



I Turchini Antonio Florio

CD I

Roberta Invernizzi, *soprano* [RI] Antonella Ippolito, *soprano* [AI] Roberta Andalò, *soprano*
Daniela Del Monaco, *alto* [DM] Rosario Totaro, *tenor* [RT] Furio Zanasi, *bass* [FZ]

Nicholas Robinson, *violin* Rosario Di Meglio, *violin* Vezio Jorio, *viola da braccio*
Paolo Dionisio, *viola da gamba* Sabina Colonna Preti, *violoncello*
Federico Marincola, *theorbo* Maria De Martini, *bassoon* Marco Bisceglie, *organ*
Enrico Baiano, *harpsichord*

CD II

Antonella Ippolito, *soprano* [AI] Marinella Mazza, *soprano* [MM] Patrizia Roca, *soprano* [PR]
Jane Haughton, *mezzosoprano* [JH] Daniela Del Monaco, *contralto* [DM]
Pino De Vittorio, *tenor* [PV] Rosario Totaro, *tenor* [RT]
Benito Nisticò, *bass* [BN] Sergio Petrarca, *bass* [SP]
Lucio Carlevalis, Vincenzo De Gregorio, Guido Ferretti, Antonio Spagnolo, *cantores*

Sebastiano Cassarà, *violin* Rosario Di Meglio, *violin* Antonella Bologna, *viola da braccio*
Paolo Dionisio, *viola da gamba* Sabina Colonna Preti, *violoncello* Michele Del Canto, *violone*
Rita Celentano, *recorder* Maurizio Lo Schiavo, *recorder* Marcos Volonterio, *recorder*
Andrea Damiani, *arcblute* Dinko Fabris, *arcblute* Pier Luigi Ciapparelli, *theorbo*
Enrico Baiano, *organ*

Alla beata Vergine

The Marian cult in 17th-century Naples

CD I

MAGNIFICAT ANIMA MEA

1	Antonio Nola (1642-?)	Magnificat (a 5)	13:25
2	Fabrizio Dentice (c.1530-1581) / Donatello Coya (fl. c.1625)	Versetti del Miserere [RI, DM, RT, FZ]	6:54
3	Francesco Provenzale (1624-1704)	Beatus vir (a voce sola) [RI]	14:18
4	Giovanni Salvatore (c.1620-c.1688)	Toccata seconda (instr.)	3:27
5	Giovanni Salvatore	Canzone francese seconda (instr.)	3:05
6	Francesco Provenzale	In conspectu angelorum (a 2) [AI, DM]	4:48
7	Giovanni Salvatore	Magnificat (a 5)	9:04

CD II

VESPRO SOLENNE

1	Plainchant	Deus in adiutorium	0:48
2	Francesco Sabino (fl. c.1625)	Sinfonia (instr.)	1:23
3	Plainchant	Ave Maria	0:32
4	Giovan Maria Sabino (1588-1649)	Dixit Dominus (a 4)	3:42
5	Giovan Vittorio Maiello (fl. c.1610-35)	Dilecta nostra (a 2) [AI, DM]	3:50
6	Plainchant	Gabriel Angelus	0:35
7	Giovan Maria Sabino	Laudate pueri (a 4) [AI, DM, PV, BN]	2:45
8	Giovan Maria Trabaci (c.1575-1647)	Ricercare (instr.)	2:21
9	Plainchant	Benedicta tu in mulieribus	0:18

10	Giovan Maria Sabino	Laetatus sum (a 4) [AI, DM, PV, BN]	3:07
11	Giovan Vittorio Maiello	Quasi cedrus (a 2) [AI, GV]	3:40
12	Plainchant	Fasciculus myrrae	0:28
13	Giovan Maria Sabino	Nisi Dominus (a 4) [AI, DM, PV, BN]	4:12
14	Giovan Maria Sabino	O quam speciosa (a 3) [AI, DM, BN]	6:12
15	Plainchant	Beata es Maria	0:31
16	Giovan Maria Sabino	Lauda Jerusalem (a 4) [MM, JH, RT, BN]	3:43
17	Francesco Sabino	Ave Virgo (a 3) [AI, DM, GV]	5:40
18	Plainchant	Jam hiems transiit	0:30
19	Giovan Maria Sabino	Magnificat (a 4) [JH, DM, RT, BN]	4:13
20	Erasmus di Bartolo (1606?-1656)	Ave maris stella (a 8) [CORO I: MM, DM, PV, BN / CORO II: PR, JH, RT, SP]	8:28
21	Plainchant	Benedicamus Domino	0:52



CD I recorded in Naples (Chiesa di S. Erasmo, Castel S. Elmo) in April 1995

CD II recorded in Naples (Cappella Reale di Portici) in January 1991

Engineered and produced by Roberto Meo and Sigrid Lee

Design: Rosa Tendero

© 2019 note 1 music gmbh

Alla beata Vergine

The Marian cult in 17th-century Naples

I.

MAGNIFICAT ANIMA MEA

The religious devotion of Neapolitans can be witnessed to by the incredible number of churches, chapels and monasteries which, early on, had begun to impress travellers there; there were more than five hundred at the close of the 16th century. This devotional fervour was further aided, in the course of the 17th century, by a number of tragic events: the Flanders war, the revolution of Masaniello, famine, two terrible plagues (1630 and 1656), and the eruption of Vesuvius in 1631. The Marian cult, widespread in the city, became the symbol of a restless search for protection and help, and in some cases musical editions have recorded echoes of this. Among Neapolitan musicians the Marian cult is probably bound to the circumstances of employment in the various institutions, but there are some specific cases as well. For example, Giovan Maria Trabaci dedicated all of his sacred works, written between 1602 and 1630, to the Blessed Virgin Mary, demonstrating his personal devotion as a sincere colleague of the practices of the Philippine

Oratory. Again, in the second half of the 17th century a great number of motets on a Marian theme were written by the principal composers of Naples, as can be seen in a manuscript collection of *Mottetti per la Madonna* by authors such as Nola, Ursino, Provenzale, etc. The Holy days dedicated to the cult of the Virgin Mary were the most important and solemn ones of the liturgical calendar in Baroque Italy; in Naples these festive occasions were even more numerous and lavish. In the musical production of Baroque Naples, the text most highly bound to the devotional practice surrounding the Virgin Mary is undoubtedly the famous Marian canticle, *Magnificat anima mea*. Here we will take into consideration Magnificats by two contemporary authors of the second half of the 17th century, together with works representative of musical religious life in Naples in that century, most of which are preserved in the library of the Oratorio dei Girolamini (or the Philippines of Naples).



Fabrizio Dentice anticipated in many respects the art of Prince Gesualdo da Venosa. He belonged to one of the most highly considered aristocratic families of Naples, which then fell into disgrace following the anti-Spanish moves of 1549. All their possessions were confiscated, and Dentice was obliged to go into exile, becoming a professional musician in spite of himself. He was the greatest Italian lute virtuoso after

Francesco da Milano and the catalogue of his instrumental and vocal music contains over one hundred compositions. Particularly well-known was his collection of *Lamentazioni* (printed posthumously in Milan in 1593) which included the *Miserere* in “falsibordoni”, or rather, a sort of pseudo polyphony in which the voices sing a chain of chords with fixed cadences, which however Dentice rendered painfully expressive through the use of chromaticism. This work, probably composed in Rome, can be found in many manuscript codices still in use in the first half of the 17th century by the singers of the Papal chapels, and was used as the model for the more famous *Miserere* of Allegri. Dentice’s *Miserere*, considered to be the unsurpassed model for “falsobordone in use in Rome”, was further used as the basis for virtuoso vocal variations, by Francesco Severi (Rome 1610) and Domenico Viola (Naples 1622); Severi published a version enriched by the diminutions of Donatello Coya, eunuch of the Neapolitan Royal Chapel, who became very famous as a theatre singer in Venice in the years of Monteverdi, and then recalled to Naples to sing in the Viceroy’s Chapel from 1628 on.



In the chain of Neapolitan *maestri* of the 17th century, Giovanni Salvatore, protégé of Giovan Maria Sabino in the first half of the century, occupied quite an important place. Educated in the experimental environment of Gesualdo’s circle, as is revealed by his

first instrumental production (*Ricercari* for organ of 1641), he was the only Neapolitan keyboard composer comparable to Frescobaldi (in a letter from Antimo Liberati, Rome 1685). He had a decisive influence on the generation of Neapolitan musicians of the second half of the century thanks to, above all, the almost forty years as *maestro* in the conservatories of the Pietà dei Turchini and the Poveri di Gesù Cristo until his death. Aside from the already mentioned keyboard music (edited and studied by Barton Hudson in 1964), his sacred works are the most notable; at least two motets of Salvatore were internationally widespread, having been printed in Venetian anthologies around 1645-1650. Only Sabino (of whom four motets had been printed in Venice in 1625-1636), who some believe had been Salvatore’s teacher, preceded him. It is more likely that the immediate *maestro* of Salvatore had been the principal musician of the Philippine Oratory of Naples, Erasmo di Bartolo, known as “Father Raimo”, who introduced the use of polychorality in Naples. And in this genre Salvatore was particularly prolific with a large quantity of compositions for a vast choral union, all conserved in manuscript in the archives of the Neapolitan Philippines.

His best known polyvocal composition is his 9-part *Portas Coeli*, likely model for the famous 9-part *Pange lingua* of Provenzale and exuberant example of concertant style “alla Napolitana”. On the other hand, his 5-part *Magnificat* “con violini” presents, in the words of Hanns-Bertold Dietz, “fluid contrapun-

tal technique, rhythmic vitality and imaginative textual treatment". The composition has 9 sections, symmetrically alternating *tutti* and *solì* in different combinations (2 sopranos, bass solo, alto and tenor, and a trio of alto, tenor and bass). Among the more dynamic moments, the third section presents the five voices organized in two opposing concerted groups; although this is far from the majesty of the conclusive alleluja of the *Portas Coeli* with its double 9-part fugue for voices and instruments, Salvatore's ability as an arranger does come to the fore. He was clearly well-versed in solving the daily problems created by the uniting of chorus, instruments and basso continuo as is evidenced by his small treatise published in 1641 *Breve regola per rispondere al choro* (Brief rules for responding to the chorus).



