



English / Français / Deutsch / Italiano / Text / Tracklist



## A luminous intimacy

by Raffaele Mellace

■ 2

Niccolò Jommelli is not only one of the most important opera composers of the 18th century, but also one of the most significant exponents of church music of his century. He demonstrated this as director of two of Italy's leading institutions: the Ospedale degli Incurabili in Venice and the Julian Chapel in St Peter's, Rome. In the latter capacity he is the subject of a portrait by Pier Leone Ghezzi showing his "rotund figure" (as Metastasio expresses it), which also struck Charles Burney who, on meeting him in Naples, declared him to be the greatest living Italian composer, "in the face not unlike what I remember Handel to have been, yet far more polite and soft in his manner". When therefore Maria Augusta of Turn und Taxis, mother of Charles Eugene, duke of Württemberg, died on 1 February 1756, it was only natural for the duke to ask his own *Ober-Kapellmeister* to compose a Requiem mass. For two and a half years Jommelli had essentially been responsible for opera in Stuttgart, exactly like his counterpart Hasse in Dresden; he was not active in church music except on four occasions in 16 years of service. The death, at just under 50 years of age, of the cultivated and intriguing mother of the music-loving duke (a pupil of C.P.E. Bach, who dedicated a celebrated collection to him) was quite possibly the first of these occasions. The funeral rites of the princess, a Catholic in a protestant duchy, were held on Monday 9 February in the intimate 18th-century chapel at the castle of Ludwigsburg. The body, which was to be laid to rest in the family vault was transferred from the Castle at Göppingen in a funeral cortege to the chapel, shrouded in black and illuminated only by torches and

*Raffaele Mellace teaches musicology and music history at the University of Genoa and is the author of the article "Italia. Settecento" in the MGG Online encyclopedia (Kassel 2016). Together with C. Bacciagaluppi e G. Giovani, he oversaw the critical edition of the Apoteosi della musica del Regno di Napoli di G. Sigismondo (Rome 2016) and, with C. Fertonani and C. Toscani, La musica sacra nella Milano del Settecento (Milan 2014). He is also the author of two monographs on Johann Adolf Hasse (Palermo 2004, Beeskow 2016), as well as Il racconto della musica europea. Da Bach a Debussy (Rome 2017).*

candles. In the middle of the chapel stood the temporary structure of the *castrum doloris* which was to contain the bier. From the balcony on the right, where the Stözel organ had been installed two years before, Jommelli himself directed select members of the court cappella, headed by the *primadonna*, the soprano Marianne Pirker.

The composition process was, inevitably given the circumstances, very rushed. A contemporary manuscript conserved in the Naples Conservatory library states plausibly that it was composed “in three days”. By contrast, the work’s success has been long-lasting. It became the most popular Requiem in Europe until Mozart’s – who was ten days old when it was composed and who could well have known it, since in Salzburg around 1775 a pupil of his father had transcribed it. The work appeared in print during the first decade of the 19th century; it was published in its entirety in Paris by Auguste Leduc, while parts of it were included in an anthology that appeared in London. But long before its publication the Requiem was widely circulated in manuscript throughout the continent; about 130 complete manuscript copies are known. Stendhal called Jommelli “one of the geniuses of music”, and Abbé Vogler praised the Requiem as “moving, beguiling and full of surprises”. Adaptations were presented by Nicola Sala in Naples, Franz Xaver Richter in Strasbourg and Antonio Salieri in Vienna. Between 1774 and 1823 it accompanied the funeral rites of Duke Maximilian III of Bavaria and Antonio Canova, and it was performed at memorial services for King Louis XV of France, Christoph Willibald Gluck and Landgrave Frederick II of Hesse-Kassel. As late as 1868, the Introit inaugurated the funeral rites for Rossini in the imposing new church of Sainte-Trinité in Paris.

What was it that contemporaries and posterity saw as remarkable and memorable in this score? It is characterized by a luminous intimacy which does not, as is normally the case in Requiems of this century and the next, set out to terrify or impress with spectacular effects, but aims for a beautiful singing style and a subtle narrative in sound, both of which convey a message of profound consolation. Like Hasse’s Requiem of 1763-4, it is cast in the sacral key of E flat major, which Christian Friedrich Daniel Schubart, writing 30 years later, was to describe as the “tonality of love, devotion, intimate dialogue with God and symbolizing, with its three flats, the Holy Trinity”. Modest rather than solemn, it is scored for solo strings, as a homage not to a reigning prince, but the private figure of his mother. Jommelli’s Requiem embodies a specific ideal of church music: a modern idiom that allies the vocal character *par excellence* of strict counterpoint with a refined orchestral

style, dispensing with wind instruments in accordance with the Pope Benedict XIV's encyclical *Annus qui hunc* (1749), and maintaining a significant distance from the style of opera. It is not surprising that in the year of Jommelli's death the papal singer Santi Giuseppe Santarelli pronounced that the composer's church music output "contained nothing that could not serve as an example or model". Such a style accords well with the use of Gregorian chant in some sections of the funeral rite, following the widely practiced custom of the time. Jommelli seeks to allow the Gregorian ethos to penetrate his work in a kind of osmosis, rather than imposing it in sharp relief. In reproducing the original alternation of the two musical languages, this recording attempts to restore the authentic musical balance that Jommelli's contemporaries would have heard.

In listening to Jommelli's Requiem we need to be aware of the historical-aesthetic context that produced it, and to pay attention to four elements. First and foremost, the work is governed by a carefully thought-out structure. The sense of symmetry is already assured, as is traditional in Requiems, by musical recapitulation in certain sections: the fugues "Quam olim", "Osanna", "Cum sanctis tuis", and "Requiem æternam" repeated with the same text at the conclusion of the *Communio*. However, the profound sense of form goes further: probably because of performance conditions, Jommelli places the soloists at the heart of an architecture in which the ripieno voices take part in a continually changing contrapuntal texture. This lends life to a fluid and tightly knit architecture far removed from the customary rigid juxtaposition of choruses and solo arias (of which there are only three: the *Benedictus*, where the soloist sings throughout; and two sections of the *Libera me*). Also, there is a fragmentation into micro-sections, creating some powerful mood contrasts, for example in the *Dies iræ*, which falls into four such sections. Another example is the Mass's hypnotic opening, achieved by great economy of means (prefiguring Winckelmann's ideal of "noble simplicity and quiet grandeur"), contrasted with the compressed energy of the *Kyrie*. But one thinks also of the broad architecture of the *Libera me*, also set in its entirety, and which contains two occurrences of the double fugue "Quando cœli", the expressive quartet "Dum veneris" also repeated, and an aria for each of the female voices. The score's intimate character, already mentioned, is evident throughout the traditionally terrifying *Dies iræ*, perceptible in the delicate contrapuntal interweaving and the heart-felt perorations found at the climaxes of the "Oro supplex" and above all of the "Pie Jesu", a kind of incantatory lullaby. No less delicate are the Handelian *Larghetto* pastorale in the

