

Nicola Antonio Porpora

Passio

Stile Galante

Stefano Aresi

Nicola Antonio Porpora
(1686-1768)

The musicians thank the Parish Community of Dosimo/Quistro, especially Don Claudio Rubagotti and Giampaolo Penna. Many thanks are also due to Fumiko Kobayashi, Giacomo Fedele and Nicolò Ferrari for their help.

www.stilegalante.it

Executive producer: Michael Sawall
Recording: August 2010, Chiesa di San Lorenzo Martire, Quistro (Italia)
Recording producers: Marco Taio & Stefano Aresi
Digital editing: Marco Taio & Andrea Friggi
Booklet editor: Susanne Lowien
Layout: Joachim Berenbold
Translations: Susanne Lowien (deutsch) / Sylvie Coquillat (français)
Cover photo: Michael Baumgartner (www.michaelbaumgartner.de)
Artist photos: E. Galli: RibaltaLuce / M. De Liso: RibaltaLuce / F. Cassinari: Riccomini / F. Bettini: Dordoni / S. Aresi: Mombrini
© + © 2011 MusiContact GmbH, Heidelberg, Germany
CD is manufactured by Sony DADC – Made in Austria



PASSIO

Music on the Passion of Christ

Stile Galante

Emanuela Galli · soprano

Francesca Cassinari · soprano

Marina De Liso · alto

Fulvio Bettini · baritone

Ludovico Takeshi Minasi · cello

Andrea Friggi · organ & harpsichord

Stefano Aresi · direction

PASSIO



Title page of the Gazzaniga manuscript
Printed with kind permission of the "Biblioteca Civica di Crema"

Nicola Antonio Porpora

Sei duetti latini sulla passione di nostro signore Gesù Cristo (1754)

- | | | |
|----------|---|-------|
| 1 | Duetto I: Crimen Adae quantum constat
(Emanuela Galli, Marina De Liso) | 9'10 |
| 2 | Duetto II: Rigate lacrimis
(Francesca Cassinari, Marina De Liso) | 9'21 |
| 3 | Duetto III: Mortis causa tu fuisti
(Emanuela Galli, Francesca Cassinari) | 7'01 |
| 4 | instrumental: Fuga V
from N. A. Porpora: Sonate XII di violino e basso, adapted by Muzio Clementi (1752-1832) | 2'45 |
| 5 | Duetto IV: In hoc vexillo Crucis
(Emanuela Galli, Francesca Cassinari) | 8'24 |
| 6 | Duetto V: Tamquam agnus immolatur
(Emanuela Galli, Fulvio Bettini) | 12'32 |
| 7 | Duetto VI: Ab imo pectore
(Emanuela Galli, Marina De Liso) | 9'36 |
| 8 | instrumental: Fuga VI Diatonico Enarmonico Cromatico
from N. A. Porpora: Sonate XII di violino e basso, adapted by Muzio Clementi | 3'13 |
| | Neapolitan Anonymous (2 nd half of the 18 th century) | |
| 9 | Miserere
(Francesca Cassinari, Fulvio Bettini) | 10'03 |

Nicola Antonio Porpora: Passio

»So steigst du in den Himmel auf!«

Zu Beginn der 1750er Jahre schien die künstlerische Laufbahn Nicola Antonio Porporas (1686-1768) ihr natürliches Ende erreicht zu haben: Er war lange zusammen mit Leonardo Leo und Leonardo Vinci einer der Hauptvertreter des neuen neapolitanischen Stils gewesen und hatte wesentlich zu seiner allgemeinen Verbreitung beigetragen, seine Karriere hatte ihn an die wichtigsten Theater seiner Zeit geführt (so z.B. in seiner Heimatstadt Neapel, in Venedig, London, Mailand und Rom), und er hatte als Gesangslehrer solche Stars wie Farinelli, Caffarelli und Porporino hervorgebracht. Sein Weg führte ihn nach Anstellungen an bedeutenden Institutionen (*Ospedali Grandi* in Venedig und das *Conservatori* in Neapel) 1747 zum Dresdener Hof, an dem er im Folgejahr zu Hasses großer Verärgerung die Position des Kapellmeisters übernahm. 1752/53 zog er sich ins Privatleben zurück und verließ den sächsischen Hof mit der Garantie über die außergewöhnlich hohe Pension von jährlich 400 Talern. Anschließend wählte der Komponist Wien zu seinem Wohnort; dort scheint er keinen großen Wert mehr darauf gelegt zu haben, eine feste Anstellung zu finden, sondern unterrichtete hauptsächlich Gesang und Komposition (einer seiner Schüler war Franz Joseph Haydn) und schrieb gelegentlich einige Seiten mit geistlichen Werken nieder. Im Jahr 1756 geriet das Leben des alternden Musikers durch die preußische Invasion in Sachsen durcheinander; denn sie führte zur so-

fortigen Beendigung der Pensionszahlungen und stürzte Porpora in große wirtschaftliche Not. In einem ergreifenden Brief an Farinelli schildert der Librettist Metastasio, dass es dem Komponisten buchstäblich am täglichen Brot fehle (*„ridotto alla positiva mancanza del pane quotidiano“*). Aufgrund dieser Situation und da er in Österreich keine bedeutenden Förderer hatte, wandte er sich – alt und müde, wie er war – wieder nach Italien zurück, um dort eine Anstellung zu finden, mit der er sich über Wasser halten konnte. Es ist bekannt, dass dieser Musiker ungefähr zwölf Jahre später völlig mittellos starb.

Während seines Wiener Aufenthaltes schuf der glücklose Komponist jedoch zwei seiner bedeutendsten Meisterwerke: zwei Sammlungen, die man als musikalische Richtschnur seiner Fähigkeiten, seines guten Geschmacks und seines Erfindungsreichtums auffassen kann. Im Jahr 1754 erschienen die *Sonate XII di violino e basso* mit einer Widmung an Maria Antonia Walburga, geborene Prinzessin von Bayern (seine Gönnerin am Dresdener Hof). Im gleichen Jahr wurden auch sechs Duette gedruckt, mit dem Titelzusatz *„da cantarsi nelli venerdì di Quaresima nella Cappella di Sua Altezza Serenissima l'Elettore di Sassonia“* (zu singen an den Freitagen der Fastenzeit in der Kapelle seiner Hoheit, des Kurfürsten von Sachsen“).