Despite the abundance of his music preserved in the Oratory of the Philippines of Naples, little or nothing is known about the life of Antonio Nola, whose career was closely associated to that same Oratory in the mid-17th century. It is possible that "Nola" indicated not his surname, but rather his city of origin. He was a sort of official musical copyist and archivist of the Congregation, as can be seen by his signature and date on copies of religious works by the greatest Neapolitan *maestri* of the century. His *Raccolta di composizioni per l'esercizio della chiesa dei Filippini* (Collection of compositions for services of the

Church of the Philippines), begun in 1674, was originally to consist of 46 manuscript volumes. It is particularly interesting to confront Salvatore's *Magnificat* with an analogous canticle set to music by Nola in 1669. In this the solo sections (2 sopranos, bass solo, alto and tenor, trio of 2 sopranos and bass) are briefer than the dominant tutti sections and are characterized by the frequent dynamic use of eighth notes in the *basso continuo*. The choral *Suscepit* is distinguished by the indications, "Adagio" and "senza violini". Compared to the knowledgeable but superficial counterpoint of Salvatore, Nola's score has a much more "modern" feeling to it, with dramatic colouring and Neapolitan harmonic writing ahead of its time. These modern aspects cohabit the music together with unexpected archaic elements, primarily in the chordal passages of the voices.



Francesco Provenzale was the true dominating force of Naples in the second half of the 17th century. Despite a flourishing economic family situation, his career was painful and full of adversity. After his coming out as arranger and composer of melodrama "alla veneziana" with the company of the Febi Armonici (who introduced opera theatre to Naples after 1650), we find him as *maestro* at the conservatory of Santa Maria di Loreto in 1663 and then at the conservatory of the Pietà dei Turchini, almost until his death. Education was certainly his most important activity,

because all the principal composers and *maestri* who came after him passed through his school. To this day, the name of Provenzale is known mainly for his two surviving melodramas, of the dozen or so that that he wrote between 1655 and 1675, well-received by the musical public of the time perhaps also because of the first appearances of comic characters who sang in Neapolitan vernacular. But the most artistically conspicuous part of his production is represented by sacred music; in addition to his *Mottetti*, published in Naples in 1689, there are approximately thirty surviving sacred compositions, preserved in the libraries of the conservatories of Naples, Milan, Bologna and the archives of the Girolamini of Naples. This was the high point of the entire Neapolitan musical production of the 17th century.

II.

VESPERS SOLEMNE

It is easy to imagine how the rapid succession of catastrophes in 1630 and 1631 (the plague, the eruption of Vesuvius), together with the severe economic crisis of these years, would have given rise to an increase in devotional practices – above all, perhaps, during Lent 1632. In this period, indeed, it is possible to place an imaginary musical Vespers of thanksgiving to the Virgin for liberation from the various perils; the ceremony, in the present case, would have taken place in one of the churches where the cult of the Virgin was particularly strong – not, however, in the Cathedral or other institution with greater requirements of pomp and ceremony.

The choice of pieces for this first modern reconstruction of a Neapolitan musical Vespers of the Baroque period represents an attempt to recreate the idea of ordinary, unexceptional solemnity equally characteristic of the figurative arts of the period (at least until the plague of 1656). Proof is to be found in the music itself: learned polyphony but with an ancient flavour, without trace of the characteristic tendencies of the Italian musical avantgardes (Rome, Venice) and, above all, without reference to the poly-choral style (with the exception of the final composition). This represents a clear departure from the climate of Monteverdi's *Vespers* and their imitations, as also from that of the solemn celebration of the feast of the "Coronation of the Immaculate Queen", held

in Palermo in August 1644 amid exceptional pomp (and thus, by definition, well documented) with hundreds of singers and instrumentalists.



At the time of our imaginary Vespers, Giovan Maria Trabaci had already served for almost two decades as *maestro di cappella* at the Real Cappella di Palazzo, principal musical institution of the city, where in 1614 he had succeeded his teacher, the celebrated Jean de Macque.

Little is known about Giovan Vittorio Maiello, perhaps the least celebrated of the authors represented in this reconstruction (his name, indeed, is absent from even the most recent dictionaries). The only sources of information presently available are his two motet publications of 1610, when he was *maestro di cappella* at S. Maria delle Grazie, and 1632, when his qualification is given as “maestro di cappella at the Royal Church of San Giacomo delli Spagnoli of Naples”.

Erasmo di Bartolo or “Padre Raimo” is known through the vivid biography compiled in 1787 by Camillo Franco, singer at the Naples Oratory. It seems that around 1635 the thirty year old musician, who until then had devoted himself entirely to the secular repertory, was converted when, during a “festa di ballo”, his harpsichord was destroyed by a fallen festoon but he himself was left unhurt; this episode was sufficient to convince him that his composition-

al skills should be placed at the service of the Naples Oratory. Franco cites as supreme example of Di Bartolo’s art the “four obbligato choirs” for the Forty Hour’s Devotion, and testifies to the uninterrupted tradition by which this music continued to be performed right through to the late 18th century. He continues with an account of Providential intervention to save a disastrous performance in 1708: “[...] the choirs were in such disarray that it seemed impossible to restore harmony among them. At this point, a hand appeared from on high, visible to all the choirs, and, bringing them together, set them back on the rails [...]”

Prior to his becoming Filippino in 1636, “Padre Raimo” had himself been a singer (“contrabaxo”) in the Real Cappella under Trabaci (one of “los mejores músicos d’ella”). This element, indeed, is common to a third musician represented in the present reconstruction: Giovan Maria Sabino, in these very same years, was organist at the Royal Church of Santa Barbara in Castello and thus connected to the court of the Spanish viceroys. Born in Turi (Apulia) in 1588, Sabino’s arrival in the southern capital can probably be attributed to the nomination of Ottavio Acquaviva as Archbishop. Acquaviva was a member of the great family of Acquaviva d’Aragona from Conversano, near Turi. He is described by the publisher of his first book of motets (1627) as “famous throughout Italy for his music”.

Certainly, he is one of the very few Neapolitan composers represented in non-Neapolitan printed

anthologies (Venice, 1625; reprint 1635) and who could claim direct links with Monteverdi (a *Confitebor* by the latter was included in the abovementioned edition of 1627) – though a manuscript of instrumental *gagliarde* reveals his proximity to Carlo Gesualdo and his circle. Like his brother Giovan Maria, Antonio Sabino was a priest, organist and composer of sacred music. Also present in Naples during the first half of the seventeenth century is the enigmatic figure of Francesco Sabino unknown but for his (prestigious) election as Governor of the Neapolitan musicians’ Confraternity of San Giogio Maggiore. Francesco cannot be a brother of Giovan Maria and Antonio, whose father was also Francesco; he was probably, however, a relation, perhaps a cousin, member of that branch of the family best known through the name of Ippolito Sabino, *maestro di cappella* at Lanciano. Close connections exist between the three Sabinos; their works appear side by side in the Neapolitan archives and, above all, in Mdina (Malta). In general, indeed, the choice of music for this Vespers reconstruction reflects the evidence of various manuscripts in the Gerolamini archive of Naples.



In accordance with contemporary Italian practice, the present reconstruction draws from a variety of sources of music for Vespers – in particular, for Marian feasts. The series of five polyphonic psalms with concluding *Magnificat* is taken from the

Neapolitan edition of Giovanni Maria Sabino’s *Salmi de Vespero a 4* of 1627; these represent the central core of the reconstruction. Again in accordance with tradition, motets have here been used to replace the antiphons which accompany the psalms in the liturgy (contemporary musical literature from Naples and elsewhere is full of specially designed collections). These, clearly, are Marian in orientation; two are taken from the aforementioned collection of *Mottetti* by Maiello (1632), two more from newly-discovered manuscripts at Malta (the composers are Giovan Maria and Francesco Sabino). Equally plausible from an historical standpoint is the occasional substitution of an antiphon by one or more instrumental compositions: in the present case, a *Ricerzare a 4* by Trabaci. The Marian hymn *Ave maris stella*, common to all Vespers of the Blessed Virgin, occurs in proximity to the *Magnificat*. If, in the present performance, the *Magnificat* has been anticipated in respect of its normal liturgical position, this reflects the grandeur of *Ave maris stella* (by “Padre Raimo”). As the only polychoral composition in the series, it would have dwarfed the austere final movement by Sabino; above all, however, its new location reflects the stylistic extraneousness of Di Bartoli’s music from the remainder of the collection. Not that this extraneousness can be measured in terms of artistic quality: Sabino and Di Bartolo must be considered fundamental for the development of mid 17-century Neapolitan music in general. A generation later, both make their presence equally felt

in the music of no less a composer than Francesco Provenzale.

As regards the antiphons and psalm incipits in Gregorian chant, the present reconstruction experiments an interesting hypothesis: if, as historians believe, Naples did not passively accept the liturgical innovations imposed by Rome but adopted the more conservative attitudes of its Spanish rulers (hostile, even, to the reforms of Palestrina and Zoilo), the Gregorian melodies used in the various Neapolitan rites should themselves exhibit certain differences with respect to Rome. This hypothesis is confirmed by examination of a number of 17-century liturgical manuscripts from the Convent of San Lorenzo Maggiore, now held in the Biblioteca Nazionale, Naples. An innovation in the present reconstruction is its use of the Marian antiphons as transmitted in these manuscripts (in particular, ms. XV AA 33) – notably different in form from the versions contained in the *Liber Usualis*.

Maiello's style is simple in the extreme; the two two-voice motets are elementary in their charm – fundamentally chordal after an imitative opening. *Dilecta mea* is a textual variant of the more famous *Quae est ista*, of which it provides a faithful reproduction of the central section alone.

Francesco and Giovan Maria Sabino are closely linked by their characteristically rigorous style, attenuated, in the Maltese manuscripts, by the use of *violini concertati*. In the latter sources, it is frequently difficult to distinguish between the two composers.

Giovan Maria's compositional style is well illustrated by the thoroughgoing counterpoint of his psalms of 1627. At times his conservative attitude borders almost on the nostalgic: the *Magnificat* is built around the typical melody of a famous "tenor" (or *basso ostinato*) which regularly occurs in the Neapolitan sources beginning with Diego Ortiz in 1553. Echoes of the Renaissance are also present in Francesco Sabino's *Ave Virgo*, itself related to variations on the "tenor" of *Follia*.

Monteverdi's influence is clearly visible in Giovan Maria Sabino's motet *O quam speciosa*, above all in the rapid succession of minims in the bicinia of the ternary section. In retrospect, Francesco's *Ave Virgo* can be seen to present an interesting curiosity: the tenor and soprano solo sections which interrupt the music in the manner of recitative return practically unchanged some fifty years later in some memorable passages from Francesco Provenzale's *Missa defunctorum*. This provides indirect evidence for a didactic link between Provenzale and Giovan Maria – besides, clearly, a connection with the enigmatic Francesco.