*Sanctus* and the pathos-laden alto line in C minor of the *Benedictus*. Thirdly, the score is studded with a series of impressive contrapuntal movements: “Quam olim”, “Osanna”, “Dona nobis”, “Cum sanctis tuis”, with subjects consisting normally of rising and descending scales that seem to answer each other reciprocally, uniting to project a message of light, faith and great comfort. Lastly, the score is striking for its massive use of parody, recycling music already composed throughout the preceding decade. This was a necessary recourse given the urgency of the commission. Especially in the contrapuntal movements, Jommelli tapped into the rich vein of his own church music, reaching back to the fugue composed as an examination piece for his admission into the Accademia Filarmonica of Bologna in 1741; the youthful psalm *Laetatus sum* (“Kyrie eleison”); a mass for the Incurabili (“Christe eleison”); two psalms composed in Rome, *Laudate pueri* (“Pie Jesu”) and *Dixit Dominus* (“Osanna”); and the oratorio *La Passione di Gesù Cristo* of 1749 (“Quam olim” and “Dona eis”). So, 20 years after Bach’s B minor Mass and his Christmas Oratorio, we witness the miracle of a score by an unmistakable personality to which the rich experience of its author has made a significant contribution.

## A rich simplicity

by Giulio Prandi

For me, Jommelli's Requiem was a *coup de foudre*. I stumbled on it by chance, almost ten years ago, when I came across a modern edition. I opened the score and began to read. When I arrived at the double entry of soprano and contralto, when the light dawns upon the "eternal rest" evoked with such gentleness in the opening bars, I could not tear myself away from the work.

This Requiem is unlike any other, for several reasons. It never loses sight of its fundamental tonality, which acts like a guiding star; yet it follows the text like a shadow, in all its nuances. It consoles rather than terrifies; it is theatrical yet profoundly intimate, going straight to the core, without sacrificing its richness.

■ 6

On paper, Italian music of this type and period can seem slight; it is easy to fall into the trap of considering it simple. On the contrary, its economy of means conceals a vocabulary capable of expressing all facets of human sensibility. This music requires an authentic commitment, a profound devotion; a sensibility that is acquired only after years of assiduous familiarization, with a group of musicians capable of moving in the same direction with real empathy. Beyond the normal search of perfection of technique and performance practice, this music really comes into its own only if cultivated with the utmost care.

Every performance has its origins in a text; and in this case it took a great deal of work to arrive at an edition that restored a faithful image of this masterpiece. In the absence of an autograph, we chose to use a manuscript copy today preserved in the Bibliothèque nationale de France. This copy probably originated in 1775 in Naples (where Jommelli had returned in order to spend his last years) at the hand of Giuseppe Sigismondo, a friend of the composer and a great collector of his works. Among the many surprises of this source were the valuable instrumental articulations, often unusual and audacious, and which required a great deal of reflection. The *lectio facillior* was almost never the path to follow.

But the decisive step for us was the insertion of passages of Gregorian chant, in order to complete the Requiem with some texts that were not set to music by Jommelli but which were probably sung in monodic form during the funeral rites of the duchess.

A Vespers antiphon, which establishes the peaceful mood and acts as a sort of prelude, precedes the magnificent *Introitus*. The choice of melodies is the fruit of research based on the comparison of various musico-liturgical sources of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries. Specifically, we compared various editions of graduals and antiphonaries from the Germanic lands (Ingolstadt, Augsburg, Vienna) and the Netherlands ('s-Hertogenbosch and Amsterdam, the latter an important international centre of music publishing). Our goal was to distil the characteristics of melodic traditions peculiar to the Catholic communities of Northern Europe and to delineate a common denominator for them.

This process aims to be faithful to the spirit, not the letter of the work: it does not aim to provide an exact reconstruction of a particular celebration, but to recall 18<sup>th</sup>-century liturgical practice, of which Gregorian chant was certainly an integral and vital part. This choice embodies a link between monody and polyphony which is in the DNA of western vocal music. By returning it to its riverbed of an age-old tradition, Jommelli's immortal work becomes timeless; in the same way, in the *Postcommunio* the Gregorian intonation commits to eternity the name of the duke's deceased mother, Maria Augusta, the dedicatee of this unique and consoling work.

■ 8







The Coro e Orchestra Ghislieri perform Jommelli's *Requiem* at the Amsterdam Concertgebouw at a concert that took place a few days before the recording.

## Une lumineuse intimité

par Raffaele Mellace

■ 10

Niccolò Jommelli ne fut pas seulement l'un des compositeurs d'opéras les plus importants du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais aussi l'un des plus notables auteurs de musique sacrée de son temps. Il l'a prouvé en dirigeant deux institutions majeures de la Péninsule : l'Ospedale degli Incurabili à Venise et la Cappella Giulia à Saint-Pierre de Rome. C'est à la tête de cette dernière que l'a représenté Pier Leone Ghezzi, montrant la figure sphérique que décrivit aussi Métastase et qui frappa Charles Burney. Ce dernier, l'ayant rencontré à Naples, déclara qu'il s'agissait du plus grand compositeur d'opéras vivant, « semblable d'allure à Handel, pour autant que je m'en souviens, mais beaucoup plus aimable et doux dans ses manières. » Quand, le 1<sup>er</sup> février 1756, Marie Auguste de Tour et Taxis, mère de Charles Eugène de Wurtemberg, passa dans l'autre monde, il sembla naturel à ce dernier de demander la composition d'une messe de requiem à son *Ober-Kapellmeister*. À Stuttgart depuis deux ans et demi principalement comme responsable du théâtre musical, tout comme son homologue Hasse à Dresde, Jommelli ne se frotta qu'exceptionnellement à la musique d'église : pour seulement quatre événements exceptionnels en seize ans de service. La mort, à l'âge de moins de cinquante ans, de la mère, cultivée et intrigante, du duc mélomane, élève et dédicataire d'un célèbre recueil de Carl Philipp Emanuel Bach, fut vraisemblablement la première de ces occasions. Les obsèques de la princesse, catholique dans un duché protestant, eurent lieu le lundi 9 février dans la chapelle du château de Ludwigsburg datant du XVIII<sup>e</sup> siècle (le corps, arrivé avec le cortège funèbre du château de Göppingen, y reposera dans le tombeau fami-

*Raffaele Mellace enseigne la musicologie et l'histoire de la musique à l'Université de Gênes et il est l'auteur de l'article "Italia. Settecento" de l'encyclopédie en ligne MGG (Kassel 2016). Il a organisé, avec C. Bacciagaluppi et G. Giovani, l'édition critique de l'Apoteosi della musica del Regno di Napoli de G. Sigismondo (Rome 2016) et, avec C. Fertoni et C. Toscani, La musica sacra nella Milano del Settecento (Milan 2014). En outre, les monographies Johann Adolf Hasse (Palerme 2004, Beeskow 2016) et Il racconto della musica europea. Da Bach a Debussy (Rome 2017).*

lia), parée de noir, plongée dans une obscurité éclairée seulement par des torches et des bougies, et occupée au centre par la construction éphémère d'un *castrum doloris* destiné à abriter le cercueil. Du balcon droit, avec l'orgue Stözel installé deux ans plus tôt, Jommelli lui-même dirigeait des membres choisis de la chapelle de la Cour, avec à leur tête la prima donna, la soprano Marianne Pirker.

