothing) but had also interfered with its musical text.

Several questions arise. Why did Rossell write in the style of Pergolesi? What prompted Bremner to revise the piece? And why did posterity erect Pergolesi, in particular, to the status of the great master of his era, when there were other composers – Rossell, for example – whose works are so good that even in the 1970s, musicologists could still quote unquestioningly the verdict of the renowned specialist Frank Walker that, although its provenance was unaccounted for, the *Salve Regina* with its ‘rather sentimental, saccharine but nevertheless highly original style’ was undoubtedly genuine Pergolesi?²

Let us initially approach this set of issues through Pergolesi’s impact on his contemporaries. In 1733, in his early twenties, he celebrated his first outstanding success: his operatic intermezzo *La serva padrona* remained in the repertory of the Teatro San Bartolomeo in Naples for decades after its premiere, and some sixty theatres throughout Europe programmed it. Pergolesi’s music aroused enthusiasm because it combined two elements: Baroque affects on the one hand, and liberation from rigid structures on the other. He replaced pompous representation by natural delineation of character, with music as shimmeringly colourful and passionate as Italian life itself.

Only three years after this success, Pergolesi died of tuberculosis at the age of just twenty-six. One of his last works was the *Stabat Mater*. Whether it was actually composed on his deathbed, as legend has it, is open to doubt. Why and for whom Pergolesi wrote it, we do not know. What is undisputed, however, is the effect that the *Stabat Mater* had in the years after Pergolesi’s death. The brilliant but short-lived composer did more than provide material for tittle-tattle in the salons of the emerging bourgeoisie – his work was seen as a musical harbinger of a new age. Pergolesi transferred his successful recipe from *La serva padrona* to sacred music. An outrageous procedure, some thought, for emotional vivacity and operatic virtuosity had hitherto had no place in church. The music threatened to outshine the sacrament.

But what did this new style consist in? In the first place, we must realise that we can hardly speak of a ‘personal style’ at all – rather of the heritage of whole generations of Neapolitan composers. Towards the end of the seventeenth century, a teaching method emerged in Naples that was intended to simplify the improvisation of basso continuo parts

by means of tried and tested models. This sounds complicated, but in principle it can be compared to tactical moves in sport – which player must move when, and how, in order to score as many points as possible? Under the generic term ‘partimento’, many composers published compilations in which they presented examples of cadences, rules for part-writing, and sequences. Anyone who has studied such instructional works will immediately recognise the typical ‘moves’ in Pergolesi. And not in his music alone: the teaching of the *partimenti* continued its influence into the period of Viennese Classicism and reached a whimsical highpoint in the practice of the ‘musical dice game’, in which a random generator (such as the throw of a dice) decides the course and structure of a piece of music. A high-profile example of this is Wolfgang Amadeus Mozart’s *Anleitung Walzer oder Schleifer mit zwei Würfeln zu componiren, so viele man will, ohne etwas von der Musik oder Composition zu verstehen* (Method on how to compose as many waltzes orändler as one wishes using two dice, without understanding anything of music or composition). It is likely that, without Neapolitan *partimenti*, Mozart would scarcely have been able to compose entire operas in a few weeks, or so Riccardo Minasi thinks.

But this does not detract from the genius of either Mozart or Pergolesi. After all, a good coach is no guarantee of producing a top athlete. What made Pergolesi a composer of genius was his ability to combine the ‘moves’ in subtle fashion, to achieve the greatest possible effect with the simplest of resources. On the one hand, he pushes his stylistic devices to the threshold of pain, as at the beginning of the *Stabat Mater*, when the dissonances grate against each other over agonisingly long moments – and each resolution only prepares the next tension. The dynamic changes are just as extreme: a lashing *forte* is replaced by tender sighs marked *più dolce*. The list could be continued: rhythm, tempo, metre, timbre, tonality – every element is conceived to make the maximum effect and implemented in ever-new ways.

On the other hand, Pergolesi manages to avoid overloading his music. In the *Stabat Mater*, he chooses a modest scoring for two high voices, strings and basso continuo. The melodies catch the ear, the structure is easy to follow – every note hits home. ‘*Galant* pieces should not always be indiscriminately described as trivial’, wrote Pergolesi’s contemporary Johann Mattheson in his *Grundlage einer Ehren-Pforte*. ‘They are often more pleasing, and do greater service, if they are quite natural, than grandiose concertos and proud overtures. They require no less of a master in their own way than the latter do.’

The controversy over the *Stabat Mater*, the proxy battle between *stile antico* and *stile moderno* fought through it, ensured that the piece went through countless reprints all over Europe. One of these ended up in the Arabic-style royal fortress of Palma de Mallorca, the Palacio de la Almudaina.

In 1748, a certain Joan Rossell had taken up his duties as *maestro de capilla* in the palace. Originally from Barcelona, he was born into a family of musicians there in 1724. His grandfather had already played in the cathedral *capilla*, his father was a singer, and his brothers played violin in the leading orchestras of the region. In his youth, Rossell composed in the style of the Spanish Baroque, but in Mallorca he increasingly adopted the modern *galant* style. Pergolesi’s *Stabat Mater* may have played a role in this.

Indeed, Rossell composed his *Salve Regina* as early as 1743, and thus before his time in Mallorca. Nevertheless, he must have made use of Neapolitan works as inspiration, possibly including another copy of Pergolesi’s *Stabat Mater*, because the mixture of sensibility and *galanterie* is amazingly close to that work. Excessive sighing figures and dissonances characterise the grief-stricken opening, while in the following movement, ‘*Mater misericordiae*’ the music seems borne on wings of angels, as if freed from all burdens by the sophisticated rhythm and displaced accents. This is music that constantly fluctuates between divine radiance, fearful affliction and pitch-black night, sometimes within a few bars. Wounds smart in diminished seconds, sinners plead in augmented sixths and suffer in diminished fifths: every device that can make the harmonic framework moan and thus create tension. Robert Bremner reinforced such dramaturgical effects (typical of Pergolesi!) in 1773 by making tiny amendments in the score and adding further embellishments in order to make his forgery sound more like Pergolesi. He did this so coherently and effectively that Riccardo Minasi ultimately decided to use Bremner’s ‘inauthentic’ version as the basis for this recording.