Erasmus di Bartolo's polychoral setting of *Ave maris stella* has been mentioned above. It is worth noting here, however, that "Padre Raimo" and Provenzale are closely linked by a long and established tradition of performance in the Neapolitan churches. A reading of seventeenth-century chronicles would suggest that the key to both composers' success is to be found in the emotive world of the popu-

lar Neapolitan devotional tradition – as, for example, in the Forty Hours' Devotion. In any case, the present reconstruction provides a first opportunity for direct comparison between polychoral works by the two composers. An echo of Di Bartoli's *Ave maris stella* is undoubtedly present in the artistic conception of Provenzale's *Pange lingua a 9* with instruments: this is particularly apparent in the choral alternations and the typical figurations in descending quaver and semiquaver scales.



This heritage, as transmitted by the major composers active in Naples during the first half of the Seicento to one of the protagonists of late seventeenth-century musical life in the city provides clear documentation of the peculiarly Neapolitan phenomenon of musical transmission from master to pupil which, amplified almost to infinity through the activities of the four Neapolitan conservatories (then at their historical peak), gave rise to the flood of celebrated masters of the "Neapolitan school" who contributed so enormously to the musical life of eighteenth-century Europe.

Dinko Fabris
translation: Sigrid Lee



Alla beata Vergine

Le culte marial dans la Naples du XVII^e siècle

I.

MAGNIFICAT ANIMA MEA

Le témoignage le plus évident de la dévotion religieuse des napolitains est assurément représenté par le nombre incroyable d'églises, de chapelles et de couvents, fait qui impressionnait déjà les voyageurs de l'époque : il en avait plus de 500 à la fin du XVI^e siècle. La ferveur de dévotion fut alimentée au XVII^e siècle par une série d'événements tragiques : la guerre de Flandre et la révolution de Masaniello, les famines, deux terribles épidémies de peste (1630 et 1656), et l'éruption du Vésuve en 1631. Le culte marial, très diffusé en ville, devint le symbole d'une recherche inquiète de secours et de protection, dont les éditions musicales fournirent souvent l'écho. Parmi les musiciens napolitains, le culte de la Sainte Vierge était probablement lié aux commandes des diverses institutions d'emploi, mais il y avait également quelques cas particuliers. Giovan Maria Trabaci, par exemple, dédia toutes ses œuvres sacrées (écrites entre 1602 et 1630) à la Vierge Marie, lui prouvant une dévotion personnelle sincère, liée aux pratiques de l'oratoire des Philippins.



Toujours à la seconde moitié du XVII^e siècle, les principaux compositeurs napolitains écrivirent un grand nombre de motets marials, dont entre autres un recueil manuscrit de *Mottetti per la Madonna* d'auteurs comme Nola, Ursino, Provenzale etc. Les festivités dédiées au culte de la Vierge étaient les plus importantes et les plus solennelles de tout le calendrier liturgique de l'Italie baroque ; à Naples les occasions de fêtes étaient encore plus nombreuses et splendides qu'ailleurs. Dans la production musicale baroque à Naples, le texte le plus intensément lié aux dévotions à la Sainte Vierge est sans doute le *Magnificat anima mea*, cantique marial par excellence. Nous en décrivons deux, composés par des auteurs de la seconde moitié du XVII^e siècle, ainsi que d'autres œuvres significatives de protagonistes de la vie musicale sacrée de Naples. La plupart de ces œuvres sont conservées à la bibliothèque de l'Oratorio dei Girolamini (ou des Philippins de Naples).

Fabrizio Dentice anticipa l'art du Prince Gesualdo da Venosa ; il appartenait à une des familles aristocratiques les plus en vue à Naples, mais tombé en disgrâce suite à des activités anti-espagnoles en 1549, on lui confisqua ses biens et il fut contraint à l'exil, devenant ainsi un professionnel de la musique malgré lui. Il fut le plus grand virtuose du luth en Italie depuis Francesco da Milano et la liste de ses compositions instrumentales et vocales dépasse les cent œuvres.

Son recueil de *Lamentazioni* (imprimé après sa mort à Milan en 1593) était particulièrement célèbre. Il comprenait le *Miserere* en « faux-bourdon », c'est-à-dire une espèce de pseudo-polyphonie dans laquelle les voix chantent des enchaînements d'accords avec quelques cadences fixes, que Dentice rendit dououreusement expressives par l'emploi de chromatismes. Cette œuvre, probablement écrite à Rome, se trouve dans de nombreux livres manuscrits employés par les chanteurs de la chapelle papale, encore jusqu'au milieu du XVII^e siècle, fournissant le modèle pour le plus célèbre *Miserere* d'Allegri. Le *Miserere* de Dentice, considéré comme le modèle jamais surpassé du « faux-bourdon à la manière de Rome », fut en outre utilisé comme point de départ pour de nombreuses variations virtuoses vocales, en particulier celles de Francesco Severi (Rome 1610) et celles de Domenico Viola (Naples 1622). Ce dernier publia une version enrichie de diminutions par Donatello Coya, eunuque de la Chapelle Royale de Naples, qui acquit une grande renommée comme chanteur de théâtre à Venise à l'époque de Monteverdi, et qui fut ensuite rappelé à la Chapelle Viceroyale de Naples en 1628.



Dans « l'école » des compositeurs napolitains, fondée par Giovan Maria Sabino à la première moitié du XVII^e siècle, Giovanni Salvatore, prêtre napolitain, occupa une place d'honneur. Formé dans l'atmosphère expérimentale du cercle de Gesualdo – comme le révèle son

premier recueil instrumental (*les Ricercari* pour orgue de 1641) – il fut le seul joueur d'instruments à clavier à être comparé à Girolamo Frescobaldi (lettre d'Antimo Liberati, Rome 1685) et il exerça une influence décisive sur les générations de musiciens napolitains de la seconde moitié du siècle, surtout grâce aux presque quarante années qu'il passa au service des Conservatoires de la Pietà dei Turchini et des Poveri di Gesù Cristo jusqu'à sa mort. Mis à part son recueil de musique d'orgue (édité et étudié par Barton Hudson en 1964), Salvatore se distingua surtout par ses œuvres de musique religieuse. Au moins deux de ses motets furent édités à l'étranger, c'est-à-dire à Venise, autour de 1645-1650. Seul Sabino, qui d'après certains avait été son maître, parmi les napolitains avait été publié ailleurs (quatre motets édités à Venise entre 1625 et 1636). En réalité il semble plus probable que le vrai maître de Salvatore ait été le musicien principal de l'oratoire des Philippins de Naples, Erasmo di Bartolo, dit « padre Raimo », qui introduisit à Naples l'emploi de la polychoralité. C'est justement dans ce genre que Salvatore fut le plus productif : ses nombreuses compositions pour plusieurs chœurs sont toutes conservées aux Archives des Philippins de Naples.

Bien que son œuvre polyvocale la plus remarquable soit toujours *Portas Coeli* à 9 voix – modèle probable du célèbre *Pange lingua* à 9 voix de Provenzale et exemple exubérant du style concertant à la napolitaine, son *Magnificat a 5 «con violini»* présente, d'après Hanns-Bertold Dietz, « une technique contrapun-

tique fluide, une vitalité rythmique et un traitement imaginaire du texte ». L'œuvre comporte neuf sections, alternant de façon symétrique des passages de « tutti » et de solistes en différentes formations (2 sopranos, basse seule, contralto et ténor, trio de contralto, ténor et basse). Parmi les moments les plus dynamiques, il y a la troisième section où les cinq voix sont organisées en deux groupes concertants opposés. Nous sommes là bien loin de la force de l'*Alleluia* final du *Portas Coeli* avec sa double fugue des neuf voix et instruments, mais l'habileté concertante de l'auteur, évidemment expert des problèmes quotidiens créés par l'union du chœur, des instruments et de la basse continue, est indiscutable, comme il l'a également démontré dans un petit traité publié en 1641, la *Breve regola per rispondere al choro*.



Malgré l'abondance de compositions musicales de cet auteur conservées à l'Oratorio dei Filippini de Naples, peu ou rien ne nous est connu de Antonio Nola. Sa carrière fut pourtant directement associée à l'oratoire vers le milieu du XVII^e siècle. D'autre part, il est possible que « Nola » ne soit pas son véritable nom de famille, mais sa ville d'origine. Nola était copiste et archiviste musical officiel de la congrégation, puisque plusieurs copies d'œuvres religieuses des plus grands compositeurs napolitains du siècle portent sa signature et des dates différentes. Sa *Raccolta di composizioni per l'esercizio della chiesa dei Filippini*, commencée

en 1674, devait comporter à l'origine au moins 46 volumes manuscrits. Il est particulièrement intéressant de comparer le *Magnificat* cité plus haut de Salvatore au cantique analogue mis en musique par Nola en 1669. Dans ce dernier les neuf sections présentent des interventions plus brèves des solistes par rapport à la dominance des « tutti » (2 sopranos, basse seule, contralto et ténor, trio des 2 soprano et basse), et le rôle plus dynamique de la basse continue en croches. Le *Suscipit*, choral, se distingue par les indications « Adagio » et « senza violini ». Par rapport au contrepoint savant mais léger de Salvatore, la partition de Nola émet une saveur nettement plus « moderne » avec ses couleurs dramatiques et ses anticipations à l'écriture harmonique napolitaine du début du XVIII^e siècle. De telles nouveautés cohabitent pourtant avec des rechutes fréquentes dans le style archaïque, surtout dans les passages en accords des voix.



Francesco Provenzale fut le véritable dominateur de la musique à Naples pendant la seconde moitié du XVII^e siècle. Malgré une situation financière fort aisée, la carrière artistique de Francesco Provenzale se présente comme douloureuse et parsemée de difficultés et de bouleversements. Après ses débuts comme arrangeur et compositeur de mélodrames « à la vénitienne » pour la compagnie des Febi Armonici qui introduisit l'opéra à

Naples après 1650, on le retrouve comme maître aux Conservatoires de Santa Maria di Loreto et ensuite de la Pietà dei Turchini à partir de 1663 et jusqu'à la fin de sa vie. Ses activités pédagogiques étaient sans nul doute son emploi du temps le plus important, puisque presque tous les compositeurs principaux et maîtres, qui par la suite furent considérés comme les premiers protagonistes de l'école napolitaine du début du XVIII^e siècle, sont passés par son enseignement. Aujourd'hui, la renommée de Provenzale est associée principalement à ses deux mélodrames survécus de la douzaine qu'il écrivit entre 1655 et 1675. Ces deux œuvres furent accueillies à l'époque avec beaucoup d'enthousiasme du public, peut-être en partie grâce à la première apparition de personnages comiques qui chantaient en langue Napolitaine. Cependant la partie artistique la plus remarquable de sa production reste dans le domaine de la musique sacrée : mis à part ses *Mottetti*, publiés à Naples en 1689, il reste une trentaine de compositions religieuses conservées dans les bibliothèques des Conservatoires de Naples, de Milan, de Bologne et aux Archives des Girolamini à Naples. Il s'agit du sommet artistique le plus élevé de l'entière production musicale napolitaine du XVII^e siècle.