Comme c'est inévitable dans ces cas-là, l'œuvre fut composée rapidement : « en trois jours », indique de manière réaliste un manuscrit aujourd'hui conservé au Conservatoire de Naples. La vie de la partition n'a pas été si brève : elle s'est rapidement imposée comme le requiem le plus populaire en Europe jusqu'à Mozart – qui avait dix jours lorsque la partition a été composée et dut probablement la connaître, car à Salzbourg un élève de son père l'a transcrite vers 1775. Publié intégralement dans la première décennie du XIX<sup>e</sup> siècle à Paris par Auguste Leduc et partiellement dans une anthologie à Londres, alors que Stendhal parlait de Jommelli comme d'« un des génies de la musique », le *Requiem* avait déjà largement circulé sur tout le continent par quelque cent trente copies manuscrites complètes. Loué par l'abbé Vogler comme « touchant, stupéfiant et plein de surprises », arrangé, entre autres, par Nicola Sala à Naples, Franz Xaver Richter à Strasbourg et Antonio Salieri à Vienne, il accompagna entre 1774 et 1823 les funérailles du duc Maximilien III de Bavière et d'Antonio Canova, les commémorations du roi Louis XV en France, de Christoph Willibald Gluck et du landgrave Frédéric II de Hesse-Kassel. En 1868, l'*Introït* ouvrait encore les funérailles de Rossini dans l'imposante église parisienne de la Sainte-Trinité.

Qu'est-ce qui a rendu cette partition singulière et mémorable aux yeux des contemporains et de la postérité ? Y domine une lumineuse intimité qui ne joue pas, comme cela arrive habituellement dans les requiems de ce siècle et du suivant, la carte du terrible et du spectaculaire, mais se concentre sur la beauté du chant et sur une narration sonore subtile, toutes deux appelées à transmettre un message profondément consolateur. Fondé, comme le requiem de Hasse de 1763-1764, sur la tonalité sacrée de *mi* bémol majeur que Christian Friedrich Daniel Schubart définira trente ans plus tard comme « la tonalité de l'amour, de la dévotion, du dialogue intime avec Dieu, symbole, avec ses trois bémols, de la sainte Trinité », avec une orchestration sans excès de solennité, limitée aux cordes, car rendant hommage non à un prince régnant mais à la figure privée de sa mère, le *Requiem* de Jommelli incarne un idéal précis de musique pour l'église : une esthétique moderne qui conjugue la vocalité par excellence du contrepoint rigoureux et une écriture orchestrale

raffinée, s'abstient du recours aux instruments à vent, comme le prescrivait l'encyclique de Benoît XIV, alors récente, *Annus qui hunc* (1749), et se tient à bonne distance de l'opéra. On ne sera guère surpris d'apprendre que l'année de la mort de Jommelli, le chantré pontifical Santi Giuseppe Santarelli déclarait que, dans sa production ecclésiastique, « il n'y a rien qui ne puisse servir d'exemple ou de modèle. » Un tel style s'harmonise avec le chant grégorien dans lequel certaines sections du rite funéraire étaient entonnées, selon un usage contemporain très répandu, en perpétuant le caractère dans une sorte d'osmose plutôt que d'imposer une rupture nette. En restituant l'alternance originale des deux langages, cet enregistrement vise à rétablir l'équilibre sonore authentique conçu par Jommelli pour les premiers auditeurs.

À l'écoute du *Requiem* de Jommelli en connaissance du contexte historique et esthétique qui l'a vu naître, on prête attention à quatre points. D'abord, sa construction extrêmement étudiée. Le sens de la symétrie est assuré, comme c'est de tradition dans les requiem, par la reprise de la musique de certaines sections : les fugues « *Quam olim* », « *Hosanna* », « *Cum sanctis tuis* », le même « *Requiem æternam* » repris avec les mêmes paroles pour conclure la *Communio*. Mais le sens profond de la forme va bien au-delà : probablement en prenant en compte les conditions pratiques d'exécution, Jommelli place les solistes au cœur d'une architecture où les voix du *ripieno* participent d'un tissu contrapuntique qui change continuellement. Il donne ainsi vie à une structure fluide et cohérente qui tourne le dos tant à l'opposition rigide habituelle entre chœurs et airs de solistes (à peine trois : une autonome, le *Benedictus*, et deux à l'intérieur du *Libera me*) qu'à la fragmentation en microsections (le *Dies iræ* en compte à peine quatre, alors qu'il met en musique l'intégralité du texte), créant des contrastes très efficaces de *Stimmung*. Tel est le contraste entre le début hypnotique de la messe, obtenu avec la plus grande économie de moyen (l'idéal du *grand simple*, anticipation du néoclassicisme winckelmannien), et l'énergie du contrepoint serré du *Kyrie*. Mais on pense aussi à la grande architecture du *Libera me*, qui exploite également la totalité du texte, qui abrite deux occurrences de la double fugue « *Quando cœli* », l'expressif quatuor « *Dum veneris* », repris à son tour, et un air pour chaque voix féminine. On admire ensuite la veine intimiste de la partition, déjà citée, manifeste à chaque instant du *Dies iræ*, traditionnellement terrifiant, qui oscille ici entre délicates broderies contrapuntiques et ponctuations ornées du chœur qui atteignent des sommets dans « *Oro supplex* » et surtout dans le « *Pie Jesu* », sorte de berceuse

Giulio Prandi



incantatoire. Le *Sanctus, un Larghetto* pastoral de saveur handélienne n'est pas moins délicat, de même que le *Benedictus* hautement pathétique en *ut* mineur. En troisième lieu s'impose le réseau de mouvements contrapuntiques qui ponctuent la partition (« Quam olim », « Hosanna », « Dona nobis », « Cum sanctis tuis ») avec des sujets, généralement fondés sur des gammes ascendantes ou descendantes, qui semblent se répondre et dont émane de manière cohérente un message lumineux, confiant et suprêmement consolateur. Enfin, il convient de s'intéresser à la technique de la parodie et du réemploi. De manière surprenante, mais compréhensible vu l'urgence de la commande, la partition recourt en fait massivement à des pages composées tout au long de la décennie précédente. Jommelli puise, en particulier pour les mouvements contrapuntiques, dans le riche trésor de sa propre musique religieuse, remontant jusqu'à la fugue composée lors de l'examen pour son admission à l'Accademia Filarmonica de Bologne en 1741 et au psaume de jeunesse *Lætatus sum* (« Kyrie eleison »), à une messe pour les Incurabili (« Christe eleison »), aux psaumes romains *Laudate pueri* (« Pie Jesu ») et *Dixit Dominus* (« Hosanna »), à l'oratorio *La Passione di Gesù Cristo* de 1749 (« Quam olim » et « Dona eis »).