Many musical works of that time resonate with a touch of Pergolesi, at least to our ears. The Neapolitan style enjoyed a lasting vogue, above all, naturally, among composers native to the city such as the violinist Angelo Ragazzi. His Sonata for Strings in F minor op.1 no.4 bears the epithet ‘*Imitatio in Salve Regina, Mater Misericordiae*’. And indeed the second movement, an Andante, with its long sequences of clashing seconds, does seem to quote Pergolesi’s *Stabat Mater*. But it is probably a homage to a Neapolitan violinist colleague of Ragazzi’s, Giuseppe Avitrano, ten years his senior. As early as 1713 (when Pergolesi was only three years old!), Avitrano wrote a strikingly similar Largo in his Sonata for three violins op.3 no.10 ‘*La Maddaloni*’, further evidence of the long Neapolitan *partimento* tradition. Angelo Ragazzi was born in Naples in 1670. His set of Sonatas op.1 was a successful job application: thanks to it he secured a position in Vienna as a musician in the imperial Hofkapelle of Charles VI, who at that time was gathering around him the best musicians from all over Europe. This also explains the extremely demanding violin part in the third movement, which resembles a virtuoso concerto in miniature.

² Frank Walker, ‘Pergolesi, Giovanni Battista’, in Eric Blom (ed.), *Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, Fifth Edition, vol.6 (London: Macmillan, 1954).

Although Ensemble Resonanz is not a specialist early music group, it has chosen to record all the works in a meantone temperament. In this case, this means, among other things, that all the fifths were tuned slightly smaller than in standard equal-tempered tuning. The resulting almost pure thirds sound even warmer and more radiant – and the dissonances sound all the harsher. Another characteristic of meantone temperament is the colourful sound of the semitones, for while in the equal-tempered tuning system – as the name suggests – all semitones are of equal size, meantone tunings distinguish between major and minor semitones. Composers such as Pergolesi and Rossell exploit these effects in their works, for example when an A natural ‘changes colour’ to an A flat; this was the origin of the term ‘chromaticism’ (ancient Greek *chr ma* = colour).

This temperament posed a great challenge for the musicians. Nevertheless, they plunged courageously into it (Minasi: ‘They are absolutely fearless!’). It is in keeping with the philosophy of Ensemble Resonanz to overstep boundaries, to dare to look at repertory from an unfamiliar perspective. The same applies to the interpretation of the *Stabat Mater* on this CD; the work seems altogether less delicate and angelically pure than one has known it in other recordings. There are moments of intimacy, but also operatic drama and brute force. ‘This is not a decorative, devotional image of Mary’, says Riccardo Minasi. He would like to draw attention to the ruptures, to the incompatibility of earthly and heavenly life: this is music that tells of sin, blood and suffering. It is only against the background of such darkness that the Virgin’s mercy can shine at its most refulgent.

THILO BRAUN
Translation: Charles Johnston

Noch zehn Tage bis zur Aufnahme dieser CD: Riccardo Minasi sitzt zu Hause und wagt einen letzten Versuch. Wieder einmal recherchiert er im Netz nach Informationen über ein *Salve Regina a due voci*. Er kennt und liebt das Werk seit einem Vierteljahrhundert – und doch war ihm die genaue Herkunft dieser Musik immer ein Rätsel geblieben. Die älteste Ausgabe, die Riccardo Minasi gefunden hatte, stammte aus dem Jahr 1773. Ein englischer Musikverleger namens Robert Bremner hatte sie gedruckt und als vermeintliche Komposition Giovanni Battista Pergolesis verkauft.

Riccardo Minasi blieb misstrauisch. Denn das Problem ‚echter‘ und ‚falscher‘ Werke Pergolesis beschäftigt die Musikwissenschaft seit Jahrhunderten. Von den rund einhundertfünfzig Werken, die unter seinem Namen kursieren, hat er wohl nur gut dreißig komponiert. Der überwiegende Teil wurde ihm posthum angedichtet, da sich Musikverleger wie Robert Bremner dadurch ein besseres Geschäft versprachen.

Auf der Suche nach dem Ursprung durchforstete Minasi unzählige Abschriften: eine in Florenz, eine in Venedig, zwei in Neapel, eine in Berlin, San Francisco, Genua. Immer stand „Pergolesi“ über den Noten – und doch war keine Kopie zu Lebzeiten des Komponisten entstanden. Die Charakteristik der Musik war eindeutig neapolitanisch geprägt, sie entsprach stilistisch definitiv der Musiksprache Pergolesis, hätte aber ebenso von Francesco Durante, Domenico Sarro oder anderen dieser Schule sein können. Ohne ein autografes Manuskript, einen Beleg durch Wegbegleiter, Auftraggeber oder zeitgenössische Archive, war die Herkunft nicht zu klären. „Es war so frustrierend!“

Dann, an jenem Tag kurz vor der Aufnahme, macht Riccardo Minasi eine unerwartete Entdeckung: „Ich fiel fast vom Stuhl!“, erinnert er sich. Zufällig klickt er auf das Audio eines *Salve a Duo*, eingespielt vom „Orquesta de Cambra Catalana“ im Jahr 2007. Ungeahnt vertraute Klänge tönen aus den Computerboxen: Es ist das *Salve Regina* in f-Moll, nach dem er forschte. Nur stand da ein ihm völlig unbekannter Name: „Joan Rossell. Wer war das?“

Wohl niemand könnte diese Frage besser beantworten als die katalanische Komponistin und Musikwissenschaftlerin Anna Cazorra. Sie forscht seit Jahrzehnten akribisch zum ebenfalls katalanischen Komponisten Joan Rossell, hat ihre Doktorarbeit und unzählige Texte über ihn verfasst, unter anderem für das enzyklopädische Musiklexikon The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Auch die Noten, aus denen das „Orquesta de Cambra Catalana“ für die alte Aufnahme spielte, hatte sie transkribiert. Riccardo Minasi setzte alle Hebel in Bewegung, bombardierte Cazorra mit Nachrichten auf allen Kanälen – doch sie war im Urlaub, antwortete erst drei Tage vor Aufnahmebeginn. Und doch rechtzeitig, um weitere verblüffende Erkenntnisse ans Licht zu bringen: Beim Abgleich zwischen dem originalen Autograph von Joan Rossell und der ältesten Abschrift stellte Minasi fest, dass Robert Bremner 1773 das Werk Rossells nicht nur unter falschem Namen veröffentlichte (wovon Anna Cazorra wiederum nichts wusste), sondern dass er auch in die Komposition eingegriffen hatte.