Le *Beatus vir* pour soprano solo et quatre instruments est une composition particulière dans la production de Provenzale : cette œuvre présente une structure en cinq sections fortement diversifiées entre elles. Dans la première section (en mesure de C), les instruments exécutent une introduction en contrepoint,

tandis que la voix en reproduit la ligne mélodique qui domine le mouvement entier avec de nombreuses insertions chromatiques (interrompue à la mesure 84 par l'indication *Largo*). La deuxième section (en 3/8) présente l'écho du violon solo au soprano : dans ce dialogue admirable, les passages ornementsés se multiplient, comme s'il s'agissait d'un concours entre la voix et l'instrument. Le texte *In memoria aeterna* conditionne l'allure solennelle de la troisième section (en 6/4) pendant 102 mesures (dans ses *Mottetti* Provenzale était également particulièrement attentif aux rapports texte-musique). Non définie, la quatrième section alterne des mesures en *Presto* et en *Largo* avec les effets habituels de « piano » et « forte » dans le style de Corelli (encore une caractéristique que ce *Beatus vir* a en commun aux *Mottetti* de 1689). Le *Gloria* final (en 6/8, très dansant) prépare à travers une réjouissance d'ornements vocaux et instrumentaux à la limite des possibilités techniques des exécutants, le long *Amen* final en style concertant. C'est un chef-d'œuvre absolu, trop longtemps ignoré et qui confirme le rôle central que joua le « maître des maîtres » de la musique napolitaine pendant la seconde moitié du XVII^e siècle.

II.
VESPRO SOLENNE

On peut aisément imaginer que la succession rapide d'événements tragiques en 1630-1631 (la peste et l'éruption du Vésuve), unis à la terrible crise économique, ait produit une intensification des pratiques dévotes, surtout en vue du Carême de 1632. C'est à cette époque qu'il nous faut donc situer nos vêpres imaginaires célébrées en musique pour rendre grâce à la Vierge d'avoir échappé au danger, et ce dans une des églises où le culte marial était le plus suivi et non pas dans la Cathédrale, ou autre lieu, qui aurait requis un luxe et une organisation trop imposants.

Le choix des pièces qui composent cette première tentative moderne de reconstruire des Vêpres musicales napolitaines de l'époque baroque, obéit à l'idéal de solennité coutumière, disons ordinaire privée des caractéristiques d'exception que les arts figuratifs de l'époque nous montrent, du moins jusqu'à la peste de 1656. Le nouvel essai est du même matériel musical que l'on observera de plus près, de concert avec les auteurs : une polyphonie savante d'un goût ancien, aucune tentative de se rapprocher des avant-gardes musicales italiennes (Rome, Venise) de l'époque, mais surtout l'absence de la polychoralité, à l'exception d'un exemple inséré expressément en guise de conclusion. Nous avons là une différenciation nette non seulement de l'atmosphère générale des *Vêpres* de Monteverdi et de ses imitateurs, mais aussi de l'événement exceptionnel – et grâce à cela

fort bien documentée que fut la célébration solennelle (avec des centaines de chanteurs, instrumentistes, scènes et décors) à Palerme en août 1644 pour la fête de la *Coronazione dell'Immacolata Reina*.



À l'époque à laquelle nous situons ces Vêpres, Giovan Maria Trabaci était déjà depuis une vingtaine d'années le maître de chapelle de la plus importante institution musicale napolitaine, la Real Cappella di Palazzo, ayant substitué en 1614 le célèbre Jean de Macque, dont il fut l'élève.

Les données à propos de Giovan Vittorio Maiello – l'auteur le moins illustre pris en considération dans ces Vêpres, et ignoré même des dictionnaires les mieux journaux – sont limitées à ce qu'on apprend des frontispices de ses deux éditions de motets : la première de 1610, lorsqu'il était maître de chapelle à Santa Maria delle Grazie, l'autre de 1632, qui le dit « maître de chapelle de l'église Royale de Saint-Jacques des Espagnols à Naples ».

Un chanteur de l'Oratoire des Philippines, Camillo Franco, traça tardivement mais combien allègrement une biographie d'Erasmo di Bartolo (« Padre Raimo ») en 1787 dans laquelle il relate un épisode marquant, qui vers 1635 aurait converti le musicien, encore dédié à l'art profane (lors d'une « festa di ballo », la chute d'un feston détruisit le clavecin qu'il jouait, alors qu'il fut sain et sauf en le convaincant d'orienter ses efforts de compositeur aux services spirituels de la Maison

Philippine de Naples. Franco aussi cite comme l'exemple suprême de l'art de la composition de di Bartolo les « quatre chœurs obligés » des Quarante Heures, dont il témoigne de la tradition d'exécution par la relation d'une intervention typique de la providence qui sauva une exécution désastreuse de ces musiques en 1708 : « ... les chœurs étaient en un tel désordre, qu'il paraissait impossible d'en réunir l'harmonie. Il apparut alors, visible pour tous les chœurs un bras venu d'en haut, comme d'un philippin, qui recueillit les chanteurs et remit l'orchestre sur la bonne voie... »

Le Père Raimo lui-aussi avait été, jusqu'en 1636 – année en laquelle il devint philippin – membre de la Real Cappella, dirigée par Trabaci en qualité de voix de « contrabaxo », se qualifiant parmi « los mejores músicos d'ella ». Cette particularité reliait trois des musiciens de nos vêpres, puisque Giovan Maria Sabino fut également et à la même époque lié à la cour du vice-roi en tant qu'organiste de l'église royale de Santa Barbara in Castello. Né à Turi dans les Pouilles en 1588, il rejoignit la capitale probablement à l'occasion de la nomination au grade d'archevêque d'Ottavio Acquaviva, membre de la grande maison des Acquaviva d'Aragona de Conversano, village près de Turi. L'éditeur de son premier recueil de Mottetti (1627) le définit « connu en toute l'Italie pour la musique ».

Il est certainement parmi les rares napolitains qui virent leurs œuvres éditées dans des anthologies nationales (Venise 1625 ; réédition 1636) et qui purent se vanter d'avoir eu des contacts directs avec Monteverdi – dont il accueillit dans l'édition de 1627 citée plus haut

un *Confitebor* – même si un manuscrit de *gagliarde* pour instruments lui fit côtoyer les noms de Carlo Gesualdo et de son entourage. Antonio Sabino, prêtre comme le précédent était le frère de Giovan Maria et est documenté comme organiste et auteur de musique sacrée. A ces deux frères Sabino s'ajoute encore, toujours à Naples et à la même époque, le personnage énigmatique de Francesco Sabino, dont on ne connaît qu'une seule donnée avec certitude, mais qui prouve d'emblée sa réputation : son élection en 1655 comme gouverneur de la Confrérie des musiciens napolitains de San Giorgio Maggiore. Il ne peut s'agir d'un frère des deux autres, étant donné qu'il portait le même prénom que leur père Francesco, mais plutôt d'un parent, un cousin peut-être, provenant de la ligne collatérale d'Ippolito Sabino, maître de Chapelle à Lanoiano. En tous cas les liens entre les trois Sabino devaient être serrés, puisqu'on retrouve leurs œuvres manuscrites toutes ensemble dans les archives napolitaines et surtout dans celles de Mdina à Malte. Du reste, le choix des auteurs pour ces Vêpres est cohérent par rapport aux relations témoignées par les différents manuscrits de l'Archive des Girolamini à la même époque. Il est temps maintenant de nous intéresser à la musique de ces vêpres.



Conformément à la pratique italienne, dont nous avons parlé plus haut, on a utilisé de différentes sources fournissant de la musique pour des Vêpres

surtout pour des festivités mariales. La série de cinq psaumes polyphoniques et le *Magnificat* final est empruntée à l'édition napolitaine de 1627 *Salmi de Vespere a 4* de Giovan Maria Sabino et constitue la base de la reconstruction. Les antiennes qui accompagnent les psaumes – toujours d'après les coutumes de l'époque – furent substituées par des motets (la littérature contemporaine, même à Naples déborde de recueils prévus à tel effet), se référant dans ce cas clairement à la liturgie mariale.

Deux d'entre eux furent empruntés au recueil de *Mottetti* de 1632 de Maiello cité plus haut, deux autres de manuscrits inconnus jusqu'à présent, conservés à Malte et mis en musique par Giovan Maria et Francesco Sabino. Tout aussi défendable du point de vue historique est la substitution exceptionnelle d'une antienne par une ou plusieurs pièces instrumentales dans notre cas un *Ricercare a 4* de Trabaci. L'hymne marial *Ave maris stella* est un élément fixe des Vêpres pour la Vierge et est disposé dans la proximité du *Magnificat*. Si une exécution moderne sépare cet hymne du contexte homogène en anticipant le *Magnificat*, c'est à cause de la grandeur de la pièce du Père Raimo, étant la seule œuvre polychorale et qui aurait rendu presque insipide la conclusion trop austère de Sabino, mais surtout aussi à cause de la différence de style de l'auteur philippin compare aux autres pièces de notre choix. Une telle divergence ne signifie nullement une différence de niveau artistique car il faut considérer Sabino et Di Bartolo comme deux piliers du développement de la musique napolit-

taine du milieu du XVII^e siècle, qui du reste contribuèrent de façon égale à la formation d'une personnalité aussi riche que Francesco Provenzale la génération suivante.

En ce qui concerne les antiennes et les vers initiaux des psaumes en chant grégorien, on a tenté de prouver une hypothèse intéressante. Si, comme nous l'enseignent les historiens, Naples n'accepta jamais de façon passive les innovations liturgiques imposées par Rome – choisissant plutôt le camp des souverains d'Espagne plus conservateurs et qui se rebellaient même au réformes de Palestrina et de Zoilo –, les mélodies même du chant liturgique utilisées dans les rites napolitains devraient être différents. L'examen d'un certain nombre de codex du XVII^e siècle, provenant du couvent de San Lorenzo Maggiore et conservés à la Biblioteca Nazionale de Naples a confirmé ces divergences. Ainsi, ici aussi, les Vêpres offrent un élément absolument nouveau puisque c'est de ces codex, dédiés à la liturgie mariale de San Lorenzo Maggiore (cod. XV AA33), qu'on a choisi les antiennes utilisées pour cette exécution. Chacune s'est d'ailleurs avérée sensiblement différente de la version officielle du *Liber Usualis*.