■ 14

Ainsi, vingt ans après la Messe en *si* mineur et l'Oratorio de Noël de Bach, le prodige d'une partition à la personnalité incontestable à laquelle contribue de manière significative la riche expérience de son auteur se renouvelle.

## Une riche simplicité

par Giulio Prandi

Le Requiem de Jommelli a été pour moi un véritable coup de foudre. Je suis tombé dessus par hasard il y a presque dix ans, quand m'est parvenue une édition moderne. J'ai ouvert la partition et commencé à lire. Arrivé à la double entrée de l'alto, et de l'alto, quand la lumière vient illuminer le repos éternel évoqué avec tant de douceur dans les premières mesures, je ne pouvais plus me détacher de cette œuvre.

Ce Requiem n'est pas comme les autres, et pour plusieurs raisons. Il ne perd jamais de vue l'étoile polaire de la tonalité principale, mais habille le texte en le suivant comme une ombre dans toutes ses nuances. Il est plus consolateur qu'inquiétant ; théâtral et profondément intérieur ; essentiel et d'une immense richesse.

Une bonne part de la musique italienne de cette période peut paraître faible sur le papier. Il est facile de tomber dans le piège de la considérer comme simple. Au contraire, elle recèle en peu de signes un vocabulaire capable d'exprimer toutes les facettes du sentiment humain. Cette musique requiert une adhésion authentique, une foi profonde en l'œuvre, une sensibilité qui ne s'acquiert que par des années de fréquentation assidue, auprès d'un collectif de musiciens capables de cheminer dans la même direction avec une véritable empathie. Au-delà de la recherche habituelle de perfection technique et des options interprétatives, cette musique ne s'épanouit vraiment que si elle est cultivée avec le plus grand soin.

Toute interprétation naît d'un texte, et dans le cas présent, un long travail a été nécessaire pour parvenir à une édition qui restitue une image fidèle de ce chef-d'œuvre. En l'absence de manuscrit autographe, nous avons choisi d'utiliser la copie manuscrite aujourd'hui conservée à la Bibliothèque nationale de France, probablement réalisée en 1775 à Naples, où Jommelli était retourné pour passer ses dernières années, par Giuseppe Sigismondo, ami personnel du compositeur et grand collectionneur de ses œuvres. Parmi les nombreuses surprises que réserve cette source, les articulations instrumentales ont été précieuses : souvent inhabituelles et audacieuses, elles ont appelé une grande réflexion. La *lectio facillior*, la solution de facilité, n'était presque jamais la voie à suivre.

Mais l'élément décisif a été l'insertion des intonations grégoriennes pour restituer les parties du texte du Requiem que Jommelli n'a pas mises en musique et qui étaient probablement entonnées de manière monodique à l'occasion des funérailles de la duchesse. À la manière d'un prélude, une antiphone des Vêpres prédispose à un climat de silence, à l'écoute du magnifique *Introit*. Le choix des mélodies est le fruit d'une recherche basée sur la confrontation de diverses sources des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, de livres de musique liturgique. On a en particulier confronté plusieurs éditions de graduels et d'antiphonaires imprimées dans les aires germanique (Ingolstadt, Augsbourg, Vienne) et néerlandaise (Hertogenbosch et Amsterdam, important centre international pour l'édition musicale). Le but était de saisir les traits spécifiques aux traditions mélodiques de la communauté catholique de l'Europe septentrionale et d'en tirer un dénominateur commun.

Cette réalisation ne vise pas à une authenticité de la lettre mais de l'esprit : elle ne se prétend pas la reconstruction exacte d'une célébration précise, mais un rappel de la pratique liturgique du XVIII<sup>e</sup> siècle, dont le grégorien était partie intégrante et vitale. Ce choix rétablit un lien entre monodie et polyphonie qui est dans l'ADN de la musique vocale occidentale. En la plaçant dans le cadre d'une tradition séculaire, il rend l'œuvre de Jommelli immortelle ; de même, dans le *Postcommunio*, l'intonation grégorienne livre à l'éternité le nom de la défunte mère du duc, Maria Augusta, dédicataire de ce Requiem si unique et consolateur.



The chapel in the castle at Ludwigsburg, where Jommelli's *Requiem* was performed on 9 February 1756, on the balcony and with the organ, for the funeral rites of Princess Maria Augusta von Turn und Taxis.



## Leuchtende Innerlichkeit

von Raffaele Mellace

■ 18

Niccolò Jommelli war nicht nur einer der wichtigsten Opernkomponisten des 18. Jahrhunderts, sondern auch einer der bedeutendsten Kirchenmusikkomponisten seiner Zeit. Das zeigte er als *maestro di cappella* zweier führender Institutionen Italiens: des Ospedale degli Incurabili in Venedig und der Capella Giulia am Petersdom in Rom. Er wurde von Pier Leone Ghezzi beim Dirigieren dieses Chores porträtiert, unter Hervorhebung seiner rundlichen Statur (so Metastasio), die auch Charles Burney auffiel, als er ihn in Neapel traf und ihn zum größten lebenden italienischen Opernkomponisten erklärte, „*ähnlich dem Gesicht Händels, soweit ich mich erinnern kann, aber viel freundlicher und sanfter in seiner Art.*“ Als Maria Augusta von Thurn und Taxis, die Mutter des württembergischen Herzogs Karl Eugen, am 1. Februar 1756 verstarb, schien es dem Herzog selbstverständlich, seinen Oberkapellmeister um die Komposition einer Totenmesse zu bitten. Zu diesem Zeitpunkt war Jommelli seit zweieinhalb Jahren in Stuttgart tätig, im Wesentlichen als Leiter des Musiktheaters, genau wie sein Amtskollege Hasse in Dresden. Jommelli beschäftigte sich am Hof nur ausnahmsweise mit Kirchenmusik, und zwar zu vier außergewöhnlichen Ereignissen in seinen sechzehn Dienstjahren. Der Tod der gebildeten und intriganten Mutter des musikbegeisterten Herzogs, eines Schülers von Carl Philipp Emanuel Bach, der ihm eine berühmte Sammlung widmete, war wahrscheinlich die erste dieser Gelegenheiten. Sie starb im Alter von nicht einmal fünfzig Jahren. Das Begräbnis der Prinzessin, einer