Diese sechs Vokalwerke mit lateinischem Text stellen einen eigenständigen Zyklus dar; der sich

im Stil und im Zuschnitt sehr stark von den „Passionen“ aus dem deutschsprachigen protestantischen Umfeld unterscheiden, aber auch keine Parallelen zu den italienischen Oratorien über die Passion Christi aufweist. Wir müssen uns diese Duette als planvolle Reihe von Kompositionen vorstellen, die dazu bestimmt waren, Schritt für Schritt (wahrscheinlich an jedem Freitag der Passionszeit) die persönlichen Andachten der Mitglieder des königlich-sächsischen Hofes in diesem wichtigsten Abschnitt des Kirchenjahres zu begleiten.

Die Sammlung, die unter verschiedenen Titeln bekannt ist, hatte im späten 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts bei vielen Bewunderern der Musik im „stile antico“ beträchtlichen Erfolg, was sogar zu einer vollständigen gedruckten Ausgabe durch Gaetano Nava (1802-1875) bei Breitkopf & Härtel führte. Fälschlich für das Ergebnis eines Auftrages für die Sänger Karls VI. von Habsburg gehalten (der tatsächlich bereits 14 Jahre vor der Entstehung dieses Werkes gestorben war), beschäftigten diese Duette ganz wesentliche Protagonisten der Wiederentdeckung sogenannter Alter Musik wie Fortunato Santini (1768-1861) und Raphael Georg Kiesewetter (1773-1850), die sich beide für die Aufführung dieser Duette in privaten Konzerten einsetzten. Besonders Kiesewetter zeigte großen Enthusiasmus für diese Werke, denn er hinterließ auf einer handschriftlichen Kopie dieser Musik das Vergil-Zitat *„Sic itur ad astra!“* („So steigst du in den Himmel auf!“). Der Komponist Giuseppe Gazzaniga (1743-1818), einer der letzten Schüler Porporas,



Emanuela Galli

bezeichnete die Duette als „göttliche Musik“ (*„di musica divina“*). Im 19. Jahrhundert waren in Deutschland auch gedruckte Ausgaben einzelner Teile dieser Sammlung im Umlauf; sie waren mit Klavierbegleitung versehen und auf die Bedürfnisse und den Geschmack der Zeit zugeschnitten. Die ersten wichtigen Musik-Enzyklopädien stellten die sogenannten *„Duetti latini sulla Passione di Nostro Signore Gesù Cristo“* („Lateinische Duette über die Passion unseres Herrn Jesus Christus“) oder auch *„Duetti per la Quaresima“* („Duette für die Fastenzeit“) als bedeutenden Teil des Gesamtwerkes dieses Komponisten dar. Zum tieferen Verständnis der künstlerischen Erwägungen, die den Komponisten dazu brachten,

diese musikalischen Kleinode zu schaffen, muss man zwei wesentliche Punkte in Betracht ziehen: einerseits den historischen Zeitpunkt, zu dem die Duette entstanden und andererseits die musikalische Gattung, zu der sie gehören. Wie bereits erwähnt entstanden sie zeitgleich mit dem Druck der 12 Sonaten, die nach einem genauen Plan aufgebaut sind, den Porpora in seiner Widmung erläutert. Darin schreibt der neapolitanische Musiker, dass er seinen technischen Hintergrund und seine Fähigkeit, in unterschiedlichen Stilen zu komponieren (alt und italienisch, modern und französisch) unter Beweis stellen wollte, wobei er diese miteinander kombinierte. Er näherte sich den beiden Abschnitten, in die das Werk aufgeteilt ist, mit zwei unterschiedlichen Ansätzen (konservativ und frei). Daher zeigt sich in den ersten sechs Sonaten eine im Vergleich zu den restlichen strengere Grundhaltung; als zweiter Satz befindet sich in diesen Sonaten jeweils eine komplexe Fuge, darunter das wohlbekannte Beispiel einer diatonischen, enharmonischen und chromatischen Fuge mit ihrer geradezu unverschämten Virtuosität aus der *Sonata VI*. Diese Stücke beeindruckten die zeitgenössischen Kenner des Kontrapunktes sehr, was man aus einigen handschriftlichen Kopien der Fugen durch neapolitanische Kompositionsschüler und vor allem aus der berühmten Fassung für ein Tasteninstrument schließen kann, die Muzio Clementi (1752-1832) anfertigte und im ersten Band seiner *Selection of Practical Harmony* (1801) veröffentlichte.

Porpora, der den höchst prestigeträchtigen Titel des Königlich Polnischen und kurfürstlich Sächsischen

Kapellmeisters trug und seine 12 *Sonaten* auch damit signierte, wollte offensichtlich nicht nur eine monumentale und elegante Sammlung von Violinsonaten veröffentlichen, sondern auch seine stilistische Vielseitigkeit und das hohe technische Können demonstrieren, die er sich im Lauf seines gesamten Lebens erarbeitet hatte. Auch die Duette können in diesem Licht gesehen werden. Diese sechs Vokalstücke entsprechen vollkommen der Definition des italienischen Kammerduetts, mit dem lateinischen Text als einziger Abweichung. Das italienische Kammerduett ist gewöhnlich als Da-capo-Arie für zwei Stimmen und Continuo komponiert und gilt zu dieser Zeit als die anspruchsvolle Gattung par excellence: Sie war schwierig aufzuführen und erforderte Zuhörer, die dazu in der Lage waren, die typischen Feinheiten zu erfassen (verzwickter Kontrapunkt, gewagte Harmonik und Melodien, die in sehr engem Zusammenhang mit dem Text standen, gelegentlich fast in „madrigalistischer“ Manier). Die Kammerduette waren für Porpora und seine Zeitgenossen die perfekte Bühne, auf der man die technischen Fähigkeiten eines Komponisten zur Schau stellen konnte, ebenso wie die Intelligenz und die Geschicklichkeit der Ausführenden bei der Umsetzung der kompositorischen Details und auf der sich schließlich auch die Kompetenz des erlesenen Publikums dieser Aufführungen zeigte: Es handelte sich also um ein ästhetisches Spiel mit höchst intellektuellem und performativem Zuschnitt.