Le style de Maiello paraît très dépouillé parfois même élémentaire, mais suggestif dans les motets à deux voix, composés fondamentalement en accords après un élan en imitations au début. Le motet *Dilecta nostra* est une variante textuelle du plus célèbre *Quae est ista*, dont est reproduite de façon très fidèle la partie centrale.

Par contre, l'écriture de Francesco et de Giovan Maria Sabino est plus communément rigoureuse, mais amplifiée dans les motets des manuscrits Maltais par le style concertant des violons. Souvent il est même difficile de distinguer les deux auteurs dans ces manuscrits. La personnalité de Giovan Maria est facilement déductible de la cohérence contrapuntique des psaumes de 1627. De temps en temps son esprit un peu conservateur fait surface de façon presque nostalgique : dans le *Magnificat* on peut reconnaître le typique « tenore » (cellule de basse obstinée) omniprésent dans les sources napolitaines depuis l'édition de 1553 de Diego Ortiz. Dans l'*Ave Virgo* de Francesco Sabino on trouvera une telle basse obstinée d'extraction renaissance et apparentée aux variations sur un « tenore » (dans le cas présent, la *Follia*).

Le motet de Giovan Maria Sabino *O quam speciosa* révèle de manifestes influences de l'écriture monteverdienne, surtout dans les mouvements rapides des blanches dans les bicinia de la section ternaire. Quant à Francesco Sabino il nous réserve encore une belle surprise: les parties solistes (ténor et soprano) qui s'intercalent comme des récitatifs dans son *Ave Virgo* correspondent presque note par note à quelques magnifiques passages de la *Missa defunctorum* que Francesco Provenzale écrivit presque cinquante ans plus tard. Le rapport pédagogique qu'ent ce dernier avec Giovan Maria peut être confirmé de façon indirecte mais le lien avec l'énigmatique Francesco ne se limiterait donc point au seul nom.

Nous avons déjà parlé du sens de l'hymne polychoral d'Erasmus di Bartolo mais puisque le nom de Provenzale vient d'être cité, il est intéressant de noter comment ces deux personnages furent rapprochés dans la vieille et solide tradition d'exécution des églises de Naples. Les chroniques du XVII^e siècle nous induisent à penser qu'il attribuer le succès des deux compositeurs à leurs travaux pour un genre de fêtes plus émotives telles les fêtes dévotes populaires napolitaines (par exemple les Quarante Heures). En tous cas, les contacts de style de l'œuvre du Père Raimo, repris dans le style polychoral de Provenzale, peuvent être rendus évidents pour la première fois par une comparaison directe. Tout l'*Ave maris stella* du premier rappelle sans l'ombre d'un doute la conception artistique d'une œuvre comme le *Pange lingua a 9* avec instruments de Provenzale, à partir de l'alternance des choeurs jusqu'à l'écriture même en croches et noires presque toujours en petites gammes descendantes.



Par l'héritage que les principaux maîtres napolitains de la première moitié du XVII^e siècle légèrent à un des protagonistes de la fin du siècle, il est possible de documenter le phénomène très napolitain de la transmission de l'art musical à travers une chaîne didactique développée par les quatre conservatoires à l'époque de leur majeure activité. Ce phénomène offrit à l'Europe musicale du XVII^e siècle et à l'his-

toire de la musique en général une liste impressionnante de maîtres célèbre regroupés sous l'étiquette pourtant bien à propos de l'« école napolitaine ».

Dinko Fabris
traduction : Marc Vanscheuwijk



Alla beata Vergine

Der Marienkult im Neapel des 17. Jahrhunderts

I. MAGNIFICAT ANIMA MEA

Die religiöse Haltung der Neapolitaner wird durch die unglaubliche Zahl an Kirchen, Kapellen und Klöstern bezeugt, die schon die zeitgenössischen Reisenden beeindruckte: über fünfhundert zu Ende des 16. Jahrhunderts. Diese religiöse Stimmung wurde im Verlauf des Seicento durch eine Reihe tragischer Ereignisse gefördert: der Freiheitskampf der Niederlande und die Revolution von Masaniello, Hungersnöte, zwei schreckliche Pestepidemien (1630 und 1656) und der Vesuvausbruch von 1631. Der in der Stadt weit verbreitete Marienkult wird das Symbol einer besorgten Suche nach Hilfe und Schutz, deren Nachhall zuweilen in die Musikproduktion eingeht. Unter den neapolitanischen Musikern ist der Marienkult wahrscheinlich auch mit der Möglichkeit einer Anstellung verbunden, aber es bestehen auch Sonderfälle. So widmet zum Beispiel Giovan Maria Trabaci alle seine zwischen 1602 und 1630 geschriebenen geistlichen Werke der Heiligen Jungfrau Maria und er zeigt eine persönliche aufrichtige Hingabe für

den Kult im Oratorium der Filippiner. Noch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts schreiben die größten neapolitanischen Komponisten Marienmotetten, wie eine handschriftliche Sammlung mit *Mottetti per la Madonna* mit Werken von Nola, Ursino, Provenzale und anderen zeigt. Die Festtage für den Marienkult waren die wichtigsten und feierlichsten im liturgischen Kalender Italiens in der Barockzeit; und in Neapel waren sie noch festlicher und noch zahlreicher. In der neapolitanischen barocken Musikproduktion ist der am engsten mit dem Marienkult verbundene Text zweifellos das *Magnificat anima mea*, der eigentliche Mariengesang. Wir werden hier zwei Kompositionen aus der zweiten Hälfte des Seicento untersuchen, neben typischen geistlichen Werken der wichtigsten Persönlichkeiten aus dem Leben der geistlichen Musik in Neapel in jenem Jahrhundert, die zum großen Teil in der Bibliothek des Oratoriums der Girolamini (d. h. der Filippiner von Neapel) aufbewahrt sind.



Fabrizio Dentice nahm in gewissem Sinne die hohe Kunst von Fürst Gesualdo da Venosa voraus. Er stammte aus einer der bekanntesten neapolitanischen Adelsfamilien, war aber nach den gegen Spanien gerichteten Aufständen von 1549 in Ugnade gefallen, seine Güter wurden eingezogen, er musste ins Exil gehen und wurde wohl oder übel Berufsmusiker. Er war der größte italienische Lautenvirtuose nach

Francesco da Milano, und die Liste seiner Instrumental- und Vokalkompositionen umfasst über hundert Stücke. Besondere Berühmtheit erlangte seine Sammlung mit *Lamentazioni* (1593 postum in Mailand gedruckt) mit dem *Miserere* in Fauxbourdon, das heißt einer Art Pseudopolyphonie, in der die Stimmen Akkordketten mit festen Kadenz ausführen, denen Dentice allerdings mit chromatischen Stimmen den Ausdrucks des Schmerzes verlieh. Das wahrscheinlich in Rom komponierte Blatt findet sich in vielen Handschriften wieder, die die Sänger der päpstlichen Kapelle noch bis in die Mitte des Seicento benutzten, und bildeten das Modell für das bekanntere *Miserere* von Allegri. Das als unübertreffliches Vorbild eines »Fauxbourdon für römischen Gebrauch« geltende *Miserere* von Dentice wurde außerdem als Grundlage für virtuose vokale Variationen eingesetzt, insbesondere von Francesco Severi (Rom 1610) und von Domenico Viola (Neapel 1622). Letzterer veröffentlichte eine Version mit den Diminutionen von Donatello Coia, einem Eunuchen der Königlichen Hofkapelle in Neapel, der zu Monteverdis Zeit in Venedig als Theatersänger bekannt war und 1628 an die Kapelle des Vizekönigs in Neapel berufen wurde.



In der Reihe der neapolitanischen Meister des Seicento, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit Giovan Maria Sabino beginnt, belegt Giovanni Salva-

tore, ein neapolitanischer Priester, einen Platz allerersten Ranges. Ausgebildet im experimentellen Kreis um Gesualdo, wie sein erstes Instrumentalstück zeigt (die *Ricercari* für Orgel von 1641), war er der einzige neapolitanische Komponist für Tasteninstrumente, der mit Girolamo Frescobaldi verglichen wurde (Brief von Antimo Liberati, Rom 1685), und er hatte aufgrund seiner fast vierzigjährigen Tätigkeit als Lehrer an den Konservatorien der Pietà dei Turchini und der Poveri di Gesù Cristo bis zu seinem Tod entscheidenden Einfluss auf die neapolitanische Musikergeneration in der zweiten Jahrhunderthälfte. Neben der schon genannten Sammlung für Tasteninstrumente (1964 von Barton Hudson herausgegeben und untersucht) ist vor allem seine Produktion geistlicher Musik bemerkenswert. Mindestens zwei Motetten von Salvatore wurden international verbreitet, nachdem sie um 1645-1650 in venezianischen Anthologien erschienen. Das hatte vor ihm unter den Neapolitanern nur Sabino erreicht (von dem 1625-1636 vier Motetten in Venedig gedruckt wurden), der nach der Meinung einiger Forscher sein Lehrmeister gewesen sei. Dagegen scheint es wahrscheinlicher zu sein, dass der unmittelbare Lehrer von Salvatore der größte Musiker des Oratoriums der Filippiner in Neapel, Erasmo di Bartolo, genannt »Padre Raimo« war, der die Vielhörigkeit in der Stadt einführte. Und auf diesem Gebiet zeigt sich Salvatore mit einer großen Zahl von Kompositionen für große Chöre, die alle handschriftlich im Archiv der Filippiner von Neapel aufbewahrt sind, besonders fruchtbar.

Wenn seine wichtigste mehrchörige Komposition das *Portas Coeli* zu neun Stimmen bleibt, das wahrscheinliche Vorbild für das berühmte neunstimmige *Pange lingua* von Provenzale und prächtiges Beispiel für den konzertierenden neapolitanischen Stil, so ist doch sein fünfstimmiges *Magnificat* »mit Violinen« nach den Worten von Hanns-Bertold Dietz »leicht fließende kontrapunktische Technik, rhythmische Vitalität und phantasiereiche Behandlung des Texts«. Das Werk ist in neun Abschnitte gegliedert, die symmetrisch zwischen »Tutti« und den unterschiedlich gestalteten Soli abwechseln (2 Soprane, Bass, Alt und Tenor, Trio mit Alt, Tenor und Bass). Unter den dynamischeren Passagen zeigt der dritte Abschnitt die fünf Stimmen als zwei einander gegenüberliegende konzertierende Gruppen: Wir sind noch weit entfernt von der Macht des abschließenden Halleluja von *Portas Coeli*, mit seiner Doppelfuge mit neun Stimmen und Instrumenten, aber es zeigt sich doch die unbestreitbare Geschicklichkeit im Verbinden der Gruppen durch den Verfasser, der diese Probleme mit Chor, Instrumentalensemble und Generalbass sehr wohl kennt, wie die kleine Abhandlung von 1641, *Breve regola per rispondere al choro*, zeigt.



