I Turchini / Antonio Florio

VALENTINA VARRIALE, *soprano*

Alessandro Ciccolini, *first violin (leader)*
Patrizio Focardi, Paolo Cantamessa, *first violins*
Marco Piantoni, Nunzia Sorrentino, Massimo Percivaldi, *second violins*
Rosario Di Meglio, *viola*
Rebecca Ferri, *cello*
Giorgio Sanvito, *double bass*
Patrizia Varone, *organ*

Recorded in the Sala del Vasari, Chiesa di S. Anna dei Lombardi, Naples, in October 2010
Engineered and produced by Matteo Costa, assisted by Davide Corsato
Executive producer & editorial director: Carlos Céster
Editorial assistance: María Díaz
Art direction and design: Valentín Iglesias
Cover photographs: Patricia Merino & Valentín Iglesias
© 2011 MusiContact GmbH

Si ringrazia:
L'Arciconfraternita S. Anna e S. Carlos Borromeo dei Lombardi - Napoli
L'Associazione Alessandro Scarlatti di Napoli
La Biblioteca Oratoriana dei Padri Girolamini di Napoli

——

Tenebrae

Musiche per la Settimana Santa a Napoli

Cristofaro Caresana (c.1640-1709)

1 Lectio III del Giovedì Santo a voce sola con violini 9:35
Naples, 1686
1.1 ALEPH. Ego vir videns 0:57 1.2 ALEPH. Me minavit 1:24 1.3 Tantum in me vertit 0:38
1.4 Vetustam fecit pellem meam 0:49 1.5 Aedificavit in gyro meo 0:32 1.6 BETH 0:24
1.7 In tenebrosis collocavit me 0:32 1.8 GHIMEL. Circumaedificavit adversum me 1:02
1.9 Sed cum clamavero 0:56 1.10 Conclusit vias meas 0:22 1.11 Jerusalem convertere 1:53

2 Lectio III del Venerdì Santo a voce sola con violini 7:26
Naples, 1686
2.1 Incipit Oratio Geremiae Prophetae 0:36 2.2 Recordare, Domine 1:30
2.3 Aquam nostram 1:59 2.4 Servi dominati sunt nostri 0:53
2.5 Pellis nostra quati clibanus 1:03 2.6 Jerusalem convertere 1:20

Giuseppe Antonio Avitrano (c.1670-1756)

3-6 Sonata VI a 3 violini e bc "La Carafa" 10:43
Naples, 1713
03 Largo 4:04 04 Allegro 2:13 05 Largo 1:59 06 Allegro 2:23

Gaetano Veneziano (1665-1716)

7-11 Lectio III del Primo Notturno a voce sola con violini 13:36
Naples, end of the 17th century
07 Jube Domine benedicere 0:50 08 Consurge induere 2:21 09 Excutere de pulvere 3:34
10 Quia haec dicit Dominus 1:47 11 Et numquid mihi est hic 5:00

12-14 Sinfonia a 7 3:14
12 Presto assai 0:46 13 Staccato [Adagio] 0:31 14 Presto 1:53

15-27 Lectio I del Primo Notturno del Mercoledì Santo a voce sola con violini 19:36
Naples, end of the 17th century
15 Incipit Lamentatio Geremiae Prophetae 1:11 16 ALEPH 0:29
17 Quomodo sedet sola civitas 2:12 18 Plorans ploravit in nocte 1:26 19 Qui consoletur eam 0:52
20 Omnes amici ejus 2:19 21 GHIMEL 0:41 22 Migravit Judas 1:37
23 Omnes persecutores ejus 1:28 24 DALETH. Viae Sion lugent 2:29 25 Facti sunt hostes ejus 1:24
26 Parvuli ejus 1:35 27 Jerusalem convertere 1:50

Revision and reconstruction of the manuscripts: Antonio Florio & Alessandro Ciccolini
Musicological consultant: Dinko Fabris

Tenebrae

"The most beautiful music to be heard in Naples", wrote the French traveller and music-enthusiast, Jean-Jacques Bouchard in 1632, in reference to the *Tenebrae* performed by the Neapolitan choral forces of the Cappella Reale in the viceregal palace on the Wednesday before Easter that year. The Holy Week cycle – which the people of Southern Italy continue to celebrate to this day in a ritual fashion comparable to that of the celebrated Semana Santa processions in Spain – increased the importance of the role of music at the time of the Counter-Reformation. Naples, the capital of the Spanish viceroyalty in Italy, became the perfect place for a form of experimentation which, pursued gradually, was to end up enhancing the week-long activities in a spectacular fashion. In matter of fact, these activities began on the Friday before Palm Sunday, lasting until the Mass of the Resurrection on Easter Sunday. In the vast number of churches of the Baroque-era Naples (more than 500 chapels for a city with a population of 400,000 inhabitants in the middle of the 17th century, that is to say more than for London or Paris), the liturgical rites allowed for numerous opportunities for sung prayer. Often these served the pretext for true concerts in which the best musicians in the city would take part. It is once more Bouchard who describes in his *Journal du voyage au Royaume de Naples* some of the particularly important musical occasions. The members of the Cappella Reale, who were the most highly-regarded musicians in the city, performed the compositions connected with Holy Week in following the viceroy all along the different ritual routes laid down by the court's strict etiquette. On Palm Sunday the viceroy went in procession (on horseback) to receive a palm branch at the church of Monteoliveto – which was also where the confraternity of the Cappella Reale musicians was based; next, he went to the service of *Tenebrae* for Holy Wednesday anticipating the Easter *triduum* (or period of three days), but at times, only the ladies provided with an invitation by the vicereine would be admitted to the royal palace. It was easier to hear the music of the *Tenebrae* for Holy Wednesday performed by the Cappella Reale musicians in a public church, the Oratorio de San Giovanni dei Fiorentini: that which Bouchard attended "was good enough, but short, for they only sung the responsories and the antiphons and one single lesson."

The Cappella Reale used to vie with other distinguished musical entities, such as the Cappella dell'Arcivescovo, and it was in the Archbishop's palace where Bouchard heard the lesson for Maundy Thursday and of which he said, "it was carried out with great solemnity". During the course of that day, the city filled up with processions of flagellants, citizens who publicly scourged themselves out of religious devotion and in repentance for their sins, whilst the viceroy washed the feet of twelve poor persons, inviting them to dine later at the palace. Gradually the whole city appeared to succumb to frenzy by taking part in a grand collective rite, which acquired theatrical dimensions from all the ceremonial trappings and sound and light displays playing in the churches. One example of all this was that, for the *Tenebrae* in the Gesù Nuovo, "the Jesuits have enticed so many of the nobility that the six concluding lessons were sung by six princes. The music was very good indeed."

For Good Friday all the principal churches intensified the scope and scale of their productions in an attempt to encourage the people to enter. Bouchard chose the *Tenebrae* of the Castel Nuovo, the former royal residence of Naples, today renamed Maschio Angioino where, on this occasion, the performance of the Cappella Reale "was somewhat mediocre except for the conclusion, where there was an echo effect repeated three or four times, which was excellent". Following this experience in sound our traveller's attention became focused until the end of Holy Week on the important processions, that of Good Friday (organized by the Spanish "de la Solitaria" confraternity and that of Holy Saturday (called "del Battaglino" and organized by the representatives of the people), which wound their way all around the city, with large statues representing the Mysteries being held aloft and with thousands of lanterns carried in the hands of hooded individuals belonging to some hundreds of confraternities.

It is in this atmosphere of a vast involvement bringing together the rulers, the aristocracy and the people, that the Settimana Santa activities took place throughout the 17th century, and until 1707 when Spanish viceroys were substituted for by Austrians. The music of the Cappella Reale, the most important musical institution in the Kingdom of Naples, was made up of the leading *maestros* of the period who formed an uninterrupted chain of teachers and pupils across the century: Gaetano Veneziano (born in Bisceglie, Puglia, in 1666) was the favourite pupil of Francesco Provenzale, the most important Neapolitan composer of the 17th century, who himself had been the pupil of Giovanni Salvatore, who had studied with Giovanni Maria Sabino. But we should also mention Cristofaro Caresana, a Venetian musician, who had started out – as a child – as a singer in the opera in Venice and had arrived in Naples in 1658: he rapidly became part of that chain of *maestros*, and established links with, among others, Provenzale and Veneziano, something strongly mirrored by the similarities in their styles and by their career paths. The Venetian composer was, until his death in 1709, the organist at the Cappella Reale and taught in a number of conservatories and churches in Naples, among them that of

the Oratorio dei Filippini which today holds almost all of his *oeuvre* (representing more than 130 compositions in manuscript form). The Puglian composer, after training with Provenzale as assistant and copyist, taught in various Neapolitan conservatories and churches and, in particular, took up the post of *maestro* at the Cappella Reale in 1704, the year of his teacher's death; he then became the assistant to Alessandro Scarlatti on the return of the Palermo composer to Naples, and remained in that post until his death in 1716.

The compositions included in this new production from Antonio Florio's I Turchini renew the interest directed towards these two outstanding, but hitherto underrated, composers in Caresana and Veneziano and which we will be able to appreciate by listening to the music written for Holy Week at the Cappella Reale in Naples. As noted above, since the first half of the 17th century, performances of the *Tenebrae* by that renowned ensemble were regarded as representing the peak of the penitential cycle for Easter. The name *Tenebrae* derives from the distinctive ritual connected with the transition from light to darkness during certain key moments of Holy Week. Matins was the first service of the Christian liturgical day and, since the Middle Ages, was performed at night-time: such a usage had only been observed in the monasteries, but elsewhere, the service had been performed before the hour of going to bed in the evening, the purpose being to permit the faithful to participate in it. Fifteen candles would be lit (representing the eleven faithful apostles, the three Marys and, that at the highest point, Christ himself) on a typically Baroque object, a triangular candlestick. Until the Second Vatican Council (1962), the service consisted of a well-ordered series of chants and of prayers in Latin: the Invitatorium (the psalm *Venite*) and the initial hymn were followed by three Nocturns which were each made up of three psalms comprising antiphon and versicle, and three lessons or readings (*Lectio*) followed by responsories. The last responsory was replaced with a final hymn (*Te Deum*) and the service was completed by a prayer. During the Counter-Reformation, from the closing decades of the 16th century onwards, many of the psalms, the responsories and a portion of the lessons would be sung polyphonically, while the remainder would be in Gregorian chant. At the end of each psalm, one candle would be extinguished, in such a way that at the end of the nine Psalms of Matins, the light, by now dim, would only be coming from the six remaining candles; these would be extinguished one after the other during the course of the following liturgical service, Lauds, which would be sung at the approach of daybreak. The extinguishing of the final candle served to symbolize the temporary death of Christ, whilst the sudden light of the day would assert his triumphant Resurrection.