Es stellen sich mehrere Fragen. Wieso schrieb Joan Rossell im Stile Pergolesis? Was veranlasste den Musikverleger Bremner dazu, dieses Werk umzuarbeiten? Und weshalb machte die Nachwelt ausgerechnet Pergolesi zum Großmeister seiner Zeit, wenn es doch – siehe Rossell – noch andere Komponisten gab, deren Werke so gut sind, dass noch in den 1970er Jahren renommierte Musikwissenschaftler über das *Salve Regina* schreiben, seine Herkunft sei zwar ungeklärt, aber mit seinem „eher sentimental, zuckersüßen, aber dennoch höchst individuellen Stil“ ohne jeden Zweifel ein echter Pergolesi.³

Nähern wir uns diesem Komplex zunächst über die Wirkung Pergolesis auf seine Zeitgenossen. Mit Anfang zwanzig feierte er 1733 einen ersten herausragenden Erfolg: Sein Opernintermezzo *La serva padrona* blieb am Teatro San Bartolomeo in Neapel nach der Uraufführung für Jahrzehnte im Repertoire, rund 60 Theater in ganz Europa setzten es auf den Spielplan. Begeisterung löste Pergolesis Musik aus, da sie zwei Dinge vereinte: barocke Affekte einerseits, die Befreiung von starren Strukturen andererseits. An Stelle pompöser Repräsentation setzte er eine natürliche Charakterzeichnung, eine Musik, so flirrend bunt und leidenschaftlich wie das italienische Leben selbst.

Nur drei Jahre nach diesem Erfolg starb Giovanni Battista Pergolesi im Alter von nur 26 Jahren an Tuberkulose. Zu seinen letzten Werken gehört das *Stabat Mater*. Ob es tatsächlich, wie die Legende erzählt, auf dem Sterbebett entstand, darf bezweifelt werden. Warum und für wen Pergolesi es schrieb, wissen wir nicht. Unstrittig ist dagegen die Wirkung, die das *Stabat Mater* in den Jahren nach Pergolesis Tod entfachte. Der früh verstorbene, geniale Komponist lieferte nicht nur Stoff für Klatsch und Tratsch in den Salons des entstehenden Bürgertums – das Werk erschien auch musikalisch als Vorbote einer neuen Zeit. Pergolesi überführte sein Erfolgsrezept aus *La serva padrona* in die Kirchenmusik. Ein unerhörter Schritt, fanden manche – denn emotionale Lebendigkeit und opernhafte Virtuosität hatten bis dato in der Kirche nichts verloren. Die Musik drohte das Sakrament zu überstrahlen.

Was aber macht diesen neuen Stil aus? Zunächst müssen wir feststellen, dass von einem Personalstil kaum die Rede sein kann – vielmehr von einem Erbe ganzer Generationen neapolitanischer Komponisten. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts bildete sich in Neapel eine Lehre heraus, die das improvisatorische Aussetzen von Generalbassstimmen durch bewährte Modelle vereinfachen sollte. Das klingt kompliziert, lässt sich im Prinzip aber mit taktischen Spielzügen im Sport vergleichen – wer muss sich wann wie bewegen, um möglichst viele Punkte abzusahnen? Unter dem Überbegriff „Partimento“ gaben viele Komponisten Sammelwerke heraus, in denen sie beispielhaft Kadenzen, Stimmführungsregeln und Sequenzen vorführten. Wer solche Lehrwerke studiert hat, erkennt bei Pergolesi sofort die typischen „Spielzüge“. Und nicht nur bei ihm, die Lehre der Partimento wirkt bis in die Zeit der Wiener Klassik hinein und findet ihren skurrilen Höhepunkt in der Praxis des „Musikalischen Würfelspiels“, bei dem ein Zufallsgenerator (etwa ein Würfel) über den Verlauf und die Zusammensetzung einer Komposition entscheidet. Prominentes Beispiel: Wolfgang Amadeus Mozarts *Anleitung Walzer oder Schleifer mit zwei Würfeln zu componiren, so viele man will, ohne etwas von der Musik oder Composition zu verstehen*. Ohne neapolitanische Partimenti hätte Mozart wohl auch kaum ganze Opern in wenigen Wochen komponieren können, glaubt jedenfalls Riccardo Minasi.

Der Genialität Mozarts oder Pergolesis tut das jedoch keinen Abbruch. Ein guter Trainer ist schließlich noch kein Garant für einen Spitzensportler. Was Pergolesi zum genialen Komponisten machte, war seine Fähigkeit, die Spielzüge raffiniert zu kombinieren, mit einfachsten Mitteln größtmögliche Wirkung zu entfalten. Einerseits reizt er die Stilmittel bis zur Schmerzgrenze aus, wenn sich etwa zu Beginn im *Stabat Mater* Dissonanzen über quälend lange Momente aneinander reiben – und jede Auflösung nur die nächste Spannung vorbereitet. Ebenso extrem wechselt die Dynamik, peitschendes Forte wird abgelöst von zärtlichen Seufzern *più dolce*. Man kann die Liste weiterführen: Rhythmik, Tempo, Metrum, Klangfarbe, Tonarten – jedes Element ist effektiv bedacht und in immer neuer Weise umgesetzt.

Andererseits gelingt es Pergolesi, seine Musik nicht zu überfrachten: Er wählt im *Stabat Mater* eine kleine Besetzung mit zwei hohen Stimmen, Streichern und Generalbass. Die Melodien gehen ins Ohr, die Struktur ist einfach zu durchschauen – jede Note sitzt. „Galanterie-Stücklein darff man eben nicht immer ohne Unterschied läppisch nennen“, schrieb Pergolesis Zeitgenosse Johann Mattheson in seiner *Grundlage einer Ehren-Pforte*: „Sie gefallen oft besser, und thun mehr Dienste, wenn sie recht natürlich gerathen sind, als großmächtige Concerte und stolze Ouvertüren. Jene erfordern nicht weniger ihren Meister nach ihrer Art, als diese.“

Der Streit um das *Stabat Mater*, der an ihm ausgetragene Kampf zwischen Stile antico und Stile moderno, sorgte für unzählige Nachdrucke in ganz Europa. Einer davon landete auch in der Königsfestung von Palma, im arabisch anmutenden Palacio de la Almudaina auf Mallorca.

Im Jahre 1748 hatte dort ein gewisser Joan Rossell seinen Dienst als Kapellmeister angetreten. Er stammte ursprünglich aus Barcelona, wurde dort 1724 in eine Musikerfamilie hineingeboren. Großvater Rossell hatte schon in der Kapelle der Kathedrale gespielt, der Vater war Sänger, die Brüder spielten als Geiger in den besten Orchestern des Landes. In seiner Jugendzeit komponierte Rossell im Stil des spanischen Barocks, in Mallorca jedoch eignete er sich mehr und mehr den modernen, galanten Stil an. Das *Stabat Mater* Pergolesis könnte dabei eine Rolle gespielt haben.