Trotz der Vielzahl der im Oratorium der Filippiner überlieferten Werke ist aus dem Leben von Antonio Nola, dessen Laufbahn um die Mitte des 17. Jahrhunderts eng mit dem Oratorium verbunden ist, fast

nichts bekannt. Möglicherweise bedeutet Nola nicht den Familiennamen, sondern den seiner Heimatstadt. Er war eine Art offizieller Schreiber und Archivar für Musik in der Gemeinschaft, denn Kopien von geistlichen Werken der größten neapolitanischen Meister des Jahrhunderts tragen seine Unterschrift samt verschiedenen Daten. Seine *Raccolta di composizioni per l'esercizio della chiesa dei Filippini*, 1674 begonnen, sollte ursprünglich aus 46 handschriftlichen Bänden bestehen. Von besonderem Interesse ist der Vergleich zwischen dem oben genannten *Magnificat* von Salvatore und einem entsprechenden Werk von Nola aus dem Jahr 1669. Die neun Abschnitte darin zeigen kürzere Solopassagen gegenüber dem vorherrschenden »Tutti« (2 Soprane, Bass, Alt und Tenor, Trio der Soprane und Bass), mit häufiger dynamischer Verwendung des Generalbasses in Achtelnoten. Das Chorstück *Suscipit* zeichnet sich durch die Angaben »Adagio« und »ohne Violinen« aus. Gegenüber dem gekonnten, aber leichtgängigen Kontrapunkt von Salvatore wirkt die Partitur von Nola eindeutig »moderner«, mit dramatischer Färbung und Vorwegnahme der neapolitanischen Harmonik vom Beginn des 18. Jahrhunderts. Daneben aber sind zahlreiche unerwartete Rückfälle in den archaischen Stil zu verzeichnen, vor allem bei den Vokalakkorden. Nola lässt sich in gewissem Sinne als einen wertvollen Zeugen der schwierigen Übergangsphase vom alten zum neuen Stil im Neapel des Francesco Provenzale ansehen.



Francesco Provenzale nahm in der Musik in Neapel in der zweiten Hälfte des Seicento eine führende Stellung ein. Trotz einer wirtschaftlich unbeschwernten familiären Situation ist seine künstlerische Laufbahn schwierig und von Höhen und Tiefen geprägt. Nach den Anfängen als Bearbeiter und Komponist von Melodramen »nach venezianischer Art« mit der Gemeinschaft der Febi Armonici, die nach 1650 die Oper in Neapel einführte, finden wir ihn seit 1663 und fast bis zu seinem Tod wieder als Lehrer an den Konservatorien von S. Maria di Loreto und dann der Pietà dei Turchini. Das Lehramt war zweifellos seine wichtigste Tätigkeit, denn durch seine Schule gingen fast alle wichtigen Komponisten und Lehrer, die danach als die Hauptgestalten der »neapolitanischen Schule« aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts galten. In unseren Tagen ist seine Bekanntheit hauptsächlich mit den beiden aus dem rund ein Dutzend verbliebenen Melodramen verbunden, die er von 1655 bis 1675 schrieb und die seinerzeit guten Anklang beim Publikum gefunden hatten, vielleicht auch weil zum ersten Mal komische Gestalten auftraten, die in neapolitanischer Sprache sangen. Aber der künstlerisch bedeutendste Teil seiner Produktion ist die geistliche Musik: Neben seinen *Mottetti*, die 1689 in Neapel erschienen, sind rund dreißig überlieferte geistliche Kompositionen zu verzeichnen, die in den Bibliotheken der Konservatorien von Neapel, Mailand, Bologna und im Archiv der Girolamini von Neapel aufbewahrt sind. Es handelt sich um den Gipfel der gesamten neapolitanischen Musikproduktion aus dem Seicento.

Das *Beatus vir* für Solosopran und vier Instrumente nimmt in der Produktion Provenzales durch eine Struktur mit fünf äußerst unterschiedlich gebauten Abschnitten eine besondere Stellung ein. Im ersten Abschnitt (C) haben wir eine kontrapunktische Einführung durch die Instrumente, und die Stimme unterstreicht die Melodie, die den ganzen Satz mit zahlreichen chromatischen Einschüben beherrscht (im Takt 84 durch die Angabe *Largo* unterbrochen); der zweite Abschnitt (3/8) schafft ein Echo im Sopran mit der Solovioline; in diesem wunderbaren Dialog steigt die Zahl der Verzierungen, wie in einem Wettbewerb zwischen Gesang und Instrument. Der dritte Abschnitt (6/4) nimmt wegen des Textes *In memoria aeterna* 102 Takte lang einen feierlichen Verlauf (Provenzale achtet in den Motetten ganz besonders auf die Beziehung zwischen Text und Musik), dann folgt ein kurzer nicht benannter vierter Abschnitt, der sich dadurch auszeichnet, dass Takte mit *Presto* und *Largo* mit den üblichen Effekten »piano« und »forte« nach Art Corellis einander abwechseln (auch das haben sie mit den Mottetti von 1689 gemein). Das abschließende *Gloria* (in einem tänzerischen 6/8-Rhythmus) mit einem Überschwang von vokalen und instrumentalen Verzierungen an der Grenze der technischen Machbarkeit führt zu dem langen konzertierten »Amen«. Es handelt sich um ein absolutes Meisterwerk, das zu lange verkannt wurde und das die Rolle des »maestro dei maestri« der neapolitanischen Musik in der zweiten Hälfte des Seicento bestätigt.

II. VESPRO SOLENNE

Wir können uns vorstellen, dass die 1630 und 1631 rasch aufeinanderfolgenden tragischen Ereignisse (Pest und Vesuvausbruch) zusammen mit der schrecklichen wirtschaftlichen Krise vor allem um die Fastenzeit von 1632 herum zu einer Verstärkung des Devotionalienkults führten. In diese Zeit kann eine imaginäre musikalische Vesper als Ausdruck des Danks für die überwundene Gefahr in einer Kirche, die dem Marienkult besonders zugetan war, angesetzt werden, nicht aber in der Kathedrale oder an einem anderen herausragenden Ort, der zu großen organisatorischen Pomp verlangt hätte.

Die Wahl der Stücke für diesen ersten modernen Versuch, eine musikalische Vesper aus Neapel aus dem Barock zu rekonstruieren, gehorcht dem Ideal der üblichen, man könnte sagen gewöhnlichen Feierlichkeit, wobei selbstverständlich die Besonderheit des außerordentlichen Ereignisses fehlt, wie es auch die zeitgenössischen darstellenden Künste zeigen, zumindest bis zur Pest von 1656. Der Beweis liegt im musikalischen Material selbst, das wir zusammen mit den Komponisten etwas näher betrachten wollen: gelehrte, aber an vergangene Zeiten erinnernde Polyphonie, nicht der geringste Versuch einer Anlehnung an die italienische musikalische Avantgarde (Rom, Venedig) jener Zeit, und vor allem keine Mehrchörigkeit, abgesehen von einem Beispiel, das absichtlich am Schluss aufgenommen wird. Darin liegt nicht nur ein Unterschied zum

Klima des *Vespro* von Monteverdi und seiner Nachahmer, sondern auch zu jenem außerordentlichen und eben deshalb bestens dokumentierten Ereignis, nämlich der mit Hunderten von Sängern, Instrumenten, mit Tribünen und Pomp im Jahr 1644 in Palermo gefeierten *Coronazione dell'Immacolata Regina*.



Zu der Zeit, in der wir unsere Vesper ansetzen, ist Giovan Maria Trabaci schon seit fast zwanzig Jahren Kapellmeister an der größten musikalischen Einrichtung in Neapel der Real Cappella di Palazzo, wo er 1614 den berühmten Jean de Macque, dessen Schule er durchlaufen hatte, ablöste.

Die Nachrichten über Giovan Vittorio Maiello – weniger berühmt, und auch von den jüngsten Nachschlagewerken übergangen – beschränken sich auf die Hinweise auf den Titelseiten von zwei Motettendruckern: einmal von 1610, als er Kapellmeister an Santa Maria delle Grazie war, und dann von 1632, wo er als »maestro di cappella della Regal Chiesa di San Giacomo delli Spagnoli di Napoli« angeführt wird.

Von Erasmo di Bartolo (»Padre Raimo«) gab 1787 ein Kantor des Oratoriums der Philippiner, Camillo Franco, eine späte, aber lebendige Biographie, wo eine bedeutsame Episode angedeutet wird, die im Jahr 1635 den dreißigjährigen, damals weltlichen Musiker bekehrt haben soll (während eines »Tanzfestes« sei ein Teil des Saalschmucks auf das Cembalo gefallen, auf dem er gespielt habe, und habe es zerstört, während er

unversehrt geblieben sei); daraufhin habe er seine schöpferische Kraft in den Dienst der Oratorianer aus Neapel gestellt. Auch Franco zitiert als oberstes Beispiel der Schaffenskraft di Bartolos die »vier obligaten Chöre« für die Vierzig Stunden, und bezeugt dadurch, dass diese noch in seiner Zeit aufgeführt wurden. Seine Abhandlung schmückt er mit einem typischen Ereignis der Vorsehung aus, durch das eine unmögliche Aufführung jener Musik von 1708 gerettet worden sei: »... die Chöre waren so durcheinander, dass es unmöglich schien, eine Harmonie zu finden. Da erschien, für alle Chöre sichtbar, von oben ein Arm, so wie von Philipp, der die Sänger zusammenführte und das Orchester wieder auf den richtigen Weg brachte...«

Auch »Padre Raimo« war bis 1636, als er in den Philippinerorden eintrat, als »contrabaxo« Mitglied der von Trabaci geleiteten Real Cappella und galt als einer der »mejores músicos d'ella«; dieses Element verbindet drei Komponisten dieser Vespers, denn auch Giovan Maria Sabino stand in jener Zeit als Organist an der königlichen Kirche Santa Barbara in Castello dem Hofe des Vizekönigs nahe. Im Jahr 1588 in Turi in Apulien geboren, war er wahrscheinlich in die Hauptstadt gekommen, als Ottavio Acquaviva aus der großen Familie der Acquaviva d'Aragona aus Conversano, einer kleinen Stadt in der Nähe von Turi, zum Erzbischof ernannt wurde. Der Verleger seines ersten Buchs der *Mottetti* von 1627 nennt ihn »wegen seiner Musik in ganz Italien bekannt«.