*Raffaele Mellace lehrt Musikwissenschaft und Musikgeschichte an der Universität Genua und ist Verfasser des Artikels "Italien: Das 18. Jahrhundert" in der Online-Ausgabe der Enzyklopädie MGG (Kassel 2016). Gemeinsam mit C. Bacciagaluppi und G. Giovani gab er die kritische Ausgabe der Apoteosi della musica del Regno di Napoli von G. Sigismondo heraus (Rom 2016) und mit C. Fertonani und C. Toscani La musica sacra nella Milano del Settecento (Mailand 2014). Darüberhinaus verfasste er Monografien über Johann Adolf Hasse (Palermo 2004, Beeskow 2016) und Il racconto della musica europea. Da Bach a Debussy (Rom 2017).*

Katholikin in einem protestantischen Herzogtum, fand am Montag, den 9. Februar, in der Kapelle des Ludwigsburger Schlosses aus dem 18. Jahrhundert statt (der Leichnam, der mit dem Trauerzug aus dem Göppinger Schloss dorthin gebracht wurde, sollte dort in der Familiengruft beigesetzt werden). Die Kapelle war mit schwarzem Stoff verhüllt, in Dunkelheit getaucht und wurde nur von Fackeln und Kerzen beleuchtet. In der Mitte stand die temporäre Konstruktion eines *Castrum doloris*, in dem der Sarg befand. Von der rechten Empore aus, begleitet von der zwei Jahre zuvor eingebauten Orgel des Stuttgarter Hofkantors Johann Georg Stözel, leitete Jommelli selbst die ausgewählten Mitglieder der Hofkapelle, an deren Spitze die Sopranistin Marianne Pirker stand.

Der Zeitrahmen für die Komposition war, wie in solchen Fällen unvermeidlich, knapp: „in 3 Tagen“ geschrieben, heißt es realistisch in dem heute am Konservatorium von Neapel als aufbewahrten Manuskript aus der Zeit. Nicht ganz so kurzlebig war die Partitur selbst, die sich bald als das beliebteste *Requiem* in Europa durchsetzte, bis sie von Mozarts *Requiem* abgelöst wurde – der zum Entstehungszweckpunkt des Werkes zehn Tage alt war und es wahrscheinlich kannte, denn in Salzburg hatte ein Schüler seines Vaters die Partitur um 1775 transkribiert. Jommellis *Requiem* erschien im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts komplett bei Auguste Leduc in Paris und in Auszügen in einer Londoner Anthologie. Stendhal bezeichnete Jommelli als „*un des génies de la musique*“, und sein *Requiem* war in etwa 130 vollständigen Abschriften auf dem ganzen Kontinent verbreitet. Von Abbé Vogler als „*rührend, täuschend und voller Überraschung*“ gepriesen, von Nicola Sala in Neapel, Franz Xaver Richter in Straßburg und Antonio Salieri in Wien überarbeitet, wurden mit diesem Werk zwischen 1774 und 1823 die Beerdigungen von Herzog Maximilian III. von Bayern und Antonio Canova sowie die Gedenkfeiern für König Ludwig XV. von Frankreich, Christoph Willibald Gluck und den Landgrafen Friedrich II. von Hessen-Kassel musikalisch begleitet. Noch 1868 begann die Beerdigung Rossinis in der imposanten, nagelneuen Pfarrkirche La Trinité in Paris mit dem *Introitus*.

Was machte diese Partitur in den Augen der Zeitgenossen und der Nachwelt einzigartig und unvergesslich? Sie wird von einer leuchtenden Innerlichkeit beherrscht, die nicht, wie sonst in den Requiens dieses und des folgenden Jahrhunderts üblich, das Schreckliche und Spektakuläre in den Vordergrund stellt, sondern sich auf die Schönheit des Gesangs und auf eine subtile Klangrede konzentriert, die eine zutiefst tröstliche Botschaft vermitteln. Wie Hasses *Requiem* von 1763/64 ist es fest in der sakralen Tonart Es-Dur verankert,

die Christian Friedrich Daniel Schubart dreißig Jahre später als den „*Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott; durch seine drey B, die heilige Trias [Dreifaltigkeit] ausdrückend*“ definieren sollte. Das Werk wirkt nicht erhaben, sondern zurückhaltend und ist nur für Streicher orchestriert, denn es ist keine Huldigung eines regierenden Fürsten, sondern der privaten Person seiner Mutter gewidmet. Jommellis *Requiem* entspricht einem klaren Ideal der Kirchenmusik: ein zeitgemäßer Stil, der die Gesanglichkeit des gelehrten Kontrapunkts mit einem raffinierten Orchestersatz verbindet, wobei auf den Einsatz von Blasinstrumenten verzichtet wird, wie es die damals jüngste Enzyklika von Benedikt XIV. *Annus qui hunc* (1749) vorschreibt, wodurch das Werk sich deutlich von der Oper abhebt. Es wird nicht überraschen, dass der Leiter der päpstlichen Kapelle Giuseppe Santarelli im Todesjahr Jommellis erklärte, es gebe in seinem geistlichen Schaffen nichts, „*was nicht als Beispiel oder Vorbild dienen könnte*“. Ein solcher Stil harmoniert hervorragend mit dem gregorianischen Choral, in dem einige Abschnitte des Begräbnisrituals nach weit verbreiteter zeitgenössischer Praxis gesungen wurden, wobei das Ethos eher in einer Art Osmose fortgesetzt als durch einen glatten Bruch aufgezwungen wurde. Durch die Übernahme des ursprünglichen Wechsels der beiden Tonsprachen soll die authentische Klangbalance wiederhergestellt werden, die Jommelli für die ersten Zuhörer konzipiert hatte.

Beim Hören von Jommellis *Requiem*, im Bewusstsein des historisch-ästhetischen Kontextes, in dem es entstanden ist, sollte man auf vier Aspekte achten. Da ist zunächst einmal der äußerst kunstfertige Aufbau, der das Werk prägt. Wie es die Tradition des Requiems verlangt, ist der Sinn für Symmetrie bereits durch die Wiederkehr der Musik einiger Abschnitte gewährleistet: die Fugen „*Quam olim*“, „*Osanna*“, „*Cum sanctis tuis*“, die identische Vertonung von „*Requiem æternam*“, die über demselben Text am Ende der *Communio* wieder aufgegriffen wird. Der profunde Formsinn geht jedoch viel weiter: Ausgehend von den praktischen Aufführungsbedingungen stellt Jommelli die Solisten ins Zentrum einer Architektur, in der die Füllstimmen an einem sich ständig verändernden kontrapunktischen Geflecht beteiligt sind. Auf diese Weise schafft er eine fließende und kohärente Architektur, die sowohl den üblichen starren Kontrast zwischen Chören und Solo-Arien (von denen es nur drei gibt: eine eigenständige *Benedictus*-Arie sowie zwei innerhalb des *Libera me*) als auch die Zersplitterung in Mikro-Abschnitte (das *Dies iræ* besteht aus vier solchen Abschnitten, obwohl es zusammenhängend vertont wurde) ignoriert und sehr wir-

A caricature of Jommelli, "Maestro di Cappella di San Pietro in Vaticano", painted when he was 35 years old, by Pier Leone Ghezzi in 1749, seven years before the *Requiem*.