Sein *Salve Regina* komponiert er sogar schon 1743, also noch vor seiner Zeit auf Mallorca. Jedoch muss er neapolitanische Werke, möglicherweise sogar eine weitere Abschrift des *Stabat Mater*, als Inspiration genutzt haben, denn die Mischung aus Empfindsamkeit und Galanterie ist dem *Stabat Mater* Pergolesis verblüffend nahe. Exzessive Seufzerfiguren und Dissonanzen prägen den schmerz erfüllten Beginn, im darauffolgenden *Mater Misericordiae* dagegen trägt die Musik Engelsflügel, sie scheint durch den raffinierten Rhythmus und verschobene Schwerpunkte von aller Last befreit. Es ist eine Musik, die stetig schwankt zwischen heiligem Strahlen, angstvoller Trübsal und todschwarzer Nacht, manchmal innerhalb weniger Takte. Da brennen Wunden in kleinen Sekunden, da fleht ein Sünder in übermächtigen Sexten, da wird gelitten in verminderten Quinten; das harmonische Gerüst steht unter Hochspannung. Solche (für Pergolesi typischen!) dramaturgischen Effekte hat Musikverleger Robert Bremner 1773 durch kleinste Ergänzungen in der Partitur verstärkt und durch weitere Verzierungen ergänzt, um seine Fälschung noch mehr nach Pergolesi klingen zu lassen. Dies gelang ihm so stimmig und effektiv, dass Riccardo Minasi sich letztlich entschlossen hat, Bremners „falsche“ Version als Grundlage für diese Aufnahme zu verwenden.

In vielen Musikwerken jener Zeit schwingt, zumindest für unsere Ohren, ein wenig Pergolesi mit. Die neapolitanische Schule lag im Trend, vor allem natürlich bei den Komponisten aus Neapel selbst, wie dem dort geborenen Geiger Angelo Ragazzi. Seine *Sonate für Streicher op. 1 Nr. 4 in f-Moll* trägt den Beinamen „*Imitatio in Salve Regina, Mater Misericordiae*“. Und tatsächlich scheint der zweite Satz, ein Andante, mit seinen langen Sekundreibungen das *Stabat Mater* Pergolesis zu zitieren. Er ist dabei aber vermutlich eine Huldigung an einen anderen neapolitanischen Geigerkollegen, den zehn Jahre älteren Giuseppe Avitrano. Bereits 1713 (damals ist Pergolesi erst drei Jahre alt!), schrieb Avitrano in seiner *Sonate op. 3 Nr. 10 für drei Violinen „La Maddaloni“* ein verblüffend ähnliches *Largo*, ein weiterer Beweis für die lange neapolitanische Partimento-Tradition. Angelo Ragazzi wurde 1670 in Neapel geboren. Seine Sonatensammlung op. 1 war dabei eine erfolgreiche musikalische Bewerbung: Mit ihr verschaffte er sich eine

³ Stratford, Michael David (1973): Tradition and advance in Pergolesi's music, Durham theses, Durham University. Available at Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/9984/>

Stelle als Musiker in der kaiserlichen Hofkapelle Karl VI. in Wien, der damals die besten Musiker aus ganz Europa um sich scharte. Das erklärt auch die recht anspruchsvolle Geigenstimme im dritten Satz, der wie ein Virtuosenkonzert im Kleinformat erscheint.

Obwohl das Ensemble Resonanz kein Spezialensemble für Alte Musik ist, hat es sich entschieden, alle Werke in mitteltöniger Stimmung aufzunehmen. Das bedeutet in diesem Fall unter anderem, dass alle Quinten (bis auf eine) im Gegensatz zur ansonsten üblichen, gleichstufigen Stimmung stärker verkleinert wurden. Die daraus resultierenden fast reinen Terzen klingen noch wärmer und strahlender – umso härter die Dissonanzen. Ein weiteres Charakteristikum der mitteltönigen Stimmung ist die Farbigkeit der Halbtöne, denn während beim gleichstufigen Stimmsystem – wie der Name schon sagt – alle Halbtöne gleich groß sind, unterscheiden mitteltönige Stimmungen zwischen großen und kleinen Halbtönen. Diese Effekte nutzen Komponisten wie Pergolesi und Rossini in ihren Werken aus: wenn sich etwa ein *a* zum *a* „umfärbt“, woraus auch der Begriff der Chromatik (altgr. *chrōma* = Farbe), entstanden ist.

Für die Musikerinnen und Musiker bedeutete diese Stimmung eine große Herausforderung. Und doch stürzten sie sich mutig hinein (Minasi: „Sie sind absolut furchtlos!“). Es entspricht der Philosophie des Ensemble Resonanz, Grenzen zu überschreiten, den ungewohnten Blick zu wagen. Das betrifft auch die Interpretation des *Stabat Mater* auf dieser CD, es wirkt insgesamt weniger zart und engelsrein als man es von anderen Aufnahmen kennt. Es gibt Momente der Intimität, aber ebenso opernhafte Dramatik und grobe Wucht. „Es geht nicht um ein dekoratives Heiligenbild von Maria“, sagt Riccardo Minasi. Er möchte den Blick auf die Brüche lenken, auf die Unvereinbarkeit von irdischem und himmlischem Leben: Es sei eine Musik, die von Sünde, Blut und Leid erzählt. Erst vor dieser Dunkelheit kann die jungfräuliche Barmherzigkeit strahlen.

THILO BRAUN

Stabat Mater

Debout, la mère des douleurs se tenait
En pleurs auprès de la croix
À laquelle son Fils était suspendu.

Son âme gémissante,
Contristée et douloureuse,
Fut transpercée d'un glaive.

Oh ! Qu'elle fut triste et affligée
Cette Mère bénie
Du Fils unique !

Elle s'affligeait et souffrait,
Cette tendre Mère en voyant
Les épreuves de son auguste Enfant.

Quel homme ne pleurerait
En voyant la Mère du Christ
Endurer si grand supplice ?

Qui pourrait, sans profonde tristesse,
Contempler la mère du Christ
Souffrir avec son Fils ?

Pour les péchés de son peuple,
Elle vit Jésus livré aux tourments
Et subir la flagellation.

Elle vit son doux Enfant
Mourant abandonné,
Lorsqu'il rendit l'esprit.

Ô Mère, ô source d'amour,
Laissez-moi ressentir votre douleur
Et pleurer avec vous.

Faites que mon cœur brûle
D'amour pour le Christ, mon Dieu,
Et ne songe qu'à lui plaire.

Mère sainte, daignez imprimer
Les plaies du Crucifié
Profondément en mon cœur.

De votre Enfant blessé
Qui a tant daigné souffrir pour moi
Partagez avec moi les épreuves.

Que je pleure avec vous en toute vérité ;
Que je souffre avec le Crucifié
Aussi longtemps que je vivrai.

Me tenir avec vous auprès de la Croix
Vous rejoindre librement
Dans les pleurs : tel est mon seul désir.

1 | Stabat Mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat Filius.