Zweifelsohne gehörte er zu den wenigen Neapolitanern, deren Werke in nationalen Anthologien

gedruckt wurden (Venedig 1625, Nachdruck 1636) und der sich direkter Verbindungen zu Monteverdi rühmen konnte (von dem er in der erwähnten Ausgabe von 1627 ein *Confitebor* aufnimmt), auch wenn ihn das Manuskript einer Gagliarde für Instrumente eher den Musikern wie Carlo Gesualdo und seinem Kreis nahebringt. Antonino Sabino, Priester wie er, war der Bruder von Giovan Maria und ist als Organist und Verfasser geistlicher Musik bekannt. Zu diesen Sabino kommt im Neapel der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts die rätselhafte Gestalt eines Francesco Sabino, von dem es nur eine gesicherte Angabe gibt, die aber seinen Ruf bekräftigt: er wurde 1655 zum Gouverneur der Bruderschaft der neapolitanischen Musiker von San Giorgio Maggiore gewählt. Es kann sich nicht um einen Bruder der beiden anderen handeln, da er denselben Namen wie deren Vater trägt: Wahrscheinlich ist er ein Verwandter, vielleicht ein Vetter aus der Familie von Ippolito Sabino, dem Kapellmeister von Lanciano. Die Verbindungen zwischen den drei Sabino sind eng, ihre Handschriften befinden sich zusammen in den Archiven in Neapel und vor allem in Mdina auf Malta. Im übrigen entspricht die Wahl der Komponisten dieser Vesper den Beziehungen, die durch verschiedene Manuskripte aus dem Archiv der Gerolamini für dieselbe Zeit bezeugt werden. Und jetzt wollen wir uns der Musik dieser Vesper zuwenden.



Nach der schon erwähnten italienischen Praxis wurden verschiedene Quellen benutzt, die Musikstücke für Vespers im allgemeinen und für Marienfeste im besonderen lieferten. Die Reihe der fünf polyphonen Psalmen mit dem abschließenden *Magnificat* stammt aus der neapolitanischen Ausgabe der *Salmi de Vespero a 4* von Giovan Maria Sabino von 1627, und sie stellen das tragende Gerüst der Rekonstruktion dar. Die Antiphonen, die die Psalmen begleiten, werden ebenfalls nach den Gepflogenheiten durch Motetten ersetzt (in der zeitgenössischen Literatur, auch aus Neapel, gibt es zahlreiche Beispiele für solche Sammlungen), die in unserem Fall selbstverständlich Marianischen Charakter haben: Zwei stammen aus der genannten Sammlung von *Mottetti* von Maiello aus dem Jahr 1632, zwei andere aus bis zuvor unbekannt Handschriften, die sich auf Malta befanden, mit Musik von Giovan Maria und von Francesco Sabino. Genauso ist es philologisch korrekt, wenn ausnahmsweise eine Antiphon durch ein oder mehr Instrumentalstücke ersetzt wird, in diesem Fall durch ein *Ricercare a 4* von Trabaci. Die Marienhymne *Ave maris stella* ist ein festes Element in den Marienvespers und steht in der Nähe des abschließenden *Magnificat*. Wenn sie die heutige Aufführung aus ihrem eigentlichen Umfeld herauslöst, indem sie das *Magnificat* vorwegnimmt, dann wegen der grandiosen Wirkung dieses Stücks von »Padre Raimo«, dem einzigen mehrchörigen unter den ausgewählten, wodurch das strenge abschließende Stück von Sabino fast als zu nüchtern erscheint, aber vor allem wegen der erklärten sti-

listischen Fremdheit des Philippiners gegenüber den übrigen Komponisten. Diese Fremdheit bedeutet jedoch nicht unterschiedliches künstlerisches Niveau, zumal für die Entwicklung der neapolitanischen Musik um die Jahrhundertmitte beide Gestalten, Sabino und Di Bartolo gleichermaßen grundlegend sind, und auch beide in gleichem Umfang dazu beitragen, einem Komponisten wie Provenzale eine Generation später musikalischen Gehalt zu geben.

Für die Antiphonen und die Incipit der Psalmen in gregorianischem Gesang haben wir versucht, eine faszinierende Vorstellung zu prüfen. Wenn, wie uns die Historiker lehren, Neapel die von Rom aufgezogenen liturgischen Neuerungen nicht passiv aufnahm und sich vielmehr der konservativen Haltung der spanischen Könige zuwandte, die sogar die Reformen Palestrinas und Zoilos bekämpften, dann müssten auch die Melodien selbst des liturgischen Gesangs in Neapel anders sein. Die Untersuchung eines Corpus von Codices aus dem 17. Jahrhundert, die dem Kloster San Lorenzo Maggiore entstammen und in der Nationalbibliothek Neapel liegen, hat diese Unterschiede bestätigt. So bietet auch hierin die Vesper völlig neue Elemente, denn aus den Marianischen Codices von San Lorenzo Maggiore (Cod. XV AA 33) wurden für die vorliegende Aufführung die Antiphonen benutzt, die spürbar anders als die offizielle Version des Liber Usualis sind.

Der Stil von Maiello scheint nüchtern, manchmal elementar, aber eindrucksvoll bei den zweistimmigen Motetten, im Grundakkordal, wenn sich der

imitierende anfängliche Schwung zusammenfindet. Von den beiden ist *Dilecta nostra* eine textliche Variante des bekannteren *Quae est ista*, von dem der zentrale Teil wörtlich wiedergegeben wird.

Francesco und Giovan Maria Sabino haben dagegen eine strenge Schreibweise gemeinsam, die jedoch bei den Motetten aus den Malteser Handschriften durch die konzertierende Verwendung der Violinen aufgelockert wird. In diesen Quellen ist es oft schwierig, die beiden Komponisten voneinander zu unterscheiden. Die Persönlichkeit Giovan Marias wird jedoch durch die kontrapunktische Kohärenz der Psalmen von 1627 bekräftigt. Zuweilen taucht auch eine fast nostalgische konservative Haltung auf, die oben angedeutet wurde: im *Magnificat* ist die typische Tonfolge eines berühmten »Tenors« zu erkennen (d. h. eines ostinaten Basses), wie er in den neapolitanischen Quellen der Ausgabe von 1553 von Diego Ortiz und später überall zu finden ist. Eine ähnliche Erinnerung an die Renaissance zeigt das Ostinato des *Ave Virgo* von Francesco Sabino, ebenfalls mit Variationen im Tenor, in diesem Fall der *Follia*.

Offenkundige Einflüsse der Schreibweise Monteverdis finden sich in der Motette von Giovan Maria Sabino *O quam speciosa*, vor allem an den schnellen Stellen mit halben Noten in *bicinia* im Dreiviertelteil. Was Francesco angeht, so bleibt uns noch eine Überraschung, denn die Solostellen (Tenor, Sopran), die wie Rezitative das *Ave Virgo* unterbrechen, entsprechen fast Note für Note einigen wunderschönen Passagen der *Missa defunctorum*, die Fran-

cesco Provenzale fast fünfzig Jahre später schreiben wird. Das Schülerverhältnis des letzteren gegenüber Giovan Maria würde dadurch eine indirekte Bestätigung erfahren, während sich die Verbindung mit dem rätselhaften Francesco nicht auf den Namen allein beschränken würde.

Von der Bedeutung der mehrhörigen Hymne von Erasmo di Bartolo haben wir schon gesprochen, aber da wir eben den Namen von Provenzale nannten, können wir feststellen dass beiden eine lange Aufführungspraxis in den Kirchen Neapels gemeinsam ist. Den Chroniken aus dem 17. Jahrhundert können wir entnehmen, dass der Erfolg beider im Gefühlsbereich des neapolitanischen Heiligenfests zu suchen ist, so wie bei den Vierzig Stunden. Auf jeden Fall sind die stilistischen Berührungspunkte des Stücks von »Padre Raimo« gegenüber dem mehrhörigen Stil von Provenzale zum ersten Mal in einem direkten Vergleich feststellbar. Alles im *Ave maris stella* des ersteren erinnert ohne Zweifel an das künstlerische Verständnis eines Stücks wie *Pange lingua a 9* mit Instrumenten von Provenzale, vom Abwechseln der Chöre bis zur Schreibweise in Achtel- und Viertelnoten, fast immer in absteigender Skala.



Mit diesem Erbe, das die größten neapolitanischen Meister aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts einer der Hauptgestalten des ausgehenden Jahrhunderts hinterlassen haben, wird die typisch neapolita-

nische Art der Übertragung der Musikkunst vom Lehrer auf den Schüler bezeugt, die durch die vier Konservatorien in ihrer höchsten Blüte noch verstärkt wurde und der europäischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert und insgesamt der abendländischen Musik eine eindrucksvolle Reihe von berühmten Meistern erbringt, die unter dem zutreffenden Begriff »neapolitanische Schule« zusammengefasst werden können.

Dinko Fabris
Übersetzung: Herbert Greiner



CD I**MAGNIFICAT ANIMA MEA**

01, 07 MAGNIFICAT

Magnificat anima mea Dominum.
 Et exultavit spiritus meus
 in Deo salutari meo.
 Quia respexit humilitatem ancillae suae:
 ecce enim ex hoc beatam me dicent
 omnes generationes.
 Quia fecit mihi magna qui potens est:
 et sanctum nomen eius. s
 Et misericordia eius
 a progenie in progenies timentibus eum.
 Fecit potentiam in brachio suo
 dispersit superbos mente cordis sui.
 Deposuit potentes de sede,
 et exaltavit humiles.
 Esurientes implevit bonis:
 et divites dimisit inanes.
 Suscepit Israel puerum suum,
 recordatus misericordiae suae.
 Sicut locutus ad patres nostros,
 Abraham et semini eius in secula.
 Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
 Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
 et in secula seculorum. Amen.

02 VERSETTI DEL MISERERE

(1) Miserere mei, Deus,
 secundum magnam misericordiam tuam.
 (4) Quoniam iniquitatem meam ego cognosco:
 et peccatum meum contra me est semper.
 (7) Ecce enim veritatem dilexisti: incerta,
 et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi.
 (10) Averte faciem tuam a peccatis meis;
 et omnes iniquitates meas dele.
 (13) Redde mihi laetitiam salutaris tui:
 et spiritu principali confirma me.
 (16) Domine, labia mea aperies:
 et os meum annuntiabit laudem tuam.
 (19) Benigne fac, Domine, in bona voluntate
 tua Sion: ut aedificentur muri Jerusalem.
 (20) Tunc acceptabis sacrificium iustitiae,
 oblationes et holocausta:
 tunc imponent super altare tuum vitulos.