The three lessons of the first Nocturn of each day of the *triduum* would be made up by the *Lamentations of Jeremiah* (from the *Book of Lamentations* from the Old Testament) while the other readings might come from diverse texts. The act of bringing forward the hour of Matins and of celebrating them the evening beforehand explains the fact that one finds from the 17th century scores assigned for the Nocturns going from Holy Wednesday through to Good Friday (whereas the *triduum* of the official liturgy begins on the Thursday). And this is effectively the situation with the final work by Gaetano Veneziano: *Lectio 1 del Primo Notturno del Mercoledì Santo* which introduces the first Lamentation with the standard *"Incipit Lamentatio"* and the series of the first letters of the Hebrew alphabet: Aleph, Beth, Ghimel, Daleth... The two *Lectiones* by Cristofaro Caresana, of shorter duration, also consist of texts taken from the Lamentations, for the first Nocturn of Maundy Thursday (beginning directly with the "Aleph" and, thus, without the incipit) and for Good Friday (taking up again the end of the Biblical text), respectively. All the Lamentations conclude, following the established tradition, with the verse *"Jerusalem convertere"*, an exhortation of potent significance in the epoch of the Counter-Reformation. With the first piece on the recording by Veneziano, there is a *lectio* entirely set to music, in place of being read; this makes use of a Biblical text (Isaiah 52, 1-6) commencing with the second verse (*"Consurge induere"*) and preceded with the standard Benediction formula: *"Jube Domine benedicere"*. The deacon entrusted with the reading addresses this formula to the highest ecclesiastical authority present at the service (the archbishop or a representative), thereby indicating an especially solemn usage for this composition.

The instrumental piece called *La Carafa* comes from the third and final collection of music for violin published by Giuseppe Antonio Avitrano (*Sonata a 4, tre violini col Basso per l'Organo*, op. III, Naples 1713). Dedicated to the Duke of Maddaloni (Carafa being the family name), it provides us with a reminder of the etiquette practised by the ruling elite of the viceroyalty and of the aristocracy, whose members actively participated in the *Tenebrae* performances. Worth noting here also is how the few Neapolitan Sonatas which we know of from the late period of the Spanish presence, adopt the same multi-sectional divisions as the motets and Lamentations. Not all of them however, but let us consider the concision of the two compositions by Caresana, which are real cameos of an almost madrigalistic nature, scored using a single tempo, and with a grave character, perfectly coherent with the penitential atmosphere, whilst nevertheless allotting an ample space for vocal virtuosity.

The structure of the Lamentations by Veneziano is different, being far more complex: divided into many sections, these Lamentations represent veritable kaleidoscopic reflections of the capabilities of this composer in all compositional aspects of the time. The long instrumental introductions and the *ritornelli* of the concertante bass line (most particularly in the *lectio "Jube Domine"*) provide an idea of the

high level attained by the cellists of the Cappella Reale at the end of the 17th century. Both these compositions by Veneziano, but above all, the *Lectio del Mercoledì Santo* can (within certain facets) be considered comparable to the more famous lamentations composed in Naples by Alessandro Scarlatti, probably during his first years as *maestro* of the Cappella Reale, from 1684 onwards. As well as being scored for soprano soloist and string instruments, Veneziano's compositions share the constant alternation of highly-varied musical ideas, from the *stile antico* to dance movements of a great expressiveness, an always *cantabile* melody full of feeling, together with continually modulating passages demonstrating a mastery of chromaticism which clearly provides a reminder of the unforgettable model supplied by Carlo Gesualdo. The present day listener will be surprised to discover how in certain passages, where the text reaches a climactic point in the sorrowing circumstances of the crucial days of the Passion, the music abandons itself up to joyous rhythms and optimistic and even dream-like musings (the use of pastoral music justifies itself however by a typically-Iberian populist consideration: of Christmas representing the beginning of the sacrifice which will culminate in Easter week).

Once again it is worth mentioning the sense of surprise – indeed of amazement – shared by this musicologist, which accompanies the discovery of compositions of the highest quality recovered by Antonio Florio, and from composers who – without any doubt – merit being ascribed a different and higher place in the music histories, which all await being rewritten.

Dinko Fabris
Translation: Mark Wiggins

Tenebrae

« La plus belle musique que se fasse à Naples » écrivait en 1632 le voyageur français passionné de musique, Jean-Jacques Bouchard, en se référant aux *Tenebrae* interprétées le Mercredi saint dans le palais du vice-roi par la Chapelle Royale. Le cycle de la Semaine sainte, que célèbrent aujourd'hui encore les populations de l'Italie méridionale d'une manière rituelle comparable aux fameuses processions de la Semaine sainte en Espagne, augmentait l'importance de la musique à l'époque de la Contre-Réforme. Naples, capitale de la vice-royauté espagnole en Italie, devint le lieu parfait d'une expérimentation qui allait peu à peu enrichir d'une façon spectaculaire tous les moments d'une longue semaine, qui en réalité commençait le Vendredi de Passion (avant le Dimanche des Rameaux) et durait jusqu'à la Messe de Pâques de Résurrection. Dans les innombrables églises de la Naples baroque (près de 500 chapelles pour une ville atteignant 400.000 habitants au milieu du XVIIe siècle, c'est-à-dire plus que Londres ou Paris), la liturgie prévoyait de nombreux moments de prière chantée, qui servaient très souvent de prétexte à de véritables concerts auxquels participaient les meilleurs musiciens de la ville. C'est une fois de plus Bouchard qui décrit dans son *Journal du voyage au Royaume de Naples* certains de ces moments musicaux particulièrement importants. Les membres de la Chapelle Royale, qui étaient les musiciens les plus estimés de la ville, interprétaient les compositions de la Semaine Sainte en suivant le vice-roi au long des divers itinéraires rituels prévus par l'étiquette rigide de la cour. Le Dimanche de Passion, le vice-roi allait « en cavalcade » pour « prendre la palme » dans l'église de Monteoliveto qui était aussi le siège de la Fraternité des musiciens de la Chapelle Royale ; puis l'Office de Ténèbres du Mercredi Saint devançait le Triduum pascal mais, parfois, seules les dames invitées par la vice-reine étaient admises au palais royal. Il était plus facile d'écouter la musique des *Tenebrae* du Mercredi interprétée par les musiciens de la Chapelle Royale dans une église publique, l'Oratoire de San Giovanni dei Fiorentini : Bouchard assista à une leçon qui « fut assez bone, mais courte, car ils ne chanterent que les repons et antienes et une seule leçon ».

La Chapelle Royale rivalisait avec d'autres formations musicales illustres, par exemple la Cappella dell'Arcivescovo, et c'est dans le palais de cet ecclésiastique que Bouchard écouta la leçon du Jeudi saint qui « se fait une grande solennité ». Durant ce jour, la ville se remplissait de processions de flagellants, citoyens qui se fouettaient en public par dévotion et en repentance de leurs péchés, tandis que le vice-roi lavait les pieds de 12 pauvres ensuite invités à dîner au palais. Peu à peu, la ville entière semblait prise de frénésie pour participer à un grand rite collectif, qui acquérait une dimension théâtrale grâce aux appareils de scène et aux jeux de son et lumière des églises. Par exemple, pour les *Tenebrae* du Jeudi au Gesù Nuovo « Les Jesuites ont attiré tant de noblesse que les six dernieres leçons furent chantes par six princes. La musique fut fort bone. »

Le Vendredi saint, toutes les principales églises intensifiaient l'attrait de leurs mises en scène pour inciter les citadins à entrer. Bouchard choisit les *Tenebrae* de Castel Nuovo, la vieille résidence royale de Naples aujourd'hui nommée Maschio Angioino où, cette fois, l'interprétation de la Chapelle Royale « fut assez mediocre, hormis à la fin, qu'il y eut un echo repetant trois et quatre fois, qui fut excellent ». Après cette expérience sonore, l'attention du voyageur se centra, jusqu'à la fin de la Semaine sainte, sur les grandes processions, celle du Vendredi saint (organisée par la fraternité espagnole « de la Solitaria ») et celle du Samedi saint (dite « del Battaglino », organisée par les représentants du peuple) qui serpentaient dans toute la ville en portant les grandes statues des Mystères et des milliers de lanternes tenues par des encapuchonnés appartenant à des centaines de fraternités.

C'est dans cette atmosphère de grande participation unissant les dirigeants, les nobles et le peuple, que se déroulait la Semaine sainte durant tout le XVIIe siècle, jusqu'en 1707 quand les vice-rois espagnols furent substitués par les Autrichiens. La musique de la Chapelle Royale, l'institution musicale la plus importante du royaume de Naples, se composait des plus grands maîtres de l'époque qui formaient une chaîne ininterrompue d'enseignants et d'élèves tout au long du siècle : Gaetano Veneziano (né à Bisceglie, Pouilles, en 1666) était l'élève préféré de Francesco Provenzale, le musicien napolitain le plus important du XVIIe siècle, qui avait été le disciple de Giovanni Salvatore, qui avait étudié avec Giovanni Maria Sabino. Mais nous devons aussi citer Cristofaro Caresana, un musicien vénitien qui avait débuté, étant enfant, comme chanteur d'opéra à Venise et était arrivé à Naples en 1658 : il fit rapidement partie de cette chaîne de maîtres, et établit notamment des liens avec Provenzale et Veneziano, ce que reflètent les fortes analogies de leurs styles et de leurs carrières. Le musicien vénitien fut, jusqu'à sa mort en 1709, l'organiste de la Chapelle Royale et enseigna dans plusieurs conservatoires et églises de Naples, parmi les quelles celle des Filippini qui conserve presque toute sa production musicale (en plus de 130 compositions manuscrites). Le musicien des Pouilles, après un apprentissage auprès de Provenzale comme assistant et copiste, enseigne dans plusieurs conservatoires et églises de Naples et, surtout, obtient le poste de maître de la Chapelle Royale en 1704, l'année de la mort de son maître; il devint ensuite l'assistant de Alessandro Scarlatti au

retour du musicien palermitain, et ce jusqu'à sa mort, en 1716.