kungsvolle Stimmungskontraste erzeugt. So besteht ein großer Gegensatz zwischen dem hypnotischen Beginn der Messe, der mit einer maximalen Sparsamkeit der Mittel erreicht wird (das Ideal des *grand simple*, das dem Winckelmann'schen Neoklassizismus voranging), und der Energie des straffen Kontrapunkts des *Kyrie*. Aber man beachte auch die große Architektur des *Libera me*, das ebenfalls am Stück vertont wurde, und das zweimalige Auftauchen der Doppelfuge „Quando coeli“, das expressive Quartett „Dum veneris“, das auch wieder aufgenommen wird, und die beiden Arien für die Frauenstimmen. Ebenfalls zu berücksichtigen ist die bereits erwähnte intime Ausrichtung der Partitur, die sich in jeder Einzelheit des traditionell furchterregenden *Dies iræ* und in den zarten kontrapunktischen Ausschmückungen und innigen Anrufungen zeigt, die auch im „Oro supplex“ und vor allem im „Pie Jesu“ vorkommen, das eine Art bezauberndes Wiegenlied ist. Nicht weniger delikat wirkt die an Händel erinnernde Machart des pastoralen *Larghetto* im *Sanctus* und das äußerst ergreifende *Benedictus* in c-Moll. Und drittens sei ein Netz von kontrapunktischen Sätzen erwähnt („Quam olim“, „Hosanna“, „Dona nobis“, „Cum sanctis tuis“), die die Partitur mit Themen durchziehen, die in der Regel aus ab- oder aufsteigenden Tonleitern bestehen, die aufeinander zu antworten scheinen und dadurch eine kohärente, lichtvolle, zuverlässige und überaus tröstliche Botschaft aussenden. Abschließend gilt es, sich mit der Technik der Parodie auseinanderzusetzen. Überraschenderweise macht die Partitur – notgedrungen angesichts der Dringlichkeit des Auftrags – massiven Gebrauch von im Laufe des vorangegangenen Jahrzehnts komponierten Werken. Jommelli greift vor allem in den kontrapunktischen Sätzen auf den reichen Fundus seiner Kirchenmusik zurück, wobei er bis zu einer 1741 als Aufnahmeprüfung für die Accademia Filarmonica in Bologna komponierte Fuge und den Psalm *Laetatus sum* („Kyrie eleison“) aus seiner Jugendzeit zurückgeht. Außerdem verwendet er eine Messe für das Ospedale degli Incurabili („Christe eleison“), die in Rom entstandenen Psalmen *Laudate pueri* („Pie Jesu“) und *Dixit Dominus* („Osanna“) sowie das Oratorium *La Passione di Gesù Cristo* von 1749 („Quam olim“ und „Dona eis“). Kurz gesagt, zwanzig Jahre nach Bachs *h-Moll-Messe* und seinem *Weihnachtsoratorium* schuf Jommelli ein Wunderwerk von einer Partitur mit einer unverwechselbaren Persönlichkeit, zu deren Entstehung die reiche Erfahrung des Komponisten maßgeblich beitrug.

## Reichhaltige Einfachheit

von Giulio Prandi

Jommellis *Requiem* traf mich wie der Blitz. Ich stieß vor fast zehn Jahren zufällig auf dieses Werk, als ich eine moderne Ausgabe fand. Ich öffnete die Partitur und begann zu lesen. Sobald ich zum Einsatz von Sopran und Alt gelangte, in dem sich das Licht erhebt, um die ewige Ruhe zu erhellen, die in den ersten Takten so süß heraufbeschworen wurde, konnte ich nicht mehr von diesem Werk lassen.

Dieses *Requiem* unterscheidet sich aus mehreren Gründen von anderen. Er verliert nie den Polarstern der Grundtonart aus den Augen, sondern kleidet den Text wie einen Schatten in all seinen Schattierungen mit Bezug auf diese Tonalität. Es ist eher tröstlich als überwältigend; theatralisch und zutiefst innerlich; grundlegend und sehr vielfältig.

Ein Großteil der italienischen Musik dieser Zeit mag auf dem Papier nicht viel hermachen; es ist leicht, in die Falle zu tappen und sie für banal zu halten. Aber hinter den wenigen Noten verbirgt sich im Gegenteil ein Vokabular, das in der Lage ist, alle Facetten des menschlichen Empfindens auszudrücken. Auf diese Musik muss man sich wirklich einlassen, sie erfordert ein tiefes Vertrauen, eine Sensibilität, die man sich nur mit jahrelanger, beharrlicher Beschäftigung aneignen kann, und zwar zusammen mit einem Ensemble von Musikern, die dazu in der Lage sind, mit echtem Einfühlungsvermögen in die gleiche Richtung zu gehen. Über das übliche Streben nach technischer Perfektion und korrekter Aufführungspraxis hinaus kann sich diese Musik nur dann wirklich entfalten, wenn sie mit größter Sorgfalt gehegt wird.

Jede Interpretation beruht auf einem Notentext; und in diesem Fall erforderte es sehr viel Arbeit, um zu einer Ausgabe zu gelangen, die ein getreues Abbild des Meisterwerks darstellt. In Ermangelung eines Autographs haben wir uns für das Manuskript von Giuseppe Sigismondo, einem persönlichen Freund des Komponisten und wichtigen Sammler seiner Werke, entschieden, das heute in der Bibliothèque nationale de France aufbewahrt wird. Es entstand wahrscheinlich 1775 in Neapel, wohin Jommelli zurückgekehrt war, um dort seine letzten Lebensjahre zu verbringen. Zu den vielen Überraschungen, die sich diese Quelle offenbarte, gehörten die instrumentalen Artikulationsangaben, die oft ungewöhn-

lich und gewagt sind und viel Nachdenken erfordern. Die einfachere Lesart war fast nie der richtige Weg.

Aber der entscheidende Schritt war die Einbeziehung gregorianischer Intonationen, um einige Texte in das *Requiem* zu integrieren, die Jommelli nicht vertonte und die wahrscheinlich bei der Beerdigung der Herzogin in monodischer Form gesungen wurden. Eine Vesperantiphon bereitet als Auftakt in einer Atmosphäre der Stille darauf vor, dem herrlichen Introitus zu lauschen. Die Auswahl der Melodien ist das Ergebnis von Forschungen, die auf einem Vergleich zwischen verschiedenen liturgisch-musikalischen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts beruhen. Konkret wurden verschiedene Ausgaben von Gradualien und Antiphonarien verglichen, die im deutschen (Ingolstadt, Augsburg, Wien) und niederländischen Raum (s-Hertogenbosch und Amsterdam, ein wichtiges internationales Zentrum des Musikverlagswesens) gedruckt wurden. Ziel war es, die Besonderheiten der melodischen Traditionen in den katholischen Gemeinden Nordeuropas zu erfassen und auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen.