03 BEATUS VIR

Beatus vir qui timet Dominum:
 in mandatis eius volet nimis.
 Potens in terra erit semen eius:
 generatio rectorum benedicetur.
 Gloria et divitiae in domo eius:
 et iustitia eius manet in saeculum saeculi.
 Exortum est in tenebris lumen rectis:
 misericors et miserator et iustus.

Lucundus homo qui miseretur et commodat,
 disponet sermones suos in iudicio:
 quia in aeternum non commovebitur.
 In memoria aeterna erit iustus:
 ab auditione mala non timebit.
 Paratum cor eius sperare in Domino,
 confirmatum est cor eius:
 non commovebitur donec despiciat inimicos suos.
 Dispersit, dedit pauperibus:
 iustitia eius manet in saeculum saeculi:
 cornu eius exaltabitur in gloria.
 Peccator videbit et irascetur,
 dentibus suis fremet et tabescet:
 desiderium peccatorum peribit.

06 IN CONSPECTU ANGELORUM

In conspectu angelorum,
 Psallam tibi Deus meus.
 Adorabo ad templum sanctum tuum,
 Et confitebor nomini tuo, Alleluja.
 Angeli et Archangeli hymnum
 Dicite Deo, Alleluja.
 Laudate et jubilate omnes angeli Domini,
 Cantate Domino omnis terra, Alleluja.

CD II**VESPRO SOLENNE**

01 DEUS IN ADIUTORIUM

Deus in adiutorium meum intende.
 Domine ad adiuvandum me festina.
 Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
 Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
 et in secula seculorum. Amen. Alleluia.

03 AVE MARIA

Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum.
 Benedicta tu in mulieribus. Alleluia.

04 DIXIT DOMINUS

Dixit Dominus Domino meo:
 Sede a dextris meis:
 Donec ponam inimicos tuos,
 scabellum pedum tuorum.
 Virgam virtutis tuae
 emittet Dominus ex Sion:
 Dominare in medio inimicorum tuorum.
 Tecum principium in die virtutis tuae
 in splendoribus sanctorum:
 Ex utero ante luciferum genui te.

Iuravit Dominus, et non poenitebit eum:
Tu es sacerdos in aeternum
secundum ordinem Melchisedech.
Dominus a dextris tuis,
confregit in die irae suae reges.
Iudicabit in nationibus, implebit ruinas:
Conquassabit capita in terra multorum.
De torrente in via bibet:
Propterea exaltabit caput.
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
et in secula seculorum. Amen.

05 DILECTA NOSTRA

Dilecta nostra candida,
immacolata, quasi aurora consurgens.
Alleluia.
Veni regina nostra,
veni domina in hortum odoris
super omnia armata.

06 GABRIEL ANGELUS

Gabriel Angelus locutus est Mariae dicens:
Ave, gratia plena, Dominus tecum,
benedicta tu inter mulieres
et benedictus fructus ventris tui.

07 LAUDATE PUERI

Laudate, pueri, Dominum,
laudate nomen Domini.
Sit nomen Domini benedictum
ex hoc nunc et usque in saeculum.
A solis ortu usque ad occasum,
laudabile nomen Domini.
Excelsus super omnes gentes Dominus
et super coelos gloria eius.
Quis sicut Dominus Deus noster
qui in altis habitat
et humilia respicit in coelo et in terra?
Suscitans a terra inopem,
et de stercore erigens pauperem:
ut collocet eum cum principibus,
cum principibus populi sui.
Qui habitare facit sterilem in domo,
matrem filiorum laetantem.
Gloria patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
et in secula seculorum. Amen.

09 BENEDICTA TU IN MULIERIBUS

Benedicta tu in mulieribus,
et benedictus fructus ventris tui.

10 LAETATUS SUM

Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi:
In domum Domini ibimus.
Stantes erant pedes nostri,
in atriis tuis Ierusalem.
Ierusalem, quae aedificatur ut civitas:
cuius participatio eius in idipsum.
Illuc enim ascenderunt tribus,
tribus Domini: testimonium Israel
ad confitendum nomini Domini.
Quia illic sederunt sedes in iudicio,
sede super domum David.
Rogate quae ad pacem sunt Ierusalem:
et abundantia diligentibus te.
Fiat pax in virtute tua:
et abundantia in turribus tuis.
Propter fratres meos et proximos meos,
loquebar pacem de te:
Propter domum Domini Dei nostri,
quaesivi bona tibi.
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
et in secula seculorum. Amen.

11 QUASI CEDRUS

Quasi cedrus exaltata sum in Libano
et quasi cypressus in monte Sion
et quasi palma exaltata sum in Cades

et quasi plantatio rosae in Ierico.
Quasi oliva speciosa in campis
et quasi platanus exaltata
sum iuxta aquam in plateis. Alleluia.

12 FASCICULUS MYRRHAE

Fasciculus myrrhae dilectus meus mihi,
inter ubera mea commorabitur.

13 NISI DOMINUS

Nisi Dominus aedificaverit domum,
in vanum laboraverunt qui aedificant eam.
Nisi dominus custodierit civitatem,
frustra vigilat qui custodit eam.
Vanum est vobis ante lucem surgere:
Surgite postquam sederitis,
qui manducatis panem doloris.
Cum dederit dilectis suis somnum:
Ecce hereditas Domini,
filii merces, fructus ventris.
Sicut sagittae in manu potentis:
ita filii excussorum.
Beatus vir qui implet
desiderium suum ex ipsis:
non confundetur cum loquetur
inimicis suis in porta.
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.

Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
et in secula seculorum. Amen.

14 O QUAM SPECIOSA

O quam speciosa facta es,
O beata Maria
et suavis in delitiis virginitatis
O beata Maria
Quam videntes filiae Sion
vernantes in floribus rosarum
et liliis convalium.
Beatissimam praedicaverunt
et regine laudaverunt eam
Quam videntes filiae Sion
vernantes in floribus rosarum
et liliis convalium.

15 BEATA ES MARIA

Beata es, Maria quae credidisti perficiuntur
in te quae dicta sunt tibi a Domino.
Alleluia.

16 LAUDA JERUSALEM

Lauda Ierusalem, Dominum
lauda Deum tuum, Sion.
Quoniam confortavit
seras portarum tuarum,
benedixit filiis tuis in te.
Qui posuit fines tuos pacem,
et adipe frumenti satiat te.
Qui emittit eloquium suum terrae,
velociter currit sermo eius.
Qui dat nivem sicut lanam,
nebulam sicut cinerem spargit.
Mittit crystallum suam sicut bucellas:
ante faciem frigoris eius qui sustinebit?
Emittet verbum suum et liquefaciet ea:
flabit spiritus eius, et fluent aquae.
Qui annuntiat verbum suum Iacob,
iustitia et iudicia sua Israel.
Non fecit taliter omni nationi:
et iudicia sua non manifestavit eis.
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
et in secula seculorum. Amen.

17 AVE VIRGO

Ave virgo, que de celis
Dulce per os Gabrielis
Suscepisti gaudium.

Ave mater incarnati
Verbi dei de te nati,
Creatoris omnium.

Ave virgo, vitam dedit
Christus, cum de morte redit
Surgens die tertia.

Ave mater, cuius natus
Est ad celos exaltatus,
Deus super omnia.

Ave virgo dei mater,
Quam assumpsit deus pater
Ad celi palatia.
Amen.

18 JAM HIEMS TRANSIIT

Jam hiems transiit,
imber abiit, et recessit,
surge, amica mea et veni.
Magnificat.

19 MAGNIFICAT

Magnificat anima mea Dominum.
Et exultavit spiritus meus
in Deo salutari meo.

Quia respexit humilitatem ancillae suae:
ecce enim ex hoc beatam me dicent
omnes generationes.
Quia fecit mihi magna qui potens est:
et sanctum nomen eius.
Et misericordia eius
a progenie in progenies timentibus eum.
Fecit potentiam in brachio suo
dispersit superbos mente cordis sui.
Deposuit potentes de sede,
et exaltavit humiles.
Esurientes implevit bonis:
et divites dimisit inanes.
Suscepit Israel puerum suum,
recordatus misericordiae suae.
Sicut locutus ad patres nostros,
Abraham et semini eius in secula.
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
et in secula seculorum. Amen.

20 AVE MARIS STELLA

Ave maris stella,
Dei Mater alma,
atque semper Virgo
felix coeli porta.
Sumens illud Ave
Gabrielis ore
funda nos in pace,

mutans Hevae nomen.
Solve vincla reis,
profer lumen caecis,
mala nostra pelle,
bona cuncta posce.
Monstra te esse Matrem,
sumat per te preces,
qui pro nobis natus,
tulit esse tuus.
Virgo singularis,
inter omnes mitis,
nos culpis solutos,
mites fac et castos.
Vitam praesta puram,
iter para tutum,
ut videntes Iesum
semper collaetemur.
Sit laus Deo Patri,
summo Christo decus,
Spiritui Sancto,
tribus honor unus. Amen.

21 BENEDICAMUS DOMINO

Benedicamus Domino
Deo gratias.



Antonio Florio on Glossa (a selection)

DONATO RICCHEZZA
LOS SANTOS NIÑOS
Oratorio di San Giusto e San Pastore. Naples, 1683
Glossa GCD 922610 (rec. 2017)

GAETANO VENEZIANO
PASSIO
La Passione secondo Giovanni. Naples, c.1685
Glossa GCD 922609 (rec. 2015)

ARIAS FOR DOMENICO GIZZI
A star castrato in Baroque Rome
with Roberta Invernizzi, soprano
Glossa GCD 922608 (rec. 2014)

GAETANO VENEZIANO
LA SANTISSIMA TRINITÀ
Oratorio. Naples, 1693
Glossa GCD 922607 (rec. 2013)

I VIAGGI DI FAUSTINA
Faustina Bordoni's journeys to Naples
with Roberta Invernizzi, soprano
Glossa GCD 922606 (rec. 2012)

IL TESORO DI SAN GENNARO
Sacred music in early 18th-century Naples
Glossa GCD 922605 (rec. 2012)

NEAPOLITAN CELLO CONCERTOS
Leo, Fiorenza, De Majo, Sollima
with Giovanni Sollima, cello
Glossa GCD 922604 (rec. 2011)

IL CANTO DELLA SIRENA
Neapolitan Baroque cantatas
with Pino De Vittorio, tenor
Glossa GCD 922603. 3 CDS (rec. 1991, 1994, 1996)

TENEBRAE
CRISTOFARO CARESANA / GAETANO VENEZIANO
Music for the Holy Week in Naples
Glossa GCD 922602 (rec. 2010)

CRISTOFARO CARESANA
L'ADORATIONE DE' MAGGI
Neapolitan cantatas
Glossa GCD 922601 (rec. 2009)