Der metrische und formale Aufbau der lateinischen Gedichte zu den *Duetten* Porporas zeigt, dass diese wahrscheinlich nicht für eine derarti-



Marina de Liso

ge musikalische Umsetzung entstanden waren. Wahrscheinlich beruhte ihre Auswahl auf einer autonomen Entscheidung des Komponisten: Er wollte wohl Texte, die sich auf den höchsten Topos des Christentums beziehen, mit einer ebenso „hohen“ musikalischen Gattung in Verbindung setzen, um seinen musikalisch höchst kompetenten Gönnern zu gefallen. In den sechs Duetten zeigen sich sehr unterschiedliche stilistische Zielsetzungen; sie scheinen also ebenso wie die Violinsonaten dazu bestimmt zu sein, die überdurchschnittliche Vielseitigkeit des Komponisten zu aufzuzeigen. Das erste Duett ist ein Beispiel für ernsten und strengen Kontrapunkt, der Beginn des zweiten ist ein offensichtlicher Bezug auf das Modell des „französischen“ Duetts, das Johann

Mattheson (1681-1764) in seinem *Vollkommenen Capellmeister* sorgfältig definierte (zwei Stimmen, in denen Text und Vokalisierung parallel ablaufen). Im dritten Duett wird sehr viel Chromatik eingesetzt, und harmonische Ver-zögerungen dienen der Expressivität. Mit dem vierten Duett scheint Porpora von dieser strengen Kompositionsweise Abschied zu nehmen, hier wird die Herrlichkeit des Heiligen Kreuzes mit langen triolischen Koloraturpassagen untermalt, Porpora imitiert die typische Schreibweise für Trompete, nimmt Bezug auf den überlieferten Gebrauch der sogenannten *nomina sacra* und vereinfacht die harmonische Textur auffällig. Das fünfte Duett wirkt beinahe wie eine kleine dramatische Szene, in der die für dieses Genre vermeintlich zwingende Vorgabe der imitatorischen Schreibweise völlig aufgegeben wird: Im Bass und im Sopran werden in den ersten beiden Versen teilweise unterschiedliche Texte verwendet, die dazu dienen, verschiedene Stimmungen durch abweichende Vokalstile darzustellen (pathetisch im Sopran, empört oder „di sdegno“ im Bass). Im sechsten Duett schließlich übernimmt die Orgel teilweise eine konzertante Rolle, deren genaue Registrierung (Oktave) Porpora auch vorschreibt. Hier singen die Stimmen in einem Stil, der sehr weit vom ersten Duett entfernt ist – die Musik liefert schon einen Ausblick auf wesentliche stilistische Besonderheiten der sogenannten Wiener Klassik.

Am Ende dieser CD steht ein bislang unveröffentlichtes anonymes *Miserere* für zwei Stimmen und Basso continuo, dessen Anlage in vielerlei Hinsicht derjenigen der Duette entgegengesetzt ist.

Porporas Andachtsduette sind *musica reservata* par excellence, geschrieben von einem neapolitanischen Komponisten für den privaten geistlichen Gebrauch an einem hochgebildeten deutschen Hof. Dieses *Miserere* dagegen ist ein perfektes Beispiel für alltägliche Gebrauchsmusik, die zwar für die gleiche Zeit des Kirchenjahrs entstanden ist, aber zur öffentlichen Aufführung während der Vesper in einer Stadtkirche in einer entlegenen Provinz des Königreichs Neapel bestimmt war (wahrscheinlich Campobasso oder vielleicht auch die winzige Stadt Civitacampomariano). Die Stimmen wurden für die Fastenzeit 1772 kopiert, und in der Musik treffen reizvolle moderne Stilelemente auf bewusst archaische Stereotypen, was auf eine angemessene und rein funktionale Weise befriedigend wirkt und dem nicht allzu glanzvollen Rahmen entspricht, den ein solcher Festgottesdienst auf dem Land hatte. Die Einschränkungen in den Vokalparts lassen sich ökonomisch erklären und sind nicht – wie bei der Aufführung der Kammerduette – kompositionstechnisch begründet. Aufgrund der Erwartungen, die man im 18. Jahrhundert an Andachtsmusik stellte, gehörte es auch zur Arbeit professioneller, aber weniger bekannter Komponisten, den guten Geschmack und den verfeinerten Stil, die gefeierte Komponisten wie Porpora, Vinci, Leo und Hasse geprägt hatten, selbst in kleinen Siedlungen zu verbreiten, die schließlich die Mehrheit der urbanen Zentren des Königreiches Neapel darstellten.

Bei der Aufführung der Duette richteten wir uns nach den Hinweisen, die aus der Partitur und dem Kontext hervorgehen, für den sie bestimmt wa-

ren. Es ist nicht schwierig zu begründen, dass das Instrument, mit dem der Basso continuo in diesem Fall wohl gespielt wurde, eine Orgel war; diese haben wir durch den Einsatz eines Violoncellos noch um ein kleineres Bass-Streichinstrument ergänzt. Aufgrund der ästhetischen Eigenschaften der Kammerduette entschieden wir uns dafür, die Vokallinien nur sehr wenig zu verzieren; in den Da-capo-Abschnitten setzten wir stärkere Betonungen, auch durch die Aussprache, einzelnen Wörtern gaben wir expressive Farben und wir änderten die Dynamik, aber nicht die Tonhöhe. Wo Kadenzen erforderlich waren, hielten wir ihre Länge in Grenzen.