Dieses Vorgehen zielt nicht auf eine notengetreue Authentizität ab, sondern auf eine Übereinstimmung im Geiste: Es soll keine exakte Rekonstruktion einer bestimmten Feierlichkeit entstehen, sondern ein Verweis auf die liturgische Praxis des 18. Jahrhunderts, zu deren wesentlichen und unerlässlichen Bestandteilen die Gregorianik zweifellos gehörte. Diese Auswahl untermauert somit eine Verbindung zwischen Mono- und Polyphonie, die in der DNA der westlichen Vokalmusik liegt. Indem das unterbliche Werk Jommellis auf das Fundament einer jahrhundertealten Tradition gestellt wird, wird es vollkommen zeitlos. Nach der *Communio* wird der Name der verstorbenen Mutter des Herzogs, Maria Augusta, der Widmungsträgerin und wahrscheinlich der Inspirationsquelle dieses einzigartigen und tröstlichen *Requiem*s, mit einer gregorianischen Intonation der Ewigkeit geweiht.



Princess Marie Auguste Anna  
of Thurn and Taxis, Duchess of  
Württemberg  
(Augsburg between 1737 and 1740)



## Una luminosa intimità

di Raffaele Mellace

■ 26

Niccolò Jommelli non è stato soltanto uno degli operisti più importanti del Settecento, ma anche uno dei più significativi autori di musica da chiesa del suo secolo. Lo dimostrò nella direzione di due istituzioni di punta della Penisola: l'Ospedale degli Incurabili a Venezia e la Cappella Giulia in S. Pietro a Roma. Alla guida di quest'ultima lo ritrasse Pier Leone Ghezzi, evidenziandone la figura sferica (così Metastasio) che colpì anche Charles Burney, quando, incontrandolo a Napoli, lo dichiarò il più grande operista italiano vivente, «somigliante di viso a Handel, per quanto posso ricordarmelo, ma molto più gentile e dolce di modi». Quando dunque passò a miglior vita, il 1° febbraio 1756, Maria Augusta von Turn und Taxis, madre di Carlo Eugenio, duca di Württemberg, a quest'ultimo dovette sembrare naturale chiedere al proprio *Ober-Kapellmeister* la composizione di una messa da requiem. Da due anni e mezzo a Stoccarda essenzialmente come responsabile del teatro musicale, esattamente come l'omologo Hasse a Dresda, Jommelli non si cimentò se non eccezionalmente nella musica da chiesa, solo per quattro eventi straordinari in sedici anni di servizio. La scomparsa, a nemmeno cinquant'anni, della colta e intrigante madre del duca musicofilo, allievo e dedicatario di una celebre raccolta di Carl Philipp Emanuel Bach, fu plausibilmente la prima di tali occasioni. Le esequie della principessa, cattolica in un ducato protestante, si tennero lunedì 9 febbraio nella settecentesca, raccolta cappella del castello di Ludwigsburg (la salma, giunta col corteo funebre dal castello di Göppingen, vi avrebbe riposato nella tomba di famiglia), parata di nero, immersa nel buio rischiarato

*Raffaele Mellace insegna Musicologia e Storia della Musica nell'Università di Genova ed è autore della voce "Italia. Settecento" dell'enciclopedia MGG online (Kassel 2016). Ha curato, con C. Bacciagaluppi e G. Giovani, l'edizione critica dell'Apoteosi della musica del Regno di Napoli di G. Sigismondo (Roma 2016), e, con C. Fertoni e C. Toscani, La musica sacra nella Milano del Settecento (Milano 2014). Sue inoltre le monografie Johann Adolf Hasse (Palermo 2004, Beeskow 2016) e Il racconto della musica europea. Da Bach a Debussy (Roma 2017).*

solo da fiaccole e candele, e occupata al centro dalla costruzione effimera di un *castrum doloris* destinato ad accogliere la bara. Dalla balconata di destra, completa dell'organo Stözel installato due anni prima, Jommelli stesso diresse gli scelti membri della Cappella di Corte, capeggiati dalla primadonna, il soprano Marianne Pirker.

La composizione fu, come inevitabile in questi casi, compressa: scritta «in 3 giorni», la dichiara realisticamente un manoscritto coevo oggi al Conservatorio di Napoli. Non altrettanto breve fu la vita della partitura, che si affermò ben presto come il requiem più popolare in Europa fino a Mozart – il quale aveva dieci giorni di vita quando venne composta la partitura e dovette plausibilmente conoscerla, perché a Salisburgo l'aveva trascritta verso il 1775 un allievo del padre. Pubblicato nel primo decennio dell'Ottocento, integralmente a Parigi presso Auguste Leduc e parzialmente in un'antologia londinese, mentre Stendhal definiva Jommelli «un des génies de la musique», il *Requiem* era ampiamente circolato ben prima in tutto il continente in qualcosa come 130 copie manoscritte complete. Elogiato dall'Abbé Vogler come «toccante, stupefacente e pieno di sorprese», rielaborato tra gli altri da Nicola Sala a Napoli, Franz Xaver Richter a Strasburgo e Antonio Salieri a Vienna, tra il 1774 e il 1823 accompagnò i funerali del duca Massimiliano III di Baviera e di Antonio Canova, e le commemorazioni di re Luigi XV di Francia, Christoph Willibald Gluck e del langravio Federico II d'Assia-Kassel. Ancora nel 1868 l'*Introitus* diede inizio ai funerali di Rossini nell'imponente, nuovissima aula della chiesa parigina della Sainte-Trinité.

Cosa rese singolare e memorabile quella partitura agli occhi di contemporanei e posteri? Vi domina una luminosa intimità che non gioca, come di norma avviene nei requiem di quel secolo e del successivo, la carta del terribile e dello spettacolare, ma punta sulla bellezza del canto e su una sottile narrazione sonora, l'una e l'altra chiamate a veicolare un messaggio profondamente consolatorio. Incardinato, come il requiem di Hasse del 1763/64, nella tonalità sacrale di Mi bemolle maggiore che Christian Friedrich Daniel Schubarth avrebbe definito trent'anni dopo «la tonalità dell'amore, della devozione, del dialogo intimo con Dio, simbolo, coi suoi tre bemolli, della santa Trinità»; dimesso, non solenne, nell'orchestrazione per soli archi, perché omaggio non a un principe regnante, ma alla figura privata di sua madre; il *Requiem* di Jommelli incarna un preciso ideale di musica da chiesa: una cifra stilistica moderna che coniuga la vocalità per eccellenza del contrappunto osservato e una scrittura orchestrale raffinata, si astiene dal ricorso agli strumenti a fiato, secondo quanto prescritto dall'allora recente enciclica di Benedetto XIV *Annus qui*

*hunc* (1749), e si mantiene a distanza significativa dall'opera. Non stupirà se l'anno della morte di Jommelli il cantore pontificio Santi Giuseppe Santarelli sentenziò che nella sua produzione ecclesiastica «nulla vi ha che non possa servire di esemplare o modello». Uno stile siffatto bene si armonizza col canto gregoriano in cui erano intonate, secondo un diffuso costume coevo, alcune sezioni del rito funebre, proseguendone l'*ethos* in una sorta di osmosi piuttosto che imporre uno stacco netto. Nel riproporre l'originale alternanza dei due linguaggi questa registrazione si prefigge di restituire l'autentico equilibrio sonoro concepito da Jommelli per i primi ascoltatori.