———

Les compositions présentes dans cette nouvelle réalisation des Turchini de Antonio Florio renouvellent l'intérêt porté à ces deux grands musiciens jusqu'à présent sous-estimés et que nous pourrons apprécier en écoutant ces musiques pour la Semaine sainte à la Chapelle Royale de Naples. Comme nous l'avons signalé plus haut, depuis la première moitié du XVIIe siècle, les *Tenebrae* interprétées par cette formation prestigieuse étaient considérées comme l'apogée du cycle pénitentiel de Pâques. Le nom *Tenebrae* dérive du rituel particulier lié au passage de la lumière à l'obscurité durant certains moments clés de la Semaine sainte. Les Matines étaient la première prière de la journée liturgique du chrétien et, depuis le Moyen Âge, avaient lieu en pleine nuit : cet horaire n'était suivi que dans les monastères, mais ailleurs, la cérémonie avaient lieu le soir, avant l'heure du coucher, afin de permettre aux fidèles d'y participer. On allumait 15 cierges (représentant les 11 apôtres fidèles, les trois Marie et, celui de la pointe la plus haute, le Christ) sur un objet typiquement baroque, un chandelier triangulaire [la *Saettìa*]. Jusqu'au Concile du Vatican II (1962), le rite comprenait une série ordonnée de chants et de prières en latin : l'invitatorium (le psaume *Venite*) et l'hymne initial étaient suivis par 3 nocturnes qui se composaient chacun de 3 psaumes avec antienne et verset, et 3 leçons (*lectio*) avec répons. On remplaçait le dernier répons par un hymne final (*Te Deum*) et le rite se terminait par une oraison. Durant la Contre-Réforme, dès les dernières décennies du XVIe siècle, de nombreux psaumes, les répons et une partie des leçons se chantaient en polyphonie, tandis que le reste l'était en chant grégorien. À la fin de chaque psaume, on éteignait un cierge, de telle façon qu'à la fin des 9 psaumes des Matines, la lumière, incertaine, ne provenait que des six cierges restants ; on les éteignait l'un après l'autre au cours du moment liturgique suivant, les laudes, que l'on chantait à l'approche de l'aube. L'extinction du dernier cierge symbolisait la mort temporaire du Christ, puis la lumière soudaine du jour affirmait sa résurrection triomphale.

Les trois leçons du premier nocturne de chaque jour du Triduum se composaient des *Lamentations de Jérémie* (du *Livre des Lamentations* de l'Ancien Testament) tandis que les autres leçons pouvaient provenir de textes divers. Le fait d'avancer l'heure des matines et de les célébrer la veille au soir explique que l'on trouve des partitions du XVIIe siècle destinées aux nocturnes allant du Mercredi saint au Vendredi (alors que le Triduum de la liturgie officielle commence le Jeudi). Et c'est de fait le cas de la dernière pièce de Gaetano Veneziano : *Lectio 1 del Primo Notturno del Mercoledì Santo* qui présente la première *Lamentation* avec le classique « *Incipit Lamentatio* » et la série des premières lettres de l'alphabet hébreu : aleph, bèt, guimel, dalèt... Les deux *Lectiones* de Cristofaro Caresana, plus brèves, comprennent aussi des textes des *Lamentations*, respectivement pour le premier nocturne du Jeudi saint (directement avec l'aleph sans l'incipit) et celui du Vendredi saint (reprenant la fin du texte biblique). Toutes les lamentations se terminent, suivant la tradition, par le vers « *Jerusalem convertere* », très significatif à l'époque de la Contre-Réforme. Puis avec l'avant-dernière pièce de Veneziano, nous nous trouvons dans le cas d'une *lectio* entièrement mise en musique au lieu d'être lue : il s'agit d'un texte biblique (Isaïe 52, 1-6) commençant au second vers (« *Consurge induere* ») et précédé par la formule typique de bénédiction « *Jube Domne benedicere* » que le diacre chargé de la leçon adresse à la plus haute autorité ecclésiastique assistant au rite (l'archiprêtre ou un représentant) : ce qui indique un usage particulièrement solennel de cette composition.

Le choix d'une pièce instrumentale (*La Carafa*) provenant du troisième et dernier recueil de musique pour violon publié par Giuseppe Antonio Avitrano (*Sonate a 4, tre violini col Basso per l'Organo op. III*, Naples 1713), dédié au duc de Maddaloni, est un rappel de l'étiquette élitiste de la vice-royauté et de la noblesse dont les membres participaient aux représentations des *Tenebrae*. Il nous semble intéressant de signaler que les quelques sonates napolitaines connues, datant de l'époque tardive de la présence espagnole, adoptent la même division en plusieurs sections des motets et des lamentations. Certaines faisaient exception, comme les deux compositions, concises, de Caresana, véritables camées au sceau presque madrigaliste, ne comprenant qu'un seul mouvement et dont le caractère sévère est en parfaite adéquation avec l'atmosphère pénitentielle qui, cependant, assignait un ample espace à la virtuosité vocale.

La structure des lamentations de Veneziano est différente, bien plus complexe : divisées en plusieurs sections, elles sont de véritables kaléidoscopes des capacités de ce musicien dans tous les aspects de la composition de son temps. Les longues introductions instrumentales et les refrains de la basse concertante (tout spécialement dans la *lectio* « *Jube Domine* ») donnent une idée du haut niveau atteint par les violoncellistes de la Chapelle Royale à la fin du XVIIe siècle. Ces deux compositions, et surtout la *Lectio del Mercoledì Santo*, peuvent être considérées, sous plusieurs aspects, comparables aux plus célèbres lamentations composées à Naples par Alessandro Scarlatti probablement durant ses premières années de maître de la Chapelle Royale, à partir de 1684. Outre le fait d'être écrites pour soprano soliste et instruments à archet, ces oeuvres ont en commun l'alternance constante des situations musicales les plus diverses – du *stile antico* aux mouvements de danse d'une grande expressivité –, une mélodie toujours chantante et affectueuse, ainsi que des passages modulant continuellement avec une maîtrise du chromatisme qui rappelle évidemment le modèle inoubliable du prince Gesualdo. L'auditeur actuel pourra découvrir avec stupéfaction que dans certains

passages où le texte atteint le climax de la situation douloureuse des jours cruciaux de la Passion, la musique se laisse aller à des rythmes joyeux et à des rêveries optimistes (l'usage de la Pastorale se justifie cependant par la considération populaire, typiquement ibérique, que la Noël est le début du sacrifice qui aboutira à la semaine de Pâques).

Parlons encore une fois de cette véritable stupéfaction, partagée par le musicologue, qui accompagne la découverte de la très haute qualité des musiques récupérées par Antonio Florio, et dont les compositeurs méritent sans aucun doute qu'on leur attribue une autre place dans les histoires de la musique, qui attendent toutes d'être réécrites.

Dinko Fabris
Traduction : Pierre Élie Mamou

Tenebrae

«*La plus belle musique que se fasse à Naples*»: così commentava nel 1632 il viaggiatore musicofilo francese Jean-Jacques Bouchard l'esecuzione musicale delle *Tenebrae* nel palazzo vicereale da parte della Cappella Reale per il Mercoledì Santo. Il ciclo della Settimana Santa, che ancor oggi è celebrato in maniera rituale dalle popolazioni dell'Italia meridionale al pari delle celebri processioni della Semana Santa in Spagna, accrebbe l'importanza della componente musicale durante l'epoca della Controriforma. Napoli, capitale del viceregno spagnolo in Italia, divenne il luogo perfetto per una sperimentazione che portò gradualmente ad arricchire in maniera spettacolare tutti i momenti di una lunga settimana, che in realtà cominciava dal Venerdì di Passione (prima della Domenica delle Palme) e terminava con la Messa di Pasqua di Resurrezione. La liturgia prevedeva numerosi momenti di preghiera cantata nelle tante chiese della Napoli barocca (quasi 500 cappelle in una città che arrivò ad avere 400.000 abitanti alla metà del Seicento, più di Londra e Parigi), che in molti casi erano pretesti per veri e propri concerti dei migliori musici della città. È ancora Bouchard nel suo *Journal du voyage au Royaume de Naples* a descrivere alcuni di questi momenti musicali particolarmente importanti. I membri della Cappella Reale erano musicisti più stimati della città ed eseguivano le composizioni della Settimana Santa seguendo il vicerè nei vari itinerari rituali previsti dalle rigide etichette della corte. Nella Domenica di Passione il vicerè andava «*en cavalcade*» (cioè con un corteo a cavallo) a «*prendre la palme*» nella chiesa di Monteoliveto – che era anche la sede della Confraternita dei musici della Cappella Reale – e poi la funzione delle *Tenebrae* il Mercoledì Santo anticipava il cosiddetto Triduo pasquale, ma a volte nel palazzo reale l'ingresso era consentito solo alle dame invitate dalla viceregina. Era più facile poter ascoltare l'esecuzione delle *Tenebrae* del Mercoledì con gli stessi musicisti della Cappella Reale in una chiesa pubblica, ossia all'Oratorio di San Giovanni dei Fiorentini: quella ascoltata da Bouchard «*fut assez bone, mais courte, car ils ne chanterent que les repons et antienes et une seule leçon*».

In competizione con la Cappella Reale si esibivano altre illustri formazioni musicali, per esempio la Cappella dell'Arcivescovo, nel cui palazzo Bouchard ascoltò la funzione del Giovedì Santo che «*se fait une grande solennité*». Nello stesso giorno la città si riempiva di processioni di «battenti», cittadini che fustigavano i propri corpi per devozione e pentimento dei peccati, e il vicerè in persona lavava i piedi a 12 poveri invitati nel suo palazzo a cena. Gradualmente tutta la città sembrava pervasa da una frenesia di partecipare ad un grande rito collettivo, reso teatrale dagli apparati scenici e dai giochi di luci e di suoni delle chiese. Per esempio al Gesù Nuovo per le *Tenebrae* del Giovedì «*Les Jesuites ont attiré tant de noblesse que les six dernieres leçons furent chantes par six princes. La musique fut fort bone*».