2 | Cujus animam gementem,
Contristatam et dolentem
Pertransivit gladius.

3 | O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater Unigeniti!

4 | Quae moerebat et dolebat,
Et tremebat, dum videbat
Nati pœnas incliti.

5 | Quis est homo qui non fletet,
Christi Matrem si videret
In tanto supplicio?

Quis non posset contristari,
Piam Matrem contemplari
Dolentem cum Filio?

Pro peccatis suæ gentis
Vidit Jesum in tormentis
Et flagellis subditum.

6 | Vidit suum dulcem Natum
Morientem, desolatum
Dum emisit spiritum.

7 | Eja Mater, fons amoris,
Me sentire vim doloris
Fac, ut tecum lugeam.

8 | Fac ut ardeat cor meum
In amando Christum Deum,
Ut sibi placeam.

9 | Sancta Mater, istud agas,
Crucifixi fige plagas
Cordi meo valide.

Tui Nati vulnerati
Tam dignati pro me pati,
Pœnas mecum divide.

Fac me vere tecum flere,
Crucifixo condolare,
Donec ego vixero.

Juxta crucem tecum stare
Et me tibi sociare
In planctu desidero.

The Mother of Sorrows
Stood weeping by the Cross
On which her Son was hanging.

A sword transfixed
Her groaning soul,
Oppressed and grieving.

Oh, how sad and afflicted
Was that blessed woman,
Mother of the Only-Begotten!

She mourned and grieved
And trembled when she saw
Her glorious Son in torment.

Who would not weep
To see the Mother of Christ
In such agony?

Who could not feel compassion,
Contemplating the Holy Mother
Suffering with her Son?

She saw Jesus in torment,
Subjected to scourging
For the sins of His people.

She saw her sweet Son
Dying forsaken
As He yielded up His spirit.

Blessed Mother, fount of love,
Make me feel the depths of thy sorrow,
That I may mourn with thee.

Make my heart burn
With love for Christ my God,
That I may be pleasing to Him.

Holy Mother, do this for me:
Let the wounds of the Crucified
Be engraved deeply upon my heart.

Thy Son, grievously wounded,
Deigned to suffer for me;
Share His pain with me.

Let me devoutly weep with thee
And suffer with the Crucified
For as long as I may live.

To stand with thee by the Cross
And join with thee
In thy weeping, is what I yearn for.

Es stand die Schmerzensmutter
In Tränen beim Kreuz,
An dem ihr Sohn hing.

Ihre seufzende Seele,
Betrübt und trauernd,
Durchbohrte ein Schwert.

Oh, wie traurig und gequält
War diese gesegnete Frau,
Mutter des Einziggeborenen!

Sie trauerte und litt
Und bebte, als sie die Pein
Ihres gepriesenen Sohnes sah.

Welcher Mensch würde nicht weinen
Angesichts der Mutter Christi
In so großer Verzweiflung?

Wer könnte nicht mittrauern
Beim Betrachten der gütigen Mutter,
Die leidet mit ihrem Sohn?

Für seines Volkes Sünden
Sah sie Jesus den Märtern ausgeliefert
Und Geißeln ausgesetzt.

Sie sah ihren süßen Sohn
Vereinsamt sterben,
Da er seinen Geist aushauchte.

Selige Mutter, Quell der Liebe,
Lass mich deines Schmerzes Gewalt fühlen,
Damit ich mit dir trauere.

Mach, dass mein Herz entbrennt
In Liebe zu Christus, meinem Gott,
Damit ich ihm gefalle.

Heilige Mutter, mach, dass
Sich die Wunden des Gekreuzigten
Tief in mein Herz einprägen.

Dein verwundeter Sohn
War bereit, für mich zu leiden;
Teile seine Qualen mit mir.

Lass mich aufrichtig mit dir weinen und
Mit dem Gekreuzigten Mitleid haben,
Solange ich lebe.

Beim Kreuz mit dir stehen
Und mich zu dir gesellen
Beim Wehklagen: Das möchte ich.

Vierge la plus noble des vierges,
Ne me soyez pas sévère,
Laissez-moi pleurer avec vous.

Que je porte en moi la mort du Christ ;
Que je partage sa Passion
Et garde le souvenir de ses plaies.

Que ses blessures soient miennes ;
Que je sois enivré de la Croix
Par amour de votre Fils.
Qu'enflammé et ardent
Par vous, ô Vierge, je sois défendu
Au jour du jugement.

Que je sois sauvé par la Croix,
Que la mort du Christ soit mon rempart,
Et sa grâce mon réconfort.

Et lorsque mon corps devra subir la mort,
Faites que soit accordée à mon âme
La gloire du paradis.
Amen.

Salve a duo

Salut, Reine,
Mère de miséricorde ; notre vie, notre douceur et
notre espérance, salut.
Vers toi nous crions, nous les enfants d'Ève exilés.
Vers toi nous soupçons, gémissant et pleurant dans
cette vallée de larmes.
Alors, toi qui es Notre Avocate, tourne vers nous tes
yeux pleins de miséricorde.
Et après cet exil, montre-nous Jésus, le fruit béni de
ton sein,
Ô clément, bienveillante et douce Vierge Marie.

Virgo Virginum præclara,
Mihi jam non sis amara,
Fac me tecum plangere.

10 | Fac ut portem Christi mortem,
Passionis fac consortem
Et plagas recolere.

Fac me plagis vulnerari,
Cruce hac inebriari
Ob amorem Filii.
11 | Inflammatus et accensus,
Per te, Virgo, sim defensus
In die judicii.

Fac me cruce custodiri,
Morte Christi præmuniri,
Confoveri gratia.

12 | Quando corpus morietur,
Fac ut animæ donetur
Paradisi gloria.
Amen.

Salve a duo

16 | Salve, Regina,
17 | Mater misericordiæ, vita, dulcedo et spes nostra,
salve.
18 | Ad te clamamus exsules filii Evæ.
Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac
lacrimarum valle.
19 | Eia, ergo, Advocata nostra, illos tuos misericordes
oculos ad nos converte.
20 | Et Jesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post
hoc exsilium, ostende.
21 | O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria. Amen.

Virgin of virgins most radiant,
Be not severe with me;
Let me weep with thee.

Grant that I may bear Christ's death;
Let me share His Passion
And think upon His wounds.

Let me be wounded with His stripes,
Inebriated with the Cross
For love of thy Son.
Ardent and inflamed,
May I be defended by thee, O Virgin,
At the Day of Judgment.

May I be protected by the Cross,
Saved by the death of Christ
And sustained by His grace.

When my body dies,
May my soul be granted
The glory of Paradise.
Amen.