Im *Miserere* vertonte der Komponist – wie es üblich war – nur die ungeraden Verse; die restlichen wurden in ihrer Choralfassung gesungen. Um die Aufführungspraxis der letzteren zu analysieren, hielten wir es für angemessen, uns so eng wie möglich an die geographisch und chronologisch nächste Komposition zu halten, die überliefert ist: das Autograph des *Miserere concertante a due cori* von Leonardo Leo (1739), das im Conservatorio di San Pietro a Majella in Neapel aufbewahrt wird. Der Komponist schrieb hier auch die „gregorianischen“ Verszeilen des Textes aus, versah sie mit Basso continuo und notierte die exakte Dauer der einzelnen Notenwerte. Wir hielten uns bei der Ausführung der verbleibenden Psalmverse an diese Kriterien, die Leo auf sehr standardisierte Weise benutzte, um dadurch ein vollständiges Bild der Partitur und ihrer Funktion zu erhalten.

Stefano Aresi

Nicola Antonio Porpora: Passio

“So you climb to heaven!”

At the beginning of the 50s of the Eighteenth century, the artistic route of Nicola Antonio Porpora (1686-1768) seems to have come to its natural end: after being - with Leonardo Leo and Leonardo Vinci - one of the major proponents and promoters of the universalisation of the Neapolitan “new style”, after a career played in the most prestigious theaters of the time (in his hometown and in Venice, London, Milan, Rome, etc.), after creating as a singing teacher stars such as Farinelli, Caffarelli and Porporino, after receiving assignments of primary importance in the Venetian *Ospedali Grandi* and in the Neapolitan *Conservatori*, Porpora was hired at the Dresden court in 1747, being appointed Kapellmeister the following year (with Hasse's great scorn). In 1752/3 he retired to private life, leaving the court of Saxony-Poland with the guarantee of an unusual rich annual pension of 400 tallers.

The composer then elected Vienna as his city of residence: here he appears to seek no more continuous assignments of absolute importance, but only to teach singing and composition (among his students, Franz Joseph Haydn), writing sometimes a few pages of church music. However, in 1756 the Prussian invasion of Saxony disrupted the lives of the old musician, leading to the immediate termination of his pension and bringing Porpora to a state of great economical need: in a poignant letter to Farinelli, Metastasio portrays the composer as “ridotto alla positiva mancanza

del pane quotidiano” (“reduced to a substantial lack of daily bread”). Given the situation and the absence of main patrons in Austria, Porpora went back to Italy - old and tired - to find some job to earn money to support himself. As it is known, the musician died in total destitution, after twelve difficult years.

In the midst of his stay in Vienna, however, the unlucky composer gave birth to two of his highest masterpieces: two collections that can be read as a kind of musical guidance of his abilities, his taste and his inventiveness. In 1754 the *Sonate XII di violino e basso* were printed with a dedication to Princess “Maria Antonia Walpurga di Baviera” (his patroness in Dresden); dated the same year are also the six duets “da cantarsi nelli venerdì di Quaresima nella Cappella di Sua Altezza Serenissima l'Elettore di Sassonia” (“to be sung on Lent Fridays in the Chapel of His Most Serene Highness, the Electoral Prince of Saxony”).

These six vocal pieces on Latin text form an autonomous cycle, very different in shape and use from the “Passions” from the Protestant and German-speakers areas, and also from the Italian Oratorios on the Passion of Christ: we have to think to this duets as an organized set of compositions designed to accompany step by step (presumably one for each Friday) the personal reflections of the members of the Saxon royal family in the most crucial period of the liturgical calendar. The collection, known under various titles,

had considerable success among some of the greatest admirers of the “stile antico” music in the late Eighteenth century and at the beginning of Nineteenth, even leading to a full printed edition by Gaetano Nava (1802-1875) for Breitkopf & Härtel. Mistakenly believed the children of a commission for the singers of Charles VI of Habsburg (died fourteen years before their composition), the duets charmed key personalities in the movement for the rediscovery of early music, such as Fortunato Santini (1768-1861) and Raphael Georg Kiesewetter (1773-1850), both promoters of their performance in private concerts. Kiesewetter especially showed great enthusiasm writing on a manuscript copy of the music the Virgil quotation “Sic itur ad astra!” (So you climb to heaven!). The composer Giuseppe Gazzaniga (1743-1818), among the last Porpora students, called the duets as made “di musica divina” (“of divine music”). During the Nineteenth century, in Germany also circulated printed editions of individual pieces of the collection, with piano accompaniment, tailored to the needs and tastes of the time; the first major encyclopedias of music mentioned as some of the main points of Porpora’s artistic output the so-called “Duetti latini sulla Passione di Nostro Signore Gesù Cristo” (Latin duets on the Passion of Jesus Christ, Our Lord) or “Duetti per la Quaresima” (Duets for the Lent). To fully understand the choices made by the composer in creating these musical treasures you must first pay attention to two key points: the historical moment in which the *Duetti* were conceived, and the musical genre they belong to.



As already mentioned, they are contemporary to the printing of the *Sonate XII*, organized according to a precise plan, clearly stated in the dedication by Porpora: in it the Neapolitan musician proclaims that he wanted to give a demonstration of its technical background and his ability to write in different styles (ancient and Italian, modern and French), mixing them and dedicating two different attitudes (conservative and free) to the two sections in which the volume is divided. The first six sonatas, so, show a more severe attitude compared to the remaining ones, and have complex fugues as second movement, including the well known example of shameless virtuosity of a Diatonic Enharmonic Chromatic fugue, in the *Sonata VI*. These pieces impressed very much the

contemporary counterpoint connoisseurs, as we can see thanks to some Neapolitan manuscript copies of the fugues made by composition pupils and to the most famous keyboard adaptation by Muzio Clementi (1752-1832), who published them within the first volume of his *Selection of Practical Harmony* (1801).