Il Venerdì Santo tutte le principali chiese intensificavano gli apparati scenici per invogliare i cittadini ad entrare. Bouchard scelse le *Tenebrae* al Castel Nuovo, la vecchia residenza reale di Napoli oggi chiamata Maschio Angioino, dove però questa volta l'esecuzione da parte della Cappella Reale «*fut assez mediocre, hormis à la fin, qu'il y eut un echo repetant trois et quatre fois, qui fut excellent*». Dopo questa esperienza sonora, l'attenzione del viaggiatore fino al termine della Settimana Santa è catturata dalle grandi processioni del Venerdì (organizzata dalla confraternita spagnola «de la Solitaria») e del Sabato Santo (detta «del Battaglino», organizzata dal rappresentante del popolo) che si snodavano per tutta la città con le grandi statue dei Misteri e migliaia di lampade portate da membri incappucciati di centinaia di confraternite.

In questa atmosfera di grande partecipazione che univa i governanti, i nobili e il popolo, si svolgeva la Settimana Santa per tutto il Seicento fino a quando nel 1707 i vicerè spagnoli non furono sostituiti da governanti austriaci. La musica della Cappella Reale, la più importante istituzione musicale del regno di Napoli, era composta dai maggiori maestri del tempo, facenti parte di una catena ininterrota di docenti e allievi che coprono tutto il secolo: Gaetano Veneziano (nato a Bisceglie in Puglia nel 1666) era l'allievo prediletto di Francesco Provenzale, il più importante dei musicisti napoletani del Seicento, che era stato allievo di Giovanni Salvatore, a sua volta allievo di Giovanni Maria Sabino. Ma anche Cristofaro Caresana, veneziano che aveva esordito da ragazzo come cantante d'opera sulle scene di Venezia ed era arrivato a Napoli soltanto dal 1658, era presto entrato nell'orbita di influenza di questa catena di maestri, legandosi a Provenzale e a Veneziano, come mostrano le forti analogie stilistiche e di carriera. Il veneziano rimase fino alla morte nel 1709 organista della Real Cappella oltre che maestro in vari conservatori e chiese di Napoli tra cui i Filippini che ne conservano quasi integralmente la produzione musicale (oltre 130 composizioni manoscritte); il pugliese dopo l'esordio come assistente e copista di Provenzale, divenne attivo come docente nei conservatori e maestro in varie chiese napoletane, ma soprattutto vinse il posto di maestro della Real Cappella nell'anno stesso della morte del suo insegnante, nel 1704, rimanendo poi come assistente di Alessandro Scarlatti dal momento del ritorno del musicista palermitano fino alla morte, avvenuta nel 1716.

———

Le composizioni presentate in questa nuova straordinaria realizzazione dei Turchini di Antonio Florio riaccendono l'attenzione proprio su questi due grandi ma finora sottovalutati musicisti, questa volta attraverso la lente di osservazione delle musiche per la Settimana Santa nella Cappella Reale di Napoli. Come avevamo visto, fin dalla prima metà del Seicento le *Tenebrae* eseguite da questa prestigiosa formazione erano considerate il momento più alto del ciclo penitenziale di Pasqua. La denominazione di *Tenebrae* deriva dalla particolare ritualità legata al passaggio dalla luce all'ombra in alcuni momenti chiave della Settimana Santa. Il Mattutino era la prima preghiera della giornata liturgica del cristiano e fin dal Medioevo si svolgeva nel pieno della notte: quest'uso rimase poi praticato soltanto nei monasteri, mentre per facilitare l'accesso dei fedeli a questa cerimonia essa fu anticipata alla sera, prima di andare a dormire. Su una tipica macchina barocca, un candeliere di forma triangolare, venivano accese 15 candele (rappresentanti gli 11 apostoli fedeli, le tre Marie e in cima Cristo). Il rito si componeva fino al Concilio Vaticano II (1962) di una serie ordinata di canti e preghiere in latino: all'Invitatorio (Salmo *Venite*) e ad un Inno iniziale seguivano 3 Notturni, ciascuno composto da 3 Salmi con Antifona e Versetto, e 3 letture (*Lectio*) con un Responsorio. Al posto dell'ultimo Responsorio si inseriva un Inno finale (*Te Deum*) e il rito si concludeva con una Orazione. Durante la Controriforma, dagli ultimi decenni del Cinquecento, molti Salmi, i Responsori e una parte delle Lezioni erano cantati in polifonia, mentre le altre parti restavano in canto gregoriano. Alla fine di ogni Salmo veniva spenta una candela, per cui al termine dei 9 Salmi di un Mattutino l'incerta luce residua era affidata a sole 6 candele, che sarebbero state spente una dopo l'altra nel successivo momento liturgico delle Lodi, che si cantavano in prossimità dell'alba: l'ultima candela spenta simboleggiava così la morte temporanea di Cristo, e subito dopo la luce del giorno ne affermava la trionfante resurrezione.

Le tre Lezioni del primo Notturno di ogni giorno del Triduo erano costituite dalle *Lamentazioni di Geremia* (dal *Libro delle Lamentazioni* nell'Antico Testamento) mentre le altre letture potevano essere tratte da testi diversi. L'anticipazione alla sera prima dell'esecuzione dei Mattutini giustifica il ritrovare nel Seicento partiture destinati ai Notturni dal Mercoledì Santo al Venerdì (mentre il Triduo nella liturgia ufficiale inizia il Giovedì). È il caso infatti dell'ultimo brano di Gaetano Veneziano: *Lectio 1 del Primo Notturno del Mercoledì Santo* che presenta la prima Lamentazione con il classico «*Incipit Lamentatio*» e la serie delle prime lettere dell'alfabeto ebraico: *Aleph*, *Beth*, *Ghimel*, *Daleth*... Anche le due più brevi *Lectiones* di Cristofaro Caresana intonano testi delle Lamentazioni, rispettivamente per il primo Notturno del Giovedì Santo (direttamente dall'«*Aleph*» senza l'Incipit) e del Venerdì Santo (quest'ultimo riporta la parte conclusiva del testo biblico). Tutte le Lamentazioni si concludono come tradizione con il verso «*Jerusalem convertere*», molto significativo per l'epoca controriformistica. Infine il penultimo brano di Veneziano rappresenta il caso di una Lectio interamente musicata invece che letta: si tratta di un testo biblico (Isaia 52,1-6) che inizia dal secondo verso («*Consurge induere*»), preceduto dalla tipica formula di benedizione «*Jube Domine benedicere*» che il diacono incaricato della lettura rivolgeva alla massima autorità ecclesiastica presente al rito (l'arcivescovo o un suo rappresentante): indica dunque un utilizzo particolarmente solenne di questa composizione.

La scelta di un brano strumentale (*La Carafa*) tratto dall'ultima delle tre raccolte violinistiche a stampa di Giuseppe Antonio Avitrano (*Sonate a 4, tre violini col Basso per l'Organo op. III*, Napoli 1713) dedicata al duca di Maddaloni riporta al contesto nobiliare che partecipava alle rappresentazioni delle *Tenebrae* nella elitaria etichetta vicereale. È interessante notare che le poche Sonate napoletane che conosciamo della tarda epoca spagnola seguono la stessa divisione multisezionale dei Mottetti e delle Lamentazioni. Non tutte però, se consideriamo la concisione delle due composizioni di Caresana, veri cammei di stampo quasi madrigalistico, in unico tempo e di andamento severo, perfettamente coerenti con l'atmosfera penitenziale ma con largo spazio assegnato al virtuosismo canoro.

Diversa la struttura assai più complessa delle Lamentazioni di Veneziano, multisezionali ed autentici caleidoscopi delle competenze di questo autore in ogni aspetto della composizione del suo tempo. Le lunghe introduzioni strumentali e i ritornelli del basso concertante (specialmente nella *Lectio «Jube Domine»*) rendono l'idea dell'alto livello raggiunto dai violoncellisti della Cappella Reale già a fine Seicento. Entrambe queste composizioni, ma soprattutto la *Lectio del Mercoledì Santo*, si possono considerare per molti versi analoghe alle più conosciute Lamentazioni composte a Napoli da Alessandro Scarlatti presumibilmente durante i primi anni del suo primo incarico come maestro della Cappella Reale dal 1684. In commune hanno l'esecuzione a voce sola di soprano con archi e la costante alternanza di situazioni musicali le più diverse, dallo «stile antico» a sezioni di danza di grande espressività, una melodia sempre cantabile e affettuosa, ma anche sezioni costantemente modulanti con una maestria dell'uso del cromatismo che riporta evidentemente al mai dimenticato modello del principe Gesualdo. Può stupire il moderno ascoltatore che alcuni passaggi in cui il testo raggiunge il climax della situazione dolorosa dei giorni cruciali della Passione, la musica si abbandoni a ritmi allegri e situazioni sognanti e ottimistiche (l'uso della Pastorale è però giustificata dalla considerazione popolare, tipicamente iberica, del Natale come inizio del sacrificio che porterà alla Pasqua).

Ancora una volta il vero stupore, condiviso dal musicologo, è la qualità altissima delle composizioni recuperate da Antonio Florio di autori che indubbiamente meritano ben altro ruolo nelle storie della musica, tutte ancora da riscrivere.

Dinko Fabris

NOTA BIBLIOGRAFICA

– *La musica a Napoli durante il Seicento*, a cura di D. A. D'Alessandro e A. Ziino, Roma, Torre d'Orfeo, 1987.
– Dinko Fabris, *Music in seventeenth-century Naples. Francesco Provenzale (1624-1704)*, Aldershot, Ashgate, 2007.