Salve a duo

Hail, Holy Queen,
Mother of mercy,
our life, our sweetness and our hope, all hail!
To thee do we cry, poor banished children of Eve,
to thee do we sigh, mourning and weeping in this
valley of tears.
Turn, then, our Advocate, thy merciful eyes upon
us,
and after this, our exile, show unto us the blessed
fruit of thy womb, Jesus.
O clement, O loving, O sweet Virgin Mary.

(1-12) Translation: Charles Johnston

Jungfrau, erhabenste aller Jungfrauen,
Sei nicht hart zu mir,
Lass mich mit dir klagen.

Lass mich den Tod Christi tragen,
Lass mich mit ihm leiden
Und über seine Wunden nachsinnen.

Mach, dass seine Wunden mich verwunden,
Dass ich durch dieses Kreuz trunken werde
Aus Liebe zu deinem Sohn.
Entflammt und entzündet,
Sei ich durch dich, Jungfrau, beschirmt
Am Tag des Gerichts.

Mach, dass ich durch das Kreuz behütet,
Durch Christi Tod geschützt und
Durch seine Gnade gestärkt werde.

Wenn mein Leib stirbt,
Sei meiner Seele beschert
des Paradieses Herrlichkeit.
Amen.

Salve a duo

Sei begrüßt, o Königin,
Mutter der Barmherzigkeit; unser Leben, unsere
Wonne und unsere Hoffnung, sei begrüßt!
Zu dir rufen wir verbannte Kinder Evas;
zu dir seufzen wir trauernd und weinend in diesem
Tal der Tränen.
Wohlan denn, unsere Fürsprecherin, wende deine
barmherzigen Augen uns zu,
und nach dieser unserer Verbannung zeige uns Jesus,
die gebenedeite Frucht deines Leibes.
O gütige, o milde, o süße Jungfrau Maria.

La soprano italienne **Giulia Semenzato** s'est imposée à l'attention en remportant le Concours international Toti dal Monte à Trévise et en gagnant le prix Farinelli au Concours lyrique de la ville de Bologne. Elle a fait ses études au Conservatoire Benedetto Marcello de Venise et s'est spécialisée dans la musique baroque à la Schola Cantorum de Bâle, après avoir obtenu une licence en droit à l'université d'Udine.

Parmi ses nombreux rôles à l'opéra figurent Zerlina (*Don Giovanni* de Mozart), Nannetta (*Falstaff* de Verdi), Susanna (*Les Noces de Figaro* de Mozart), Despina (*Così fan tutte* de Mozart), Pamina (*Die Zauberflöte* de Mozart), Almirena (*Rinaldo* de Haendel), Dorinda (*Orlando* de Haendel) ou Vénus/Proserpine (*Orfeo* de Luigi Rossi). Elle a interprété ces rôles dans de grandes institutions lyriques comme la Scala de Milan, le Théâtre des Champs-Élysées, le Mai Musical de Florence, la Philharmonie de l'Elbe de Hambourg, l'Opéra de Zurich, le Teatro La Fenice de Venise, le Theater an der Wien, le NCPA de Pékin, l'Opéra national de Bordeaux, l'Opéra royal de Mascate, l'Opéra royal de Versailles ainsi qu'aux festivals de Glyndebourne et d'Aix-en-Provence et au Festival Enescu. En concert, son répertoire comprend le *Gloria* de Poulenc, le *Messie* de Haendel, le *Stabat mater* de Pergolèse, le *Requiem* de Mozart et l'oratorio *San Giovanni Battista* de Stradella.

Giulia Semenzato se produit avec les plus remarquables chefs d'orchestre, dont Zubin Mehta, John Eliot Gardiner, Daniel Harding, Maxim Emelyanychev, Giovanni Antonini, Paavo Järvi, Marc Minkowski, Raphaël Pichon, Václav Luks, Diego Fasolis, Laurence Cummings et Leonardo García Alarcón. Elle a également travaillé avec des metteurs en scène de premier plan comme David McVicar, Robert Carsen, Freddy Wake-Walker, Claus Guth et Damiano Michieletto.

Elle continue à défendre la musique de l'époque baroque notamment par ses disques. Elle a ainsi enregistré le *Stabat Mater* de Logrosino (Arcana) et le *Messie* de Haendel sous la direction de Václav Luks avec le Collegium 1704 et le Collegium Vocale 1704 (Accent). Son premier disque a été *Sospiri d'amore* de Cavalli sous la direction de Claudio Cavina (Glossa).

Initiée aux Petits Chanteurs à la Croix de Lorraine d'Épinal, formée à la Maîtrise de Notre-Dame de Paris, puis au CRR de Paris en musique ancienne, **Lucile Richardot** fonde en 2012 son ensemble, Tictactus, avec deux amis théoristes, Stéphanie Petibon et Olivier Labé.

Du médiéval au contemporain, du concert à la scène, elle chante régulièrement avec l'Ensemble Correspondances, Pygmalion ou Les Arts Florissants et s'est produite avec Gérard Lesne, Patrick Cohën-Akénine, Rachid Safir et les Solistes XXI, Ophélie Gaillard et Pulcinella, Václav Luks et Collegium 1704, Le Poème Harmonique, Les Paladins, l'Ensemble intercontemporain...

Soliste alto d'oratorio, elle est invitée par de grands orchestres internationaux, tels que le Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, le Rotterdams Philharmonisch Orkest ou le Tafelmusik à Toronto. Elle conçoit aussi des récitals originaux avec les clavecinistes Jean-Luc Ho et Philippe Grisvard.

En 2018, elle fait ses débuts au Festival d'Aix-en-Provence dans *Dido and Aeneas* de Purcell, ainsi qu'au Carnegie Hall de New York dans des rôles berlioziens sous la direction de Sir John Eliot Gardiner, après avoir abordé avec lui les trois opéras de Monteverdi en 2017 lors d'une tournée européenne. Elle l'a retrouvé en 2019 pour les rôles de Juno et Ino dans la *Semele* de Haendel, l'occasion d'autres débuts, cette fois-ci à la Scala de Milan. Lucile Richardot a également incarné le rôle-titre de *L'Orfeo* de Monteverdi en 2020 sous la direction de Howard Arman au Staatsoper de Berlin.

En 2019, elle élargit encore son répertoire avec *Das Lied von der Erde* de Mahler dans sa version pour orchestre de chambre arrangée par le chef hollandais Reinbert de Leeuw, au Festival de Saintes avec Het Collectief, avant de l'enregistrer l'année suivante pour le label Alpha.