Porpora, by signing the *Sonate XII* volume and bearing the most prestigious title of Kapellmeister of the Elector of Saxony, was consciously not only giving life to a monumental and elegant collection of violin sonatas, but also publishing a monument to the various styles and technical aspects he elaborated during his entire life. The duets can also be seen in the same light. These six songs fit perfectly into the definition of the genre of the Italian Chamber Duet (Italianische Kammerduette), with the only peculiarity of presenting a Latin text. Written as *da capo* arias for two voices and continuo, at this time the Italian Chamber Duets are usually intended as the refined genre par excellence, difficult to perform, requiring listeners able to grasp the subtleties that were expected to characterize it (poignant counterpoint, audacious harmony, and melodies very tied to the lyrics, sometimes almost “madrigalistic”). The Chamber Duets, for Porpora and his contemporaries were the perfect theater of the technical ability of a composer, of the intelligence and skill of the performers in showing the details of his writing, and of the competence of the selected audience that attends to the performance: an aesthetic game of the highest intellectual and performative kind.

The metrical and formal shape of the Latin lyrics of the *Duetti* by Porpora shows that they probably were not born for this kind of musical treatment. It is likely that this choice should be attributed to an autonomous idea by the composer: to adopt a “high” musical genre for texts related to highest topic of Christianity, in order to please his very musically competent patrons. The six duets show between them very different stylistic aims, and thus appear to be designed, as well as the violin sonatas, to show the absolute versatility of the composer: the first one is a magnificent example of severe and strict counterpoint; the second one shows an evident initial reference to the model of the ‘French’ duet, as carefully defined by Johann Mattheson (1681-1764) in his *Der vollkommene Capellmeister*, with the two voices involved in parallel running of the text and vocalizations. The third duet makes a strong use of chromaticism, devoting harmony delays to expressive purposes. The fourth seems to mark the abandonment of a severe writing, proclaiming the glory of the holy cross with long passages of coloratura in triplets, imitation of writing for trumpet, references to the ancient use of the so-called *nomina sacra*, and a remarkable simplification of the harmonic texture. The fifth duet even becomes a little dramatic scene, completely disrupting the assumption of the imitative writing of the genre: partially different texts (in the first verse of the lyrics) are assigned to the bass and to the soprano, which then are used to describe two different emotional attitudes with contrasting vocal styles (pathetic for the soprano, “di sdegno” – “of anger” – for

the bass). The sixth duet, finally, provides a partial concertante role for the organ, for which Porpora also defined the precise registration (octave): here the voices sing music stylistically very far from that exemplified by the first duet, music open to some of the main stylistic features of the so-called Viennese Classicism.

At the end of this CD you will find an unpublished and anonymous *Miserere* for two voices and basso continuo, in many ways conceptually opposed to *Duetti*. Porpora's devotional duets are *musica reservata* par excellence, written by a famous Neapolitan composer for private devotional use of a strongly competent German court: on the other hand, this *Miserere* represents a perfect example of each-day-use music, while written for the same liturgical season, but for a public performance during vespers in a town church of the remote province of the Kingdom of Naples (presumably Campobasso or, maybe, the tiny Civitacampomariano). Copied for Lent 1772, the music combines charming modern stylistic features to deliberately stereotyped archaic ones, resolving itself in a fair and strictly functional satisfaction of the small splendor required by those country holy services, with a vocal cast forcibly restricted for economic reasons and not necessarily technically founded as the one needed to the performance of chamber duets.

Thanks to the Eighteenth-century devotional expectations of the people, the work of professional but less known composers also included this: to bring the good taste and style encoded by revered masters of the rank of Porpora, Vinci, Leo,

Hasse, even in the small villages which constituted the majority of the urban centers of the kingdom of Naples.

In performing the *Duetti*, we followed the evidences emerging from the score and the context for which it was born: it wasn't difficult to establish that the instrument used at the time for the basso continuo playing was an organ, to which we added as small bow bass instrument, the cello. Given the esthetical nature of chamber duets, we choose to flourish very few the vocal lines, changing in the *da capo* more emphases, attitudes to pronunciation, expressive colors given to individual words, dynamics, than pitches, making only brief cadenzas, where required.

In the *Miserere*, following the usual practice, the composer scored only the odd lines, leaving the other ones to be sung in chant. For the performance practice of the latters, it was considered appropriate to refer as close as possible to the nearer geographically and chronologically composition that has been given to us to analyze: the autograph of the *Miserere concertante a due cori* by Leonardo Leo (1739), held at the Conservatory of San Pietro a Majella in Naples. The composer wrote here also the "Gregorian" chant verses of the text, providing them with basso continuo and with the exact duration of individual values. So, observing the criteria used in a very standardized way by Leo, we performed all the leaving verses of the Psalm to give a complete picture of the score and its function.

Stefano Aresi

Nicola Antonio Porpora: Passio

« Tu montes ainsi au ciel ! »

Au début des années 1750, la carrière artistique de Nicola Antonio Porpora (1686-1768) semble avoir atteint sa fin naturelle : avec Leonardo Leo et Leonardo Vinci, il avait longtemps été l'un des représentants majeurs du nouveau style napolitain et avait apporté une contribution essentielle à sa diffusion générale ; sa carrière l'avait conduit à travailler dans les plus grands théâtres de son époque (p. ex. dans sa ville natale de Naples, à Venise, Londres, Milan et Rome), et en qualité de professeur de chant, il avait façonné des stars comme Farinelli, Caffarelli et Porporino. Son chemin l'amène à travailler pour des institutions de renom (*Ospedali Grandi* à Venise et *Conservatori* à Naples), en 1747 pour la cour de Dresde où il obtient l'année suivante le poste de maître de chapelle au grand dam de Hasse. En 1752/53, il se retire de la vie publique et quitte la cour saxonne et polonaise avec la garantie d'une pension annuelle exceptionnellement élevée de 400 thalers. Le compositeur s'établit ensuite à Vienne ; il ne semble pas y avoir recherché d'emploi fixe, préférant enseigner surtout le chant et la composition (un de ses élèves fut Franz Joseph Haydn) et écrivant à l'occasion quelques pages de pièces musicales religieuses. En l'an 1756, la vie du musicien vieillissant est bouleversée par l'invasion prussienne de la Saxe car elle entraîne l'interruption immédiate des versements de sa pension et plonge Porpora dans une grande détresse financière. Dans une lettre émouvante à Farinelli, le li-

brettiste Métastase écrit que le compositeur n'a littéralement plus de quoi se nourrir (« ridotto alla positiva mancanza del pane quotidiano »). En raison de cette situation et étant donné qu'il n'a pas de mécène important en Autriche, il s'en retourne – tout vieux et fatigué qu'il est – en Italie en quête d'un emploi qui pourrait assurer sa subsistance. On sait que le musicien mourut environ douze ans plus tard dans un dénuement total.