Tenebrae

»*La plus belle musique que se fasse à Naples*« – »Die schönste Musik, die man in Neapel macht«: So beschrieb der musikliebende Reisende Jean-Jacques Bouchard im Jahr 1632 die musikalische Aufführung der *Tenebrae* durch die Cappella Reale, die am Mittwoch der Karwoche im Palast des Vizekönigs stattgefunden hatte. Dieser Zyklus der Karwoche spielt noch heute als religiöses Ritual bei der süditalienischen Bevölkerung eine Rolle, die mit den Prozessionen der Semana Santa in Spanien vergleichbar ist. Ihre musikalische Komponente erlangte in der Epoche der Gegenreformation große Bedeutung. Neapel, die Hauptstadt des spanischen Vizekönigreichs auf italienischem Boden, wurde der ideale Ort für einen Entwicklungsprozess, der nach und nach dazu führte, dass jeder Augenblick dieser langen Woche auf spektakuläre Weise bereichert wurde, die ja tatsächlich schon am »Venerdì di Passione« begann, dem Freitag vor dem Palmsonntag, und mit der »Messa di Pasqua di Resurrezione« (Auferstehungsmesse am Ostersonntag) endete. Die Liturgie sah zahlreiche Stationen mit gesungenen Gebeten in einer der vielen Kirchen des barocken Neapel vor (es gab beinahe 500 Kapellen in dieser Stadt, deren Einwohnerzahl in der Mitte des 17. Jahrhunderts die 400.000 erreichte, mehr als London oder Paris), die in vielen Fällen als Anlass für Konzerte der besten Musiker der Stadt dienten. In seinem *Journal du voyage au Royaume de Naples* beschreibt Bouchard auch einige besonders herausragende musikalische Aufführungen. Die Mitglieder der Cappella Reale waren die angesehensten Musiker der Stadt; sie führten die zur Settimana Santa gehörigen Kompositionen auf und folgten dabei dem Vizekönig auf seinen unterschiedlichen rituellen Wegen, die durch die strenge Hofetikette festgelegt waren. Am Palmsonntag ritt der Vizekönig »*en cavalcade*« (also mit einem Festzug zu Pferd) in die Kirche von Monteoliveto, wo auch die Bruderschaft der Musiker der Cappella Reale ihren Sitz hatte, um dort die Palmzweige zu nehmen (»*prendre la palme*«). Der Gottesdienst am Mittwoch der Karwoche nahm dann die Aufführung der *Tenebrae* des sogenannten Triduum Sacrum (österliche Drei-Tage-Zeit vom Gründonnerstagabend bis Ostersonntag) vorweg. Gelegentlich hatten zu diesem Anlass aber nur diejenigen Damen Zutritt zum Palazzo Reale, die von der Vizekönigin geladen waren. Auf einfachere Weise konnte man den *Tenebrae* vom Mittwoch mit den gleichen Musikern der Cappella Reale in einer

öffentlichen Kirche lauschen, dem Oratorio di San Giovanni dei Fiorentini. Dort hörte auch Bouchard eine solche Aufführung, die er als »recht gut, aber kurz« beurteilte, »da sie nur die Responsorien und Antiphonen sangen und nur eine einzige Lektion« (»*assez bone, mais courte, car ils ne chanterent que les repons et antienes et une seule leçon*«).

Im Wettstreit mit der Cappella Reale bildeten sich auch weitere berühmte Ensembles, wie zum Beispiel die Cappella dell'Archivescovo (die Kappelle des Erzbischofs), in dessen Palazzo Bouchard den Gottesdienst am Gründonnerstag hörte, der eine sehr feierliche Stimmung verbreitete (»*se fait une grande solennité*«). Am gleichen Tag füllten sich die Straßen der Stadt mit Prozessionen von *battenti*, Bürgern die sich selbst aus Frömmigkeit und Reue wegen ihrer Sünden geißelten, und der Vizekönig wusch eigenhändig zwölf Bettlern die Füße, die in seinen Palast zum Essen eingeladen waren. Nach und nach schien die ganze Stadt von einer Ekstase durchdrungen zu sein, jeder wollte an diesem großen, kollektiven Ritual teilnehmen, das durch Bühnenaufbauten und durch Licht- und Klangeffekte in den Kirchen einen theatralischen Anstrich erhielt. In der Chiesa del Gesù Nuovo zum Beispiel hatten »die Jesuiten so viele Mitglieder des Adels zum Besuch der *Tenebrae* bewegen können, dass die sechs letzten Lektionen von sechs Fürsten gesungen wurden. Die Musik war sehr gut« (»*Les Jesuites ont attiré tant de noblesse que les six dernieres leçons furent chantes par six princes. La musique fut fort bone*«).

Am Karfreitag fanden in den Hauptkirchen noch eindrucksvollere Bühnenspektakel statt, um die Bürger zum Hereinkommen zu bewegen. Bouchard entschied sich für die *Tenebrae* im Castel Nuovo, der alten Königsresidenz Neapels, die heute Maschio Angioino genannt wird, wo er aber die Aufführung durch die Capella Reale »ziemlich mittelmäßig« fand, »außer am Ende, wo es ein Echo gab, das drei und vier Mal wiederholt wurde, das exzellent war« (»*assez mediocre, hormis à la fin, qu'il y eut un echo repetant trois et quatre fois, qui fut excellent*«). Nach dieser Klangerfahrung wurde die Aufmerksamkeit des Reisenden bis zum Ende der Karwoche von den großen Prozessionen vom Karfreitag und Karsamstag gefesselt. Die Prozession am Freitag wurde von der spanischen Bruderschaft «de la Solitaria» organisiert, und die Durchführung der Prozession am Samstag, die den Beinamen »del Battaglino« trug, oblag dem Vertreter des Volkes. Diese Züge wanden sich durch die gesamte Stadt, es wurden große Mysterienstatuen mitgeführt und die kapuzentragenden Mitglieder Hunderter Bruderschaften trugen unzählige Lichter durch die Straßen.

An dieser Stimmung hatten alle teil, sie vereinte die Herrschenden, den Adel und das Volk. In dieser Weise verlief die Karwoche im gesamten 17. Jahrhundert, bis im Jahr 1707 die spanischen Vizekönige von österreichischen Herrschern abgelöst wurden. Die wichtigste musikalische Institution im Königreich Neapel war die Cappella Reale, für deren Gebrauch die bedeutendsten Meister ihrer Zeit

komponierten. Sie bildeten eine ununterbrochene Reihe von Lehrern und Schülern, die sich über das ganze Jahrhundert erstreckte: Gaetano Veneziano (geboren im Jahr 1666 in Bisceglie/Apulien) war der Lieblingsschüler von Francesco Provenzale, dem wichtigsten neapolitanischen Musiker im 17. Jahrhundert und Schüler des Giovanni Salvatore, der seinerseits bei Giovanni Maria Sabino unterrichtet worden war. Aber auch der Venezianer Cristofaro Caresana, der seine musikalische Laufbahn schon sehr jung als Sänger auf den venezianischen Opernbühnen begonnen hatte und erst im Jahr 1658 nach Neapel gekommen war, begab sich bald in den Einflussbereich dieser Reihe von Maestri und stand mit Provenzale und Veneziano in Verbindung, wie die deutlichen stilistischen Analogien und die ähnlichen Entwicklungen der Laufbahn zeigen. Der Venezianer Caresana blieb bis zu seinem Tod 1709 Organist der Real Cappella und war überdies Maestro an verschiedenen Konservatorien und Kirchen Neapels, unter anderem auch bei den Filippini, wo sein Schaffen mehr oder weniger vollständig aufbewahrt wird (mehr als 130 handschriftliche Kompositionen). Der aus Apulien stammende Gaetano Veneziano wurde nach seinen Anfängen als Assistent und Kopist Provenzales ebenfalls Maestro an einigen neapolitanischen Konservatorien und Kirchen, aber sein wichtigster Posten war der des Maestro an der Real Cappella, den er im Jahr 1704 erhielt, dem Todesjahr seines Lehrers. Er wirkte nach der Rückkehr Alessandro Scarlattis als Assistent dieses Musikers aus Palermo und blieb dort bis zu seinem Tod (1716).

——

Die Kompositionen auf dieser neuen Aufnahme der Turchini unter Antonio Florio sind so ausgewählt, dass sie diese beiden großen, aber bisher unterbewerteten Musiker in neuem Licht erscheinen lassen, wobei der Fokus auf der Musik zur Settimana Santa in der neapolitanischen Capella Reale liegt. Wie bereits gezeigt galten die *Tenebrae* in der Ausführung durch dieses hervorragende Ensemble seit der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als bedeutendster Bestandteil der Bußriten zur Osterzeit. Die Bezeichnung *Tenebrae* leitet sich aus den besonderen Gebräuchen der Karwoche her, die an einigen entscheidenden Punkten mit dem Wechsel vom Licht zum Schatten verbunden sind. Die Matutin war das erste Gebet des christlichen liturgischen Tagesablaufs und fand bis zum Ende des Mittelalters mitten in der Nacht statt. Dieser Brauch hielt sich fortan nur noch in Klöstern, während er außerhalb auf den vorangehenden Abend vor dem Schlafengehen verlagert wurde, um den Gläubigen den Zugang zu diesem Ritual zu erleichtern. Auf einem typisch barocken Objekt, einem dreieckig geformten Kerzenleuchter, wurden 15 Kerzen entzündet, die die elf treuen Apostel, die drei Marien und an der Spitze Christus symbolisierten. Dieser Ritus bestand bis zum Zweiten Vatikanischen Konzil (1962) aus einer Reihe lateinischer Gesänge und

Gebete: Auf das Invitatorium (Psalm 95 *Venite*) und einen eröffnenden Hymnus folgten drei Nokturnen, die aus jeweils drei Psalmen mit Antiphon und Versett, und drei Schriftlesungen (*Lectio*) mit Responsorien bestanden. Anstelle des letzten Responsoriums wurde ein abschließender Hymnus eingefügt (*Te Deum*), und der Ritus endete mit einem Gebet. Zur Zeit der Gegenreformation, seit den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts, wurden viele Psalmen, die Responsorien und ein Teil der Schriftlesungen mehrstimmig gesungen, während andere Teile weiterhin in Form gregorianischer Melodien ausgeführt wurden. Am Ende jedes Psalms wurde eine Kerze gelöscht, sodass nach dem Schluss der neun Psalmen einer Matutin das übrigbleibende flackernde Licht nur noch von sechs Kerzen ausging, die ebenfalls eine nach der anderen beim nächsten Teil der Liturgie gelöscht wurden, den Laudes, die kurz vor dem Morgengrauen gesungen wurden: Die letzte gelöschte Kerze symbolisierte so den vorübergehenden Tod Christi, und direkt danach verkörperte das Tageslicht seine triumphale Auferstehung.