Son premier disque solo, *Perpetual Night*, paru en 2018 avec l'Ensemble Correspondances chez harmonia mundi, a reçu de nombreuses récompenses internationales, dont un Diapason d'Or de l'année en catégorie Baroque vocal, un Choc de l'année du magazine Classica, un Diamant d'Opéra Magazine, le Prix de la Critique allemande du disque 2018 ou encore le Prix Caecilia 2019 de l'Union de la Presse musicale belge. Une partie de ce programme a été portée à la scène par Samuel Achaie, dans le spectacle *Songs*.

Italian soprano **Giulia Semenzato** came to international attention upon winning the International Competition Toti dal Monte in Treviso and winning the 'Premio Farinelli' at the Concorso Lirico Città di Bologna. Giulia studied at the Benedetto Marcello Conservatory in Venice and specialised in Baroque music at the Schola Cantorum in Basel, after completing a Law degree at the University of Udine.

Giulia's many operatic roles include Zerlina (*Don Giovanni*), Nannetta (*Falstaff*), Susanna (*Le Nozze di Figaro*), Despina (*Così fan tutte*), Pamina (*Die Zauberflöte*), Almirena (*Rinaldo*), Dorinda (*Orlando*) or Venere/Proserpina (*Orfeo*). These roles have brought her to the major opera houses like Teatro alla Scala, Théâtre des Champs-Élysées, Maggio Musicale Fiorentino, Elbphilharmonie Hamburg, Opernhaus Zurich, Teatro la Fenice, Theater an der Wien, NCPA Beijing, Opéra de Bordeaux, ROH Oman, Opéra Royal de Versailles, and the Glyndebourne, Aix-en-Provence and Enescu Festivals. In concert, Giulia's repertoire includes Poulenc's *Gloria*, Handel's *Messiah*, Pergolesi's *Stabat Mater*, and Mozart's *Requiem*, and Stradella's *San Giovanni Battista*.

Giulia continues to work with some of the most distinguished conductors including Zubin Mehta, John Eliot Gardiner, Daniel Harding, Maxim Emelyanychev, Giovanni Antonini, Paavo Järvi, Marc Minkowski, Raphaël Pichon, Václav Luks, Diego Fasolis, Laurence Cummings, and Leonardo García Alarcón. She has also collaborated with many established opera directors, among them David McVicar, Robert Carsen, Freddy Wake-Walker, Claus Guth, and Damiano Michieletto. Giulia has continued to champion music from the Baroque era and is an established recording artist. She has recorded Logrosino's *Stabat Mater* (Arcana) and Handel's *Messiah* under Václav Luks with the Collegium 1704 & Collegium Vocale 1704 (Accent). Giulia's debut recording was Cavalli's *Sospiri d'amore* under Claudio Cavina (Glossa).

Lucile Richardot began singing with the children's choir Les Petits Chanteurs à la Croix de Lorraine in Épinal, and subsequently trained with the Maîtrise de Notre-Dame de Paris, then in early music at the Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris. In 2012 she founded her own ensemble, Tictactus, with two theorist friends, Stéphanie Petibon and Olivier Labé.

In music ranging from medieval to contemporary, from the concert platform to the operatic stage, she sings regularly with Ensemble Correspondances, Pygmalion and Les Arts Florissants, and has also performed with Gérard Lesne, Patrick Cohën-Akénine, Rachid Safir and Les Solistes XXI, Ophélie Gaillard and Pulcinella, Václav Luks and Collegium 1704, Le Poème Harmonique, Les Paladins and the Ensemble Intercontemporain, among others.

Lucile Richardot has been invited to appear as an alto soloist in oratorio by major international orchestras such as the Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, the Rotterdams Philharmonisch Orkest and Tafelmusik in Toronto. She also devises original recital programmes with the harpsichordists Jean-Luc Ho and Philippe Grisvard.

In 2018 she made debuts at the Aix Festival in Purcell's *Dido and Aeneas* and at Carnegie Hall in Berlioz roles under the direction of Sir John Eliot Gardiner, with whom she had first appeared on a European tour of the three Monteverdi operas in 2017. She worked with Gardiner again in 2019, playing the roles of Juno and Ino in Handel's *Semele*, which marked another debut, this time at La Scala in Milan. Another major debut will be the title role in Graun's *L'Orfeo*, which she was initially scheduled to play under the direction of Howard Arman at the Staatsoper Berlin in October 2020.

In 2019 she further expanded her concert repertoire with Mahler's *Das Lied von der Erde* in a version for chamber orchestra arranged by the late Dutch conductor Reinbert de Leeuw, which she sang with Het Collectief at the Saintes Festival before recording it for the Alpha label the following year.

Lucile Richardot's first solo disc, *Perpetual Night* with Ensemble Correspondances, was released by Harmonia Mundi in 2018. It received a host of international awards, including the Diapason d'Or of the Year in the 'Baroque Vocal' category, 'Choc' of the Year from *Classica* magazine, a 'Diamant' in *Opéra Magazine*, a Preis der deutschen Schallplattenkritik for 2018, and the Caecilia Prize for 2019 from the Belgian Musical Press Union. Part of this programme was staged by Samuel Achaie in the performance piece 'Songs'.

Violoniste et chef d'orchestre, **Riccardo Minasi** a une approche de la musique originale, caractérisée par des recherches musicologiques approfondies sur les sources, une direction d'orchestre énergique et une vision musicale très personnelle. Né à Rome où il a fait ses études, il a été co-fondateur et chef d'orchestre de l'ensemble Il Pomo d'Oro de 2012 à 2015 avant d'être nommé en 2017 chef d'orchestre principal de l'Orchestre du Mozarteum de Salzbourg. Il possède ainsi une riche expérience d'enregistrement avec les meilleurs artistes du monde et a dirigé en tant que chef invité de nombreux orchestres européens de premier plan, notamment le l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, l'Orchestre symphonique de la radio bavaroise et l'Orchestre symphonique de la radio suédoise.

Depuis septembre 2018, il est artiste en résidence auprès de l'Ensemble Resonanz, un partenariat qui vient d'être prolongé jusqu'en 2024. Avec cet ensemble, il a donné de nombreux concerts et enregistré plusieurs disques primés comprenant notamment des œuvres de Carl Philipp Emanuel Bach (avec le violoncelliste Jean-Guihen Queyras), Joseph Haydn et Wolfgang Amadeus Mozart, et qui témoignent de la relation musicale particulière entre le chef d'orchestre et l'ensemble. Ces enregistrements sont aussi le résultat de plusieurs années de collaboration continue avec le label harmonia mundi, qui se concentre sur le répertoire des ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles. Ensemble, ils ont développé une sonorité spécifique pour ce répertoire, qui repose sur des interprétations à la fois contemporaines et historiquement informées, jouées sur des instruments modernes.