Pendant son séjour viennois, le compositeur malchanceux écrit cependant deux de ses plus grands chefs-d'œuvre : deux recueils que l'on peut appréhender comme la ligne directrice de ses capacités, de son bon goût et de son inventivité. En l'an 1754 paraissent les *Sonate XII di violino e basso* dédiées à l'attention de Maria Antonia Walburga, née princesse de Bavière (sa protectrice à la cour de Dresde). La même année sont aussi publiés en manuscrit six Duos, avec l'ajout « da cantarsi nelli venerdì di Quaresima nella Cappella di Sua Altezza Serenissima l'Elettore di Sassonia » (à chanter les vendredis du carême dans la chapelle de son Altesse Sérénissime l'Électeur de Saxe »).

Ces six œuvres vocales au texte latin représentent un cycle autonome qui se distingue très fortement au niveau du style et du genre des « Passions » du contexte protestant germanophone mais n'accuse non plus aucun parallèle aux oratorios italiens sur la Passion du Christ. Nous devons nous représenter ces Duos comme une

série très élaborée de compositions destinées à accompagner pas à pas (probablement chaque vendredi du temps de la Passion) les dévotions personnelles des membres de la cour royale de Saxe dans cette période majeure de l'année liturgique. Le recueil connu sous des titres différents jouit à la fin du 18^{ème} siècle et au début du 19^{ème} siècle d'un succès considérable auprès de nombreux admirateurs de la musique dans le « stile antico », et fit même l'objet d'une édition gravée intégrale par Gaetano Nava (1802-1875) chez Breitkopf & Härtel. Tenus par erreur pour le résultat d'une commande destinée aux chanteurs de Charles VI de Habsbourg (qui était en fait mort 14 ans avant la naissance de cette œuvre), ces Duos retinrent l'intérêt d'acteurs essentiels dans la redécouverte de la dite musique ancienne comme Fortunato Santini (1768-1861) et Raphael Georg Kiesewetter (1773-1850), qui s'engagèrent tous deux pour faire jouer ces Duos dans des concerts privés. Notamment Kiesewetter manifeste un grand enthousiasme pour ces œuvres car il a noté sur une copie manuscrite de cette musique la citation de Virgile « Sic itur ad astra! » (Tu montes ainsi au ciel !). Le compositeur Giuseppe Gazzaniga (1743-1818), l'un des derniers élèves de Porpora, qualifie ces Duos de « musique divine » (di musica divina). Au 19^{ème} siècle, des éditions gravées de parties isolées de ce recueil circulèrent également en Allemagne ; elles étaient dotées d'un accompagnement de piano et adaptées exactement aux besoins et au goût de l'époque. Les premières encyclopédies musicales présentaient les dits « Duetti latini sulla Passione

di Nostro Signore Gesù Cristo » (Duos latins sur la Passion de notre Seigneur Jésus Christ) ou encore les « Duetti per la Quaresima » (Duos pour le carême) comme une partie importante de l'œuvre intégrale de ce compositeur.

Afin de mieux saisir les réflexions artistiques qui amenèrent le compositeur à créer ces bijoux musicaux, il faut considérer deux points essentiels : d'une part le moment historique où les duos furent écrits et d'autre part le genre musical auquel ils appartiennent. Comme déjà mentionné, ils furent composés en même temps que la gravure des 12 Sonates agencées selon un plan précis que Porpora explique dans sa dédicace. Le musicien napolitain y écrit qu'il veut mettre à l'épreuve son savoir-faire technique et son don de composer dans des styles différents (ancien et italien, moderne et français), tout en les combinant entre eux. Il aborde les deux segments qui divisent l'œuvre de deux manières différentes (conservative et libre). C'est pourquoi les six premières sonates adoptent une attitude plus rigoureuse par rapport aux suivantes ; ces sonates comportent chacune en deuxième mouvement une fugue complexe, avec l'exemple bien connu de la fugue diatonique, enharmonique et chromatique d'une virtuosité presque insolente dans la *Sonata VI*. Ces pièces impressionnèrent fortement les connaisseurs contemporains du contrepoint, ce que l'on peut déduire de quelques copies manuscrites des fugues par des élèves de composition napolitains et surtout de la célèbre version pour un instrument à clavier que Muzio Clementi (1752-1832) élaborait et publia dans le premier volume de sa



Selection of Practical Harmony (1801).

Porpora, qui portait le titre extrêmement prestigieux de maître de chapelle du roi de Pologne et Électeur de Saxe et signa à ce titre ses 12 *Sonates*, voulait manifestement publier non seulement un recueil monumental et élégant de sonates pour le violon, mais aussi démontrer la diversité stylistique et le grand savoir-faire technique qu'il avait élaborés tout au long de sa vie. Les Duos peuvent eux aussi être considérés sous cet angle. Ces six pièces vocales correspondent parfaitement à la définition du duo de chambre italien, avec pour seule différence le texte latin. Le duo de chambre italien est couramment composé

comme aria da capo pour deux voix et continuo et est considéré à l'époque comme le genre savant par excellence : il est difficile à jouer et exige des auditeurs de pouvoir en saisir les subtilités typiques (contrepoint complexe, harmonies et mélodies audacieuses en relation étroite avec le texte, parfois presque de manière « madrigalesque »). Les duos de chambre étaient pour Porpora et ses contemporains la scène parfaite sur laquelle un compositeur pouvait faire la démonstration de ses qualités techniques, et les exécutants apporter la preuve de leur intelligence et adresse dans la réalisation des détails de composition, tout en révélant enfin la compétence du public choisi de ces représentations : il s'agit donc du jeu esthétique d'un genre extrêmement intellectuel et visant la performance.