In den drei Lesungen der ersten Nokturn wurden an jedem Tag des Triduums Abschnitte aus den Klageliedern Jeremias verwendet (aus dem Buch der Klagelieder im Alten Testament), während die anderen Lesungen aus unterschiedlichen Texten stammen konnten. Die Praxis, die Matutinen auf den Vorabend vorzuziehen, liefert eine Erklärung dafür, warum man im 17. Jahrhundert Partituren findet, die für den Zeitraum vom Mittwoch der Karwoche bis zum Karfreitag bestimmt waren, während das Triduum in der offiziellen Liturgie am Gründonnerstag begann. Dies ist beim letzten Stück Gaetano Venezianos der Fall: In der *Lectio 1 del Primo Notturno del Mercoledì Santo* wird das erste Klaglied mit dem typischen Anfang »*Incipit Lamentatio*« vorgestellt, dessen Verse als Akrostichon gestaltet sind und mit den Buchstaben des hebräischen Alphabetes beginnen: Aleph, Beth, Ghimel, Daleth... Auch in den kürzeren *Lectiones* des Cristofaro Caresana werden Texte aus den Klageliedern gesungen, die zur ersten Nokturn am Gründonnerstag und Karfreitag gehören; ersteres beginnt direkt mit dem Aleph ohne das Incipit, und im letzteren wird der Schluss dieses biblischen Textes verwendet. Alle Lamentationen schließen, wie es üblich war, mit dem Vers »*Jerusalem convertere*«, der für diese Zeit der Gegenreformation sehr bezeichnend ist. Das vorletzte Stück Venezianos stellt schließlich eine vollständig vertonte Lectio dar, in der kein Abschnitt gelesen wird. Es handelt sich dabei um einen Bibeltext (Jesaja 52, 1-6), der mit dem zweiten Vers beginnt (»*Consurge induere*«), dem die typische Segensformel »*Jube Domine benedicere*« vorangeht, die der mit der Lesung beauftragte Diakon der höchsten anwesenden kirchlichen Autorität überließ (dem Erzbischof oder einem Stellvertreter). Dies spricht dafür, dass diese Komposition für einen besonders feierlichen Rahmen entstand.

Das Instrumentaltstück *La Carafa* stammt aus der letzten der drei Sammlungen mit Violinwerken, die Giuseppe Antonio Avitrano drucken ließ (*Sonate a 4,*

tre violini col Basso per l'Organo op. 111, Neapel 1713). Diese Sammlung ist dem Herzog von Maddaloni gewidmet und die Auswahl dieses Werkes bezieht sich auf das adlige Umfeld, das gemäß der elitären Etikette des vizekönigilchen Hofes den Aufführungen der *Tenebrae* beiwohnte. Es ist interessant, dass die wenigen neapolitanischen Sonaten, die aus der späten spanischen Zeit überliefert sind, in der gleichen mehrteiligen Form stehen wie auch die Motetten und Lamentationen. Das gilt jedoch nicht für alle, wenn man die Kürze der beiden Kompositionen Caresanas bedenkt, wahre Juwele im beinahe madrigalistischen Stil, mit konstantem Tempo, die streng voranschreiten und perfekt mit der bußfertigen Stimmung übereinstimmen, dabei aber einer melodischen Virtuosität breiten Raum zugestehen.

Der wesentlich komplexere Aufbau der Lamentationen Venezianos unterscheidet sich deutlich davon; sie bestehen aus vielen Einzelabschnitten und wirken wie ein Kaleidoskop, in dem sich die zahlreichen Fähigkeiten dieses Komponisten zeigen, der in seiner Zeit auf allen musikalischen Gebieten herausragend war. Die langen instrumentalen Einleitungen und die Ritornelle mit konzertierender Bassstimme (besonders in der *Lectio »Jube Domine«*) geben eine gute Vorstellung von dem hohen Niveau, das die Violoncellisten der Cappella Reale schon am Ende des 17. Jahrhunderts hatten. Zwischen diesen beiden Kompositionen (besonders in der *Lectio del Mercoledì Santo*) gibt es durch analoge Verse viele Entsprechungen zu den bekannteren Lamentationen, die Alessandro Scarlatti wahrscheinlich während seiner ersten Dienstzeit als Maestro der Capella Reale in Neapel ab 1684 komponiert hat. Sie haben die Besetzung für Solosopran und Streicher gemeinsam sowie den ständigen Wechsel der unterschiedlichsten musikalischen Stile, die sich vom *stile antico* bis hin zu hochexpressiven Tanzabschnitten erstrecken. Dabei ist die Melodie immer gesanglich und affektvoll, aber es gibt auch modulierende Abschnitte mit meisterhaftem Gebrauch der Chromatik, die sich ganz deutlich auf das unvergessliche Vorbild des Fürsten Gesualdo beziehen. Es mag den modernen Zuhörer erstaunen, dass die Musik zu einzelnen Passagen, in denen der Text die entscheidenden Höhepunkte der schmerzvollen Passionszeit wiedergibt, in fröhlichen Rhythmen steht oder träumerische und optimistische Stimmungen nachzeichnet, wobei der Gebrauch der Pastorale durch die für den iberischen Raum typische volkstümliche Auffassung gerechtfertigt ist, dass Weihnachten der Beginn jenes Opfers ist, das auf Ostern hinführt.

Aber auch hier liegt das wirklich Erstaunliche, das der Musikwissenschaftler genau wie der Zuhörer empfindet; in der überragenden Qualität der Werke, die Antonio Florio wiederentdeckt hat. Ihre Komponisten verdienen es zweifellos, eine andere Rolle in der Musikgeschichte zu spielen, die man in diesem Sinne umschreiben müsste.

Dinko Fabris

Übersetzung: Susanne Lowien

Tenebrae

«*La plus belle musique que se fasse à Naples*» [La más bella de las músicas que se toca en Nápoles] escribía en 1632 el viajero musicófilo francés, Jean-Jacques Bouchard, al referirse a las *Tenebrae* interpretadas el Miércoles Santo en el palacio del virrey por la Capilla Real. El ciclo de la Semana Santa, que siguen celebrando hoy las poblaciones de la Italia meridional de una manera ritual equiparable a las célebres procesiones de la Semana Santa en España, acrecentaba la importancia de la música en la época de la contrarreforma. Nápoles, capital del virreinato español en Italia, se convirtió en el lugar perfecto de una experimentación que poco a poco iba a enriquecer de una manera espectacular todos los momentos de una larga semana, que empezaba en realidad el Viernes de Pasión (antes del Domingo de Ramos) y duraba hasta la Misa de Pascua de Resurrección. En las innumerables iglesias de la Nápoles barroca (cerca de 500 capillas para una ciudad que alcanzaba los 400.000 habitantes a mediados del siglo XVII, es decir más que Londres o París), la liturgia incluía numerosos momentos de rezo cantado que aprovechaban muy a menudo los mejores músicos de la ciudad para ofrecer auténticos conciertos. Y Bouchard, una vez más, describe en su *Journal du voyage au Royaume de Naples* algunos de estos momentos musicales particularmente importantes. Los miembros de la Capilla Real, los músicos más estimados de la ciudad, interpretaban las composiciones de la Semana Santa siguiendo al virrey en sus varios itinerarios rituales previstos por la etiqueta rígida de la corte. El Domingo de Pasión, el virrey iba «*en cavalcade*», es decir, con su séquito a caballo, para «*prendre la palme*» en la iglesia de Monteoliveto, sede de la hermandad de los músicos de la Capilla Real; luego, el Oficio de Tinieblas del Miércoles Santo anticipaba el Triduo pascual pero, a veces, sólo las damas invitadas por la virreina podían entrar en el palacio real. Era de hecho más fácil escuchar la música de las *Tenebrae* del Miércoles interpretada por los músicos de la Capilla Real en una iglesia pública o en el Oratorio de San Giovanni dei Fiorentini: Bouchard asistió a un oficio «bastante bueno, aunque corto, pues no cantaron sino los responsorios y las antífonas y una sola lección».

La Capilla Real competía con otras formaciones musicales ilustres, por ejemplo la Capilla del Arzobispo en cuyo palacio escuchó Bouchard la lección del Jueves Santo que «se interpretó con gran solemnidad». Durante aquel día, la ciudad se llenaba de procesiones de flagelantes, ciudadanos que se fustigaban en público por devoción o para arrepentirse de sus pecados, mientras el virrey lavaba los pies de 12 pobres, invitados después para cenar en su palacio. Poco a poco, la ciudad entera parecía presa de frenesí por participar en un gran rito colectivo, que adquiría una dimensión teatral debido a los aparatos escénicos y a los juegos de luz y sonido en las iglesias. Por ejemplo, en la iglesia del Gesù Nuovo, para los *Tenebrae* del Jueves, «los jesuitas atrajeron a tantos miembros de la nobleza que las seis últimas lecciones fueron cantadas por seis príncipes. La música fue excelsa.»

El Viernes Santo, todas las principales iglesias intensificaban sus puestas en escena para incitar a los ciudadanos a entrar. Bouchard escogió los *Tenebrae* de Castel Nuovo, la vieja residencia real de Nápoles hoy llamada Maschio Angioino donde, esta vez, la interpretación de la Capilla Real «fue bastante mediocre, salvo al final, con un eco repetido tres y cuatro veces, que fue excelente». Tras esta experiencia sonora, la atención del viajero se centró, hasta el final de la Semana Santa, en las grandes procesiones, la del Viernes Santo (organizada por la hermandad española «de la Solitaria») y la del Sábado Santo (llamada «del Battaglino», organizada por los representantes del pueblo) que serpenteaban por toda la ciudad llevando las grandes estatuas de los Misterios y miles de linternas en las manos de los encapuchados de centenares de hermandades.

Así, en este ambiente de gran participación que unía a gobernantes, nobles y pueblo, se desarrollaba la Semana Santa durante todo el siglo XVII, hasta que en 1707 los virreyes españoles fueron sustituidos por los austriacos. La música de la Capilla Real, la institución musical más importante del reino de Nápoles, estaba compuesta por los más grandes maestros de la época que formaban una cadena ininterrumpida de docentes y alumnos a lo largo del siglo: Gaetano Veneziano (nacido en Bisceglie, Apulia, en 1666) era el alumno predilecto de Francesco Provenzale, el músico napolitano más importante del siglo XVII, a su vez discípulo de Giovanni Salvatore, que había estudiado con Giovanni Maria Sabino. Hemos de nombrar también a Cristofaro Caresana, un músico veneciano que empezó, siendo niño, una carrera de cantante de ópera en Venecia antes de instalarse en Nápoles en 1658. No tardó en entrar en la órbita de influencia de estos maestros, y en particular la de Provenzale y Veneziano, lo que reflejan las fuertes analogías de sus estilos y carreras. El músico veneciano fue, hasta su muerte en 1709, el organista de la Capilla Real y enseñó en varios conservatorios y centros religiosos de Nápoles, entre los cuales está la iglesia de los Filippini, que conserva casi toda su producción musical (además de 130 composiciones manuscritas). El músico pullés, tras un aprendizaje con Provenzale como ayudante y copista, estuvo activo en varios conservatorios e iglesias de Nápoles y, sobre todo, obtuvo el puesto de maestro de la Capilla Real en 1704, el año de la muerte de su maestro; fue luego, y hasta su muerte en 1716, el ayudante de Alessandro Scarlatti cuando el músico palermitano regresó a Nápoles.