Avec son enthousiasme et sa qualité artistique exceptionnels, l'**Ensemble Resonanz** se situe parmi les meilleurs orchestres de chambre du monde. Ses programmes associent la musique classique et la musique contemporaine, et ses interprétations vivantes créent une sorte de résonance particulière entre les œuvres, le public et les histoires que tissent leurs programmes.

Les dix-huit membres de cet ensemble à cordes sont organisés de manière démocratique et travaillent sur un pied d'égalité, sans chef d'orchestre permanent. Ils collaborent toutefois de façon régulière avec plusieurs partenaires artistiques. Artiste en résidence depuis l'été 2018, le violoniste et chef d'orchestre Riccardo Minasi est un ami de longue date de l'Ensemble Resonanz, qui a donné sous sa direction de nombreux concerts et enregistré plusieurs disques. L'ensemble avait auparavant noué des liens étroits avec des artistes comme l'altiste Tabea Zimmermann, la violoniste Isabelle Faust, le violoncelliste Jean-Guihen Queyras et le chef d'orchestre Emilio Pomàrico. Le travail avec des compositeurs et le constant développement d'un répertoire toujours croissant représentent une motivation importante du travail artistique de l'Ensemble Resonanz.

À Hambourg, les musiciens se produisent dans deux lieux très différents : dans la toute nouvelle Philharmonie de l'Elbe et dans la salle du resonanzraum St. Pauli. En résidence à la Philharmonie de l'Elbe, l'ensemble y donne la série de concerts "resonanzen", qui consiste en six grands concerts par saison, et participe à différents projets éducatifs et à plusieurs festivals, mettant l'accent sur une présentation vivante de la musique classique et contemporaine. Le siège de l'Ensemble Resonanz est le resonanzraum – le premier club urbain de musique de chambre d'Europe – où les musiciens présentent la série de concerts mensuels "urban string" en coopération avec des DJ de différents pays, ainsi que les "anchor events", qui invitent le public à vivre de nouvelles expériences autour des concerts resonanzen, depuis les répétitions ouvertes jusqu'à des discussions philosophiques dans le "bunkersalon".

Si leur port d'attache reste Hambourg, les musiciens de l'Ensemble Resonanz se produisent dans divers festivals et dans les principales salles de concert du monde entier, captivant leur public de Vienne à Tokyo.

Deep musicological research of source materials, energetic orchestral conducting, and a unique musical vision are the outstanding characteristics of the violinist and conductor **Riccardo Minasi**. Born and raised in Rome, he was co-founder and conductor of the ensemble Il Pomo d'Oro from 2012 to 2015, and in 2017 he was appointed chief conductor of the Mozarteumorchester of Salzburg. Accordingly, he has rich recording experience with the best artists in the world and has guest-conducted many of Europe's top orchestras including the Concertgebouworkest, the Bavarian Radio Symphony Orchestra and the Swedish Radio Symphony Orchestra.

Since September 2018 he has been »Artist in Residence« with Ensemble Resonanz and is now extending this partnership until 2024. Numerous shared concerts and award-winning CD recordings of works by Carl Philipp Emanuel Bach (with cellist Jean-Guihen Queyras), Joseph Haydn and Wolfgang Amadeus Mozart bear witness to the special musical connection between conductor and ensemble. These recordings are the result of several years of continued collaboration with the harmonia mundi label, which focuses on 17th and 18th century repertoire. Together they have developed a specific sound for this repertoire, which is based on both historically informed and contemporary interpretations played on modern instruments.

With its unique enthusiasm and artistic quality, the **Ensemble Resonanz** ranks as one of the world's leading chamber orchestras. Their programs connect classical and contemporary music, and their vivid interpretations create a special sort of resonance between the pieces, the audience and the stories told around the program.

The eighteen members of the string ensemble are organized in a democratic way and work as equals, without a permanent conductor. However, they work together with artistic partners on a regular basis. Since the summer of 2018, violinist and Riccardo Minasi, a long-standing friend of the ensemble, has been Artist in Residence, with whom numerous concert and CD projects have already been realized. The ensemble has previously formed close ties with partners such as violist Tabea Zimmermann, violinist Isabelle Faust, cellist Jean-Guihen Queyras and conductor Emilio Pomàrico. The work with composers and the constant development of an ever-growing repertoire are a driving force behind the artistic work.

In Hamburg the musicians perform in two very different locations – Hamburgs brand new Elbphilharmonie and the resonanzraum St. Pauli. The residency at the Elbphilharmonie includes the concert series 'resonanzen', which consists of six large programs per concert season, and take part in educational projects and various festivals, emphasizing a vivid presentation of classical and contemporary music. The home of the Ensemble Resonanz is the resonanzraum – Europe's first urban chamber music club – where the musicians present the monthly concert series »urban string« in co-operation with international DJs, and also the appropriately named 'anchor events', which invite the audience to new experiences around the resonanzen concerts, from open rehearsals to philosophical discussions in the 'bunkersalon'. Based in Hamburg, the musicians perform at various festivals and leading concert halls worldwide, captivating audiences from Vienna to Tokyo.

Ensemble Resonanz - Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

CARL PHILIPP EMANUEL BACH
Cello Concertos H. 432 & H. 439
Symphony H. 648

Jean-Guihen Queyras, cello
Riccardo Minasi, conducting
 CD HMM 902331



ALBAN BERG
Lyrische Suite
 ARNOLD SCHOENBERG
Verklärte Nacht

Jean-Guihen Queyras, cello
 CD HMC 902150



HANNS EISLER
Ernste Gesänge
Lieder with piano
Matthias Goerne, baritone
Thomas Larcher, piano
 CD HMC 902134

JOSEPH HAYDN
Die sieben letzten Worte
unseres Erlösers am Kreuze
Riccardo Minasi, conducting
 CD HMM 902633



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Symphonies nos. 39, 40 & 41 'Jupiter'
Riccardo Minasi, conducting
 2 CD HMM 902629.30



Découvrez la nouvelle Boutique en ligne

All the latest news of the label and its releases on

www.harmoniamundi.com

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés

Une boutique en ligne est désormais disponible sur l'onglet "Boutique" ou à l'adresse **boutique.harmoniamundi.com**

NEW! An online store is now accessible on the tab 'Store' or at **store.harmoniamundi.com**



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2021

Enregistrement : septembre 2020, Friedrich-Ebert-Halle, Hambourg (Allemagne)

Réalisation, prise de son et direction artistique : Florent Ollivier assisté de Alice Ragon

Montage : Florent Ollivier, Giovanni Prosdocimi, Alice Ragon, Marie Delorme, Édith Lacoupe

Mixage et mastering : Florent Ollivier

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo Ensemble Resonanz : © Tobias Schult

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com
ensembleresonanz.com

HMM 902637