La structure métrique et formelle des poèmes latins pour les *Duos* de Porpora montre que ceux-ci n'étaient sans doute pas destinés à une réalisation musicale de ce genre. Il est probable que leur choix est le fait d'une décision autonome du compositeur : il voulait allier des textes se référant au topos le plus haut de la chrétienté à un genre musical tout aussi « élevé » afin de plaire à ses mécènes extrêmement compétents sur le plan musical. Les six Duos révèlent des intentions stylistiques très différentes ; tout comme les sonates pour le violon, ils semblent donc être destinés à mettre en valeur l'exceptionnelle diversité du compositeur. Le premier duo est un exemple de contrepoint grave et rigoureux, le début du second est une référence manifeste au modèle du duo « français » que Johann Mattheson (1681-

1764) définit avec soin dans son *Vollkommener Capellmeister* (deux voix dans lesquelles texte et vocalisation progressent en parallèle). Le troisième Duo fait l'objet d'un chromatisme intense et les retards harmoniques servent l'expressivité. Avec le quatrième Duo, Porpora semble vouloir abandonner cette écriture sévère ; ici, la splendeur de la sainte croix est portée par de longs passages coloraturas en triolets, par l'imitation de l'écriture typique pour les trompettes, par quelques références à l'usage traditionnel des dites nomina sacra et par une texture harmonique simplifiée de manière frappante. Le cinquième Duo fait presque l'effet d'une petite scène dramatique dans laquelle l'écriture en imitation supposée impérative pour ce genre est totalement abandonnée : à la basse et au soprano, des textes en partie différents sont utilisés dans les deux premiers versets, servant à illustrer différentes atmosphères par des styles vocaux divergents (pathétique au soprano, indigné ou « di sdegno » à la basse). Dans le sixième Duo enfin, l'orgue reprend en partie un rôle concertant dont Porpora prescrit aussi la registration précise (octave). Ici, les voix chantent dans un style très éloigné du premier Duo – la musique procure déjà une vision des particularités stylistiques essentielles du dit classicisme viennois.

Le CD se referme sur un *Miserere* pour deux voix et basse continue anonyme inédit jusqu'à aujourd'hui dont la structure s'oppose à celle des Duos à bien des égards. Les Duos de prière de Porpora sont de la *musica reservata* par excellence, écrits par un compositeur napolitain pour l'usage religieux privé dans une cour alle-

mande très cultivée. Ce *Miserere* par contre est l'exemple parfait d'une musique d'usage quotidien, écrite certes pour la même période de l'année liturgique mais destinée à la représentation publique pendant les vêpres dans une église de la ville d'une province retirée du royaume de Naples (probablement Campobasso ou peut-être aussi la toute petite ville de Civitacampomariano). Les parties furent copiées pour le carême de 1772,



Stefano Aresi

dans la musique se côtoient éléments stylistiques modernes charmants et stéréotypes sciemment archaïques, alliance satisfaisante à la fois adéquate et purement fonctionnelle, convenant bien au cadre moins pompeux que possédait une telle messe de fête à la campagne. Les restrictions dans les parties vocales sont motivées par l'économie et ne sont pas dues à la technique de composition comme dans la représentation des Duos de chambre.

En fonction de ce qui était attendu d'une musique de dévotion au 18^{ème} siècle, les compositeurs professionnels mais peu connus avaient aussi pour tâche de diffuser le bon goût et le style raffiné imposés par des compositeurs illustres comme Porpora, Vinci, Leo et Hasse jusque dans les petits faubourgs qui représentaient finalement la majorité des centres urbains du royaume de Naples.

Dans la représentation des Duos, nous nous appuyons sur les conseils ressortant de la partition et du contexte auquel ils étaient destinés. Il n'est pas difficile de démontrer que l'instrument assurant la basse continue dans ce cas précis était l'orgue ; avec le violoncelle, nous lui avons ajouté un instrument à cordes grave plus petit. En raison des qualités esthétiques des Duos de chambre,

nous avons décidé de n'ornementer que très peu les lignes vocales ; dans les passages da capo, nous misons sur des accentuations plus fortes, servies aussi par la diction ; nous avons donné des nuances expressives à des mots précis et nous avons modifié la dynamique mais pas la hauteur de son. Là où des cadences étaient nécessaires, nous avons limité leur longueur.

Dans le *Miserere*, le compositeur n'a mis en musique que les versets impairs, comme il était d'usage ; les autres versets étaient chantés dans leur version chorale. Afin d'analyser la pratique d'exécution de ces derniers, nous avons considéré comme adéquat d'épouser le plus étroitement possible la composition conservée la plus proche sur les plans géographique et chronologique : l'autographe du *Miserere concertante a due cori* de Leonardo Leo (1739), qui se trouve au Conservatorio di San Pietro a Majella de Naples. Le compositeur a écrit ici aussi en toutes notes les versets « grégoriens », les a dotés d'une basse continue et a indiqué la durée exacte de chaque valeur de note. Dans l'exécution des versets psalmiques pairs, nous avons respecté ces critères que Leo utilisait de manière très standardisée afin de préserver ainsi une image complète de la partition et de sa fonction.

Stefano Aresi

1 Duetto I

Crimen Adae quantum constat!
Verte oculos ad montem,
ibi vide vitae fontem
proprio sanguine demersum.
Vide clavos et tormenta,
matris poenas desolatae.
Cur non mundas homo ingratus
inter scelus cor immersum?

2 Duetto II

Rigate lacrimis
facies populi
"Heu" plorent sidera
carendo lumine;
et Redemptorem
Olympus plorat.
Amoris stimulo
purgentur oculi
Caeli maerorem
consociamini.
Et Mundus totus
Crucem adoratur.

3 Duetto III

Mortis causa tu fuisti
o mortalis Jesu Christi.
Mundi salus, spes et vita
per te fuit Jesu mors.
Gentes omnes mortem flete,
cum Maria condolete.
Tantum paena est infinita
tantum magna est vestra sors.