———

Las composiciones presentes en esta nueva realización de los Turchini de Antonio Florio vuelven a atraer la atención sobre dos grandes músicos hasta la fecha infravalorados y que podremos apreciar en esta ocasión a través de sus músicas para la Semana Santa en la Capilla Real de Nápoles. Como hemos señalado arriba, desde la primera mitad del siglo XVII, las *Tenebrae* interpretadas por esta formación prestigiosa se consideraban como el apogeo del ciclo penitencial de Pascua. El nombre de *Tenebrae* deriva del peculiar ritual ligado al paso de la luz a la oscuridad durante ciertos momentos claves de la Semana Santa. Los Maitines –primera oración del día litúrgico del cristiano– se celebraban desde la Edad Media en plena noche: pero sólo los monasterios seguían conservando este horario, pues en los demás sitios, la ceremonia tenía lugar de noche, antes de la hora de dormir, para facilitar su acceso a los fieles. Se encendían 15 velas (que representaban a los 11 apóstoles fieles, a las tres Marías y, en la punta más alta, a Cristo) sobre un objeto típicamente barroco, un candelabro triangular, el tenebrario. Hasta el Concilio Vaticano II (1962), el rito se componía de una serie ordenada de cantos y rezos en latín: tras el *Invitatorium* (el salmo *Venite*) y el himno inicial, los Maitines proseguían con 3 nocturnos compuestos cada uno por 3 salmos con antífona y versículo, y 3 lecciones (*lectio*) con responsorio. Se remplazaba el último responsorio por un himno final (*Te Deum*) y el rito acababa con un rezo. Durante la contrarreforma, desde los últimos decenios del siglo XVI, numerosos salmos, los responsorios y una parte de las lecciones se cantaban en polifonía, mientras el resto era canto gregoriano. Al final de cada salmo, se apagaba una vela, de tal manera que tras los 9 salmos de los Maitines, la luz, incierta, no provenía sino de las seis velas restantes; éstas se apagaban una tras otra durante el momento litúrgico siguiente, las laudes, que se cantaban al llegar el alba. La extinción de la última vela simbolizaba la muerte temporaria de Cristo; la llegada súbita de la luz del día afirmaba su triunfante resurrección.

Las tres lecciones del primer nocturno de cada día del Triduo estaban compuestas por las *Lamentaciones de Jeremías* (del *Libro de las Lamentaciones* del Antiguo Testamento) mientras las otras lecciones podían provenir de textos diversos. El hecho de adelantar la hora de los maitines y de celebrarlos la víspera por la noche explica el porqué de las partituras del siglo XVII destinadas a los nocturnos desde el Miércoles Santo hasta el Viernes (cuando el Triduo de la liturgia oficial empieza el Jueves). Y éste es el caso de la última pieza de Gaetano Veneziano, *Lectio I del Primo Notturno del Mercoledì Santo*, que presenta la primera *Lamentación* con el clásico «*Incipit Lamentatio*» y la serie de las primeras letras del alfabeto hebreo: Aleph, Beth, Ghimel, Daleth... Las dos *Lectiones* de Cristofaro Caresana, más breves, incluyen también textos de las *Lamentaciones*, respectivamente para el primer nocturno del Jueves Santo (directamente con el Aleph sin el *Incipit*) y del Viernes Santo (citando la parte final del texto bíblico). Todas las lamentaciones acaban, según lo quiere la tradición, por el verso «*Jerusalem convertere*», muy significativo en la época de la contrarreforma. Con la penúltima pieza de Veneziano nos encontramos en el caso de una *lectio* enteramente puesta en música en vez de ser leída: se trata de un texto bíblico (Isaías 52, 1-6) que empieza por el segundo verso («*Consurge induere*») precedido por la típica fórmula de bendición «*Jube Domine benedicere*» que el diácono encargado de la lección dirigía a la más alta autoridad eclesiástica presente (el arzobispo o un representante), lo que indica un uso particularmente solemne de esta composición.

El hecho de haber escogido una pieza instrumental (*La Carafa*) de la tercera y última recopilación de música para violín publicada por Giuseppe Antonio Avitrano (*Sonate a 4, tre violini col Basso per l'Organo op. III*, Nápoles 1713), dedicado al duque de Maddaloni, evoca la etiqueta elitista del virreinato y de la nobleza, cuyos miembros participaban en las representaciones de las *Tenebrae*. Nos parece interesante señalar que las pocas sonatas napolitanas conocidas que datan de la época tardía de la presencia española adoptan la misma división en varias secciones de los motetes y de las Lamentaciones. No todas seguían este modelo: consideremos, por ejemplo, las dos concisas obras de Caresana, verdaderos camafeos con un sello casi madrigalístico y compuestas en un solo movimiento, cuyo carácter severo se adecúa perfectamente a la atmósfera penitencial que, sin embargo, reservaba un amplio espacio al virtuosismo vocal.

La estructura de las *Lamentaciones* de Veneziano es diferente, mucho más compleja: divididas en varias secciones, ofrecen una variedad caleidoscópica de las capacidades de este músico en todos los aspectos de la composición de su tiempo. Las largas introducciones instrumentales y los estribillos del bajo concertante (particularmente en la *lectio* «*Jube Domine*») dan una idea del alto nivel alcanzado por los violonchelistas de la Capilla Real a finales del siglo XVII. Ambas composiciones, y sobre todo la *Lectio del Mercoledì Santo*, pueden equiparase, bajo numerosos aspectos, a las más célebres lamentaciones compuestas en Nápoles por Alessandro Scarlatti probablemente durante sus primeros años como maestro de la Capilla Real, a partir de 1684. Escritas para soprano solista e instrumentos de cuerda, estas obras tienen también en común la alternancia constante de las situaciones musicales más diversas –del *stile antico* a los movimientos de baile de gran expresividad–, una melodía siempre *cantabile* y afectuosa, y unos pasajes que modulan constantemente, con un uso magistral del cromatismo que recuerda el modelo inolvidable del príncipe Gesualdo. El oyente actual podrá descubrir con asombro que en ciertos pasajes en los que el texto alcanza el clímax de la situación dolorosa de los días cruciales de la Pasión, la música se deja llevar por ritmos alegres y ensoñaciones optimistas (el uso de la Pastoral se justifica sin embargo por la consideración popular, típicamente ibérica, de que la Navidad es el principio del sacrificio que conducirá a la Semana de Pascua).

Hemos de hablar una vez más de esta verdadera sensación de asombro, compartida por el musicólo-

go, que acompaña el descubrimiento de la altísima calidad de las músicas recuperadas por Antonio Florio, y cuyos compositores merecen sin ninguna duda otro puesto en las historias de la música, que deben todas volver a escribirse.

Dinko Fabris
Traducción: Pedro Elías

Nunzia Sorrentino, Marco Piantoni, Rebecca Ferri, Patrizia Varone, Paolo Cantamessa, Valentina Varriale, Massimo Percivaldi, Antonio Florio, Alessandro Ciccolini, Patrizio Focardi, Rosario Di Meglio, Giorgio Sanvito.

Lectio III del Giovedì Santo a voce sola con violini (CARESANA)

[1.1] ALEPH. Ego vir videns paupertatem meam in virga indignationis ejus.

ALEPH. I am the man familiar with poverty under the rod of his fury.

ALEPH. Moi, l'homme, j'ai vu mon affliction au sceptre de son indignation.

[1.2] ALEPH. Me minavit, et adduxit in tenebras, et non in lucem. ALEPH.

ALEPH. He has led and guided me into darkness, not into light. ALEPH.

ALEPH. Il me conduit, et me dirige dans les ténèbres, et non vers la lumière. ALEPH.

[1.3] Tantum in me vertit, et convertit manum suam tota die. BETH.

Only against me has he turned, again and again, his hand, all day. BETH.

Il se retourne tant contre moi, et il inverse sa main tout le jour. BÈT.

[1.4] Vetustam fecit pellem meam, et carnem meam, contrivit ossa mea. BETH.

He has wasted my flesh and skin away, he has broken my bones. BETH.

Il use ma peau, et ma chair, il brise mes os. BÈT.

[1.5] Aedificavit in gyro meo, et circumdedit me felle et labore.

He has besieged me and has surrounded me with gall and labour.

Il édifie autour de moi, et me cerne de fiel et de peine.

[1.6] BETH.

BETH.

BÈT.

[1.7] In tenebrosis collocavit me, quasi mortuos sempiternos.

In dark places he has forced me to dwell, as those that are dead for ever.

Dans les ténèbres il me plaça, comme les morts pour l'éternité.

[1.8] GHIMEL. Circumaedificavit adversum me, ut non egrediar: aggravavit compedem meum. GHIMEL.

GHIMEL. He has built against me round about, so that I cannot escape: he has weighed me down with chains. GHIMEL.

GUIMEL. Il a construit une muraille autour de moi, afin que je ne sorte pas : il alourdit mes fers. GUIMEL.

[1.9] Sed et, cum clamavero et rogavero, exclusit orationem meam. GHIMEL.

And even when I cry for help, he shuts out my prayer. GHIMEL.

Même quand je clame et je supplie, il repousse ma prière. GUIMEL.

[1.10] Conclusit vias meas lapidibus quadris, semitas meas subvertit.

He has closed my way with square stones, he has obstructed my paths.

Il obstrue mes voies de pierres carrées, il subvertit mes sentiers.

[1.11] Jerusalem, Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum.

O Jerusalem, Jerusalem, turn to the Lord your God.

Jérusalem, Jérusalem tourne-toi vers le Seigneur ton Dieu.

Lectio III del Venerdì Santo a voce sola con violini (CARESANA)

[2.1] Incipit Oratio Geremiae Prophetae.

Here begin the Lamentations of Jeremiah the Prophet.

Commencent les paroles de Jérémie le prophète

[2.2] Recordare, Domine, quid acciderit nobis; intuere et respice opprobrium nostrum. Haereditas nostra versa est ad alienos, domus nostrae ad extraneos. Pupilli facti sumus absque patre, matres nostrae quasi viduae.