Oh, here is what results
Adam's sin has led to!
Turn your eyes to that mountain,
and there watch the spring of life
drowning in his own blood.
Watch the nails! Watch his torments!
Watch the holy mother suffering!
Why do not you, ungrateful mankind,
cleanse your heart immersed in crime?

Wet your faces
with tears, nations!
„Alas!" mourn the stars,
dimming their light,
and the highest heaven
weeps for the redeemer!
Let our eyes be cleared
by the pangs of love:
let us join in the grief
of the heavens.
And let the whole world
worship the cross.

The cause of Jesus Christ's death
was you, O mortal.
Jesus' death was
your salvation, hope and life.
All nations, bemoan his death,
and share Mary's pain.
The sorrow is as infinite
as your fate is great.

4 Fuga V (instrumental)

5 Duetto IV

In hoc vexillo Crucis
manet salutis dies.
Mundatae Christi sanguine
sunt nostrae sordes criminum.
Intactae Caeli victimae
haec est triumphi gloria.
En languet tota immensitas
affixa in hoc patibulo.
In hoc Crucis misterio
stat hominis victoria.

6 Duetto V

Tamquam agnus immolatur,
tamquam latro inter cohortem
fuit passus Christus mortem,
hoc pro nobis substinendo
Rector Terrae et Caeli Rex.
Prae maerore languet Caelum.
Scissum cerno templi velum.
Omne totum consummatur.
Adimpleta jam est lex.

7 Duetto VI

Ab imo pectore
ede suspiria,
peccator impie.
Nam auctor vitae
est mortem passus
Crucis pro te.
Nunc juxta crucem
depone scelera.

In this signal of the cross
the day of salvation abides.
By the blood of Christ
the filth of our sins has been washed.
This is the glory of the triumph
of the undefeated heavenly victim.
Lo, the hole universe languishes
nailed to this scaffold,
the victory of mankind
consists of the mystery of the cross.

Like a lamb is sacrificed,
like a thief led through the crowd,
Christ, the ruler of the Earth and king of Heaven
suffered death
bearing all this for us.
For so much sorrow the heavens languish.
I can see the ripped veil of the temple
It is all done,
the law has been fulfilled.

Sigh from the depths
of your heart,
wicked sinner:
For the creator of life
has endured death
on the cross for you.
Now, at the foot of the cross
Lay down your crimes.

Cum Christo et Virgine
nunc quisque sentiat
poenas in se.

8 Fuga VI (instrumental)

9 Miserere

Miserere mei, Deus: secundum magnam
misericordiam tuam.
Et secundum multitudinem miserationum
tuarum, dele iniquitatem meam.
Amplius lava me ab iniquitate mea: et a
peccato meo munda me.
Quoniam iniquitatem meam ego cognosco:
et peccatum meum contra me est semper.
Tibi soli peccavi,
et malum coram te feci:
ut iustificeris in sermonibus tuis,
et vincas cum iudicaris.
Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum:
et in peccatis concepit me mater mea.
Ecce enim veritatem dilexisti:
incerta et occulta sapientiae tuae
manifestasti mihi.
Asperges me, hyssopo, et mundabor:
lavabis me, et super nivem dealbabor.
Auditui meo dabis gaudium et laetitiam:
et exsultabunt ossa humiliata.
Averte faciem tuam a peccatis meis:
et omnes iniquitates meas dele.
Cor mundum crea in me, Deus: et spiritum
rectum innova in visceribus meis.
Ne proicias me a facie tua: et spiritum
sanctum tuum ne auferas a me.

Now, with Christ and the Holy Virgin,
let everyone feel
sorrow inside himself.

Have mercy upon me, O God, according to thy
loving kindness.
According to the multitude of thy tender mercies
blot out my transgressions.
Wash me thoroughly from mine iniquity, and
cleanse me from my sin.
For I acknowledge my transgressions: and my
sin is ever before me.
Against thee, thee only, have I sinned, and done
this evil in thy sight: that thou mightest be
justified when thou speakest, and be clear when
thou judgest.
Behold, I was shapen in iniquity; and in sin did my
mother conceive me.
Behold, thou desirest truth in the inward parts:
and in the hidden part thou shalt make me to
know wisdom.
Purge me with hyssop, and I shall be clean: wash
me, and I shall be whiter than snow.
Make me to hear joy and gladness; that the
bones which thou hast broken may rejoice.
Hide thy face from my sins, and blot out all mine
iniquities.
Create in me a clean heart, O God; and renew a
right spirit within me.
Cast me not away from thy presence; and take
not thy holy spirit from me.

Redde mihi laetitiam salutaris tui: et spiritu
principali confirma me.
Docebo iniquos vias tuas: et impii ad te
convertentur.
Libera me de sanguinibus, Deus,
Deus salutis meae: et exsultabit lingua mea
iustitiam tuam.
Domine, labia mea aperies: et os meum
annuntiabit laudem tuam.
Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem
utique: holocaustis non delectaberis.
Sacrificium Deo spiritus contribulatus:
cor contritum, et humiliatum, Deus, non
despicias.
Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua
Sion: ut aedificentur muri Ierusalem.
Tunc acceptabis sacrificium iustitiae,
oblationes, et holocausta: tunc imponent
super altare tuum vitulos.

Restore unto me the joy of thy salvation; and
uphold me with thy free spirit.
Then will I teach transgressors thy ways; and
sinners shall be converted unto thee.
Deliver me from bloodguiltiness, O God,
thou God of my salvation: and my tongue shall
sing aloud of thy righteousness.
O Lord, open thou my lips; and my mouth shall
shew forth thy praise.
For thou desirest not sacrifice; else would I
give it: thou delightest not in burnt offering.
The sacrifices of God are a broken spirit:
a broken and a contrite heart, O God, thou wilt
not despise.
Do good in thy good pleasure unto Zion:
build thou the walls of Jerusalem.
Then shalt thou be pleased with the sacrifices
of righteousness, with burnt offering and whole
burnt offering: then shall they offer bullocks
upon thine altar.