Remember, Lord, what has come upon us; consider, and see our degradation. Our inheritance has passed to strangers, our homes to aliens. We have become orphans, we are fatherless, our mothers are as widows.

Souviens-toi, Seigneur, de ce qui est pour nous ; regarde et vois notre opprobre. Notre héritage est versé aux étrangers, nos maisons sont livrées aux barbares. Nous sommes des orphelins sans père, nos mères sont comme des veuves.

[2.3] Aquam nostram pecunia bibimus; ligna nostra pretio comparavimus. Cervicibus nostris minabamur, lassis non dabatur requies. Aegypto dedimus manum et Assyriis, ut saturaremur pane. Patres nostri peccaverunt, et non sunt: et nos iniquitates eorum portavimus.

We have drunk our own water for our own money; we have bought our own wood. The yoke is on our neck; we are persecuted; exhausted we are, allowed no rest. We made a pact with Egypt, with Assyria, that we might be sated with bread. Our fathers sinned, and they are no more; we bear the weight of their guilt.

Notre eau, nous la payons pour la boire ; notre bois, nous devons l'acheter. Sur nos cous, le joug de la persécution, nous sommes las, on ne nous donne pas de repos. Nous donnons notre main à l'Egypte et à Assur, pour nous rassasier de pain. Nos pères ont péché, et ne sont plus : et nous portons leurs fautes.

[2.4] Servi dominati sunt nostri: non fuit qui redimeret de manu eorum. In animabus nostris afferebamus panem nobis, a facie gladii in deserto.

Servants rule over us: there is no one to rescue us from their clutches. At peril of our lives we fetch our bread, by risking the sword of the desert.

Ce sont des esclaves qui nous dominent : personne ne nous rachète de leurs mains. Nous risquons nos vies pour obtenir notre pain, face aux glaives du désert.

[2.5] Pellis nostra quasi clibanus exusta est, a facie tempestatum famis. Mulieres in Sion humiliaverunt, et virgines in civitatibus Juda.

Our skin is as hot as an oven, from the scorch of famine. The women in Sion have been raped, the virgins in the town of Juda.

Notre peau brûle comme un four, face à l'ardeur de la famine. Les femmes sont humiliées à Sion, et les vierges dans les villes de Juda.

[2.6] Jerusalem, Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum.

O Jerusalem, Jerusalem, turn to the Lord your God.

Jérusalem, Jérusalem tourne-toi vers le Seigneur ton Dieu.

Lectio III del Primo Notturno a voce sola con violini (VENEZIANO)

[7] Jube Domne benedicere.

Lord, grant me your blessing.

Daigne, Seigneur, de bénir.

[8] Consurge induere fortitudine tua, Sion. Induere vestimentis gloriae tuae, Jerusalem, civitas sancti. Quia non adiciet ultra ut pertranseat per te in circumcisus et immundus.

Awake, awake! Clothe yourself in strength, Sion. Put on your clothes of glory, Jerusalem, Holy City. For henceforth, the uncircumcised and unclean will pass through you no more.

Eveille-toi, revêts ton énergie, Sion, revêts-toi des vêtements de ta gloire, Jérusalem ville du sanctuaire. Ainsi, il cessera de venir vers toi, l'incirconcis, l'immonde.

[9] Excutere de pulvere consurge sede Jerusalem solve vincula colli tui captiva filia Sion. Quia haec dicit Dominus gratis venundati estis et sine argento redimemini.

Shake off your dust; awake, captive Jerusalem, loose the chains from your neck, captive daughter of Sion. For thus says the Lord, you were sold for nothing and you shall be redeemed without money.

Secoue la poussière, lève-toi, trône, Jérusalem, enlève les liens de ton cou captive, fille Sion. Car ainsi le dit le Seigneur : on vous a vendu gratuitement et c'est sans argent que l'on vous rachètera.

[10] Quia haec dicit Dominus in Aegyptum descendit populus in principio ut colonus esset ibi. Et Assur absquae ulla causa calumniatus est eum.

For thus says the Lord, my people went down into Egypt at the beginning as aliens, to settle there. Finally Assyria oppressed them without any cause at all.

Car ainsi le dit le Seigneur : en Egypte mon peuple est descendu au début, pour y résider. Et Assur sans aucune raison l'a calomnié.

[11] Et numquid mihi est hic dicit Dominus quoniam ablatus est populus meus gratis. Dominatores ejus inique agunt dicit Dominus et iugiter tota diae: Nomen meum blasphematur. Propter hoc sciet populus meus nomen meum in die illa. Quia ego ipse qui loquebar ecce adsum. Tu autem Domine miserere nobis.

And what do I have here now, says the Lord, for my people have been taken away for nothing. Their masters treat them unjustly, says the Lord, and all day long my name is held in contempt. Therefore my people shall know my name on that day. For I myself that spoke, behold I am here. But you, O Lord, have mercy on us.

Et, qu'en est-il de moi, ici, dit le Seigneur, maintenant qu'on a pris mon peuple gratuitement. Ses oppresseurs le font geindre sans raison, dit le Seigneur, et tout le jour mon nom est blasphémé. Ainsi mon peuple connaît mon nom en ce jour. Et ainsi, moi, celui qui parle, me voici. Mais Toi, Seigneur, aie pitié de nous.

Lectio I del Primo Notturno del Mercoledì Santo a voce sola con violini (VENEZIANO)

[15] Incipit Lamentatio Geremiae Prophetae.

Here begin the Lamentations of Jeremiah the Prophet.

Commencent les lamentations de Jérémie le prophète

[16] ALEPH.

ALEPH.

ALEPH.

[17] Quomodo sedet sola civitas plena populo: facta est quasi vidua a domina Gentium: princeps provinciarum facta est sub tributo. BETH.

How the city sits solitary, that once thronged with people: how she is now like a widow, who was chief amongst nations: she who was princess amongst the peoples is now put to forced labour. BETH.

Ainsi elle siège solitaire la ville pleine de peuple : elle est comme une veuve, immense parmi les nations : la première des cités est devenue tributaire. BÈT.

[18] Plorans ploravit in nocte, et lacrimae ejus in maxillis ejus: non est...

All night long she is weeping, and tears are upon her cheeks. Not one...

En pleurs, elle pleure dans la nuit, et ses larmes coulent sur ses joues : et nul...

[19] ... qui consoletur eam ex omnibus caris ejus: ...

... of all those dear to her remain to comfort her: ...

... ne la console parmi tous ceux qui l'aiment : ...

[20] ... omnes amici ejus spreverunt eam, et facti sunt ei inimici.

... her friends have spurned her and become enemies.

... tous ses amis l'ont trahie, et sont devenus ses ennemis.

[21] GHIMEL.

GHIMEL.

GUIMEL.

[22] Migravit Judas propter afflictionem, et multitudinem servitutis: habitavit inter gentes, nec invenit requiem: ...

Juda has departed into exile after much affliction and servitude. Living among the gentiles she has found no rest: ...

Juda est en exil par tant d'affliction et de servitude : et vit entre les nations, sans trouver de repos : ...

[23] ... omnes persecutores ejus apprehenderunt eam inter angustias.

... all her persecutors caught her where there is no way out.

... tous ses persécuteurs l'atteignent entre les angoisses.

[24] DALETH. Viae Sion lugent eo quod non sint qui veniant ad solemnitatem: omnes portae ejus destructae: sacerdotes ejus gementes: virgines ejus squalidae, et ipsa oppressa amaritudine. HE.

DALETH. The roads to Sion mourn because no one comes to her festivals now: all her gateways are all ruined; her priests groan; her young girls are grief-stricken, and she is oppressed with bitterness. HE.

DALÈT. Les voies de Sion sont endeuillées et ceux qui venaient aux fêtes solennelles ne sont plus là : toutes ses portes sont désertes : ses prêtres gémissent : ses vierges dépérissent, et l'amertume l'oppresse. HÉ.

[25] Facti sunt hostes ejus in capite, inimici ejus locupletati sunt: quia Dominus locutus est super eam propter multitudinem iniquitatum ejus: ...

Now do her enemies have the upper hand, her foes prosper: for the Lord has spoken against her for her many, many crimes; ...

Ses oppresseurs sont vainqueurs, ses ennemis sont en paix : car le Seigneur l'afflige à cause de la multitude de ses péchés : ...

[26] ... parvuli ejus ducti sunt in captivitatem, ante faciem tribulantis.

... her children are led into captivity, driven in front of the oppressor.

... ses enfants sont conduits en captivité, face à l'oppresseur.

[27] Jerusalem, Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum.

O Jerusalem, Jerusalem, turn to the Lord your God.

Jérusalem, Jérusalem tourne-toi vers le Seigneur ton Dieu.

Other recent Glossa releases

Cristofaro Caresana
L'Adoratione de' Maggi
I Turchini / Antonio Florio
Glossa GCD 922601

Alessandro Scarlatti
Lamentazioni per la Settimana Santa
Ensemble Aurora / Enrico Gatti
Glossa GCD 921205. 2 CDs

Pierre Bouteiller
Requiem pour voix d'hommes
Le Concert Spirituel / Hervé Niquet
Glossa GCD 921621

L'Amor de Lonh
Medieval songs of love and loss
Ensemble Gilles Binchois / Dominique Vellard
Glossa GCD P32304

Cecus
Colours, blindness and memorial
Graindelavoix / Björn Schmelzer
Glossa GCD P32105

Johann Sebastian Bach
St John Passion
Orchestra of the 18th Century / Frans Brüggen
Glossa GCD 921113. 2 CDs

Johann Sebastian Bach
Mass in B minor
Orchestra of the 18th Century / Frans Brüggen
Glossa GCD 921112. 2 CDs

Georg Friedrich Haendel
Apollo e Dafne (Italian Cantatas, vol. VII)
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa GCD 921527

Claudio Monteverdi et al.
Il Nerone, ossia L'incoronazione di Poppea
La Venexiana / Claudio Cavina
Glossa GCD 920916. 3 CDs

'Round M
Monteverdi meets jazz
La Venexiana / Claudio Cavina
Glossa GCD P30917

produced by:

Glossa Music, S.L.
Timoteo Padrós, 31
E-28200 San Lorenzo de El Escorial
info@glossamusic.com / www.glossamusic.com

for:

MusiContact GmbH
Carl-Benz-Straße, 1
D-69115 Heidelberg
info@musicontact-germany.com / www.musicontact-germany.com