Nell'ascoltare il *Requiem* di Jommelli, avvertiti del contesto storico-estetico che lo produsse, si presti attenzione a quattro elementi. Innanzitutto la costruzione, studiaticissima, che lo governa. Il senso della simmetria è già assicurato, com'è tradizione nei requiem, dal ritorno della musica di alcune sezioni: le fughe «*Quam olim*», «*Hosanna*», «*Cum sanctis tuis*», lo stesso «*Requiem æternam*» ripreso col medesimo testo a conclusione del *Communio*. Il senso profondo della forma va però ben oltre: tenendo plausibilmente in conto le condizioni pratiche dell'esecuzione, Jommelli pone i solisti al cuore di un'architettura in cui le voci di ripieno partecipano a un tessuto contrappuntistico continuamente cangiante. Dà vita così a un'architettura fluida e coesa, che ignora tanto la consueta, rigida contrapposizione tra cori e arie solistiche (appena tre queste ultime: una sola autonoma, il *Benedictus*, due all'interno del *Libera me*), quanto la frammentazione in microsezioni (il *Dies iræ*, sebbene intonato integralmente, ne conta appena quattro), creando efficacissime contrapposizioni di *Stimmung*. Tale è il contrasto tra l'avvio ipnotico della messa, ottenuto con la massima economia di mezzi (l'ideale del *grand simple*, in anticipo sul neoclassicismo winckelmanniano), e l'energia del contrappunto serrato del *Kyrie*. Ma si pensi anche alla grande architettura del *Libera me*, anch'esso integrale, che ospita due occorrenze della doppia fuga «*Quando cœli*», l'espressivo quartetto «*Dum veneris*», a sua volta ripreso, e un'aria per ciascuna voce femminile. Si consideri poi la già citata vocazione intimistica della partitura, evidente a ogni angolo del *Dies iræ*, tradizionalmente terrificante, tra delicati ricami contrappuntistici e perorazioni accorate che raggiungono i vertici dell'«*Oro supplex*» e soprattutto del «*Pie Jesu*», sorta di ninna nanna incantatoria. Non meno delicati il *Larghetto* pastorale di sapore handeliano del *Sanctus* e l'alto patetico del *Benedictus* in do minore. In terzo luogo s'impone la rete di movimenti contrappuntistici che costellano la partitura («*Quam olim*», «*Hosanna*», «*Dona nobis*», «*Cum sanctis tuis*») con soggetti, di

norma su scale ascendenti o discendenti, che sembrano risponderci vicendevolmente, promanando coerentemente un messaggio luminoso, fidente, sommamente consolatorio. Per ultimo occorrerà confrontarsi con la tecnica della parodia. Sorprendentemente la partitura ricorre infatti in modo massiccio – di necessità, data l’urgenza della commissione – a pagine composte lungo tutto il decennio precedente. Jommelli attinge, specie per i movimenti contrappuntistici, al ricco forziere della propria musica da chiesa, risalendo fino alla fuga scritta come prova d’esame per l’ammissione all’Accademia Filarmonica di Bologna del 1741 e al salmo giovanile *Laetatus sum* («Kyrie eleison»), a una messa per gli Incurabili («Christe eleison»), ai salmi romani *Laudate pueri* («Pie Jesu») e *Dixit Dominus* («Hosanna»), all’oratorio *La Passione di Gesù Cristo* del 1749 («Quam olim» e «Dona eis»). Si rinnova insomma, vent’anni dopo la *Messa in si minore* e l’*Oratorio di Natale* bachiani, il prodigio d’una partitura dalla personalità inconfondibile cui contribuisce in misura rilevante il ricco vissuto del suo Autore.

## Una ricca semplicità

di Giulio Prandi

29 ■

Il Requiem di Jommelli è stato, per me, un vero colpo di fulmine. Mi ci sono imbattuto per caso, quasi dieci anni fa, quando mi capitò per le mani un’edizione moderna. Aprii la partitura e cominciai a leggere. Arrivato alla doppia entrata di soprano e contralto, quando la luce sorge a illuminare il riposo eterno evocato così dolcemente nelle prime battute, non ho più saputo staccarmi da quest’opera.

Questo Requiem non è come gli altri, per non poche ragioni. Non perde mai di vista la stella polare della tonalità di impianto, ma veste il testo seguendolo come un’ombra in tutte le sue sfumature. È consolatorio più che tremendo; teatrale e profondamente interiore; essenziale e ricchissimo.

Tanta musica italiana di questo periodo, sulla carta, può sembrare nulla; è facile cadere nella trappola di considerarla semplice. In pochi segni, viceversa, nasconde un vocabolario capace di esprimere tutte le sfaccettature del sentire umano. Questa musica

richiede un'adesione autentica, una fiducia profonda; una sensibilità che si acquisisce solo con anni di frequentazione assidua, e con un gruppo di musicisti capaci di camminare nella stessa direzione con vera empatia. Al di là della normale ricerca della perfezione tecnica e della prassi esecutiva, questa musica fiorisce davvero solo se coltivata con la più grande cura.

Ogni interpretazione nasce da un testo; e in questo caso è stato necessario un lungo lavoro per arrivare a un'edizione che restituisse una fedele immagine del capolavoro. In assenza di un autografo, abbiamo scelto di usare la copia manoscritta, oggi conservata alla Bibliothèque nationale de France, redatta probabilmente nel 1775 a Napoli, dove Jommelli aveva fatto ritorno per trascorrere i suoi ultimi anni, da Giuseppe Sigismondo, amico personale del compositore e grande collezionista delle sue opere. Tra le molte sorprese riservate dalla fonte sono state preziose le articolazioni strumentali, spesso inusuali e audaci, che hanno richiesto molte riflessioni. La *lectio facillior* non era quasi mai la strada da seguire.

Ma il passo decisivo è stato l'inserimento delle intonazioni gregoriane, per integrare il Requiem di alcuni testi che Jommelli non musicò e che probabilmente furono intonati in forma monodica in occasione dei funerali della duchessa. Un'antifona dei Vespri predispone, a mo' di preludio, in un clima di silenzio, all'ascolto del magnifico *Introitus*. La scelta delle melodie è frutto di una ricerca basata sul confronto tra varie fonti sei-settecentesche dei libri liturgico-musicali. Nello specifico, sono state confrontate varie edizioni di gradualie e antifonari stampati in area tedesca (Ingolstadt, Augusta, Vienna) e olandese (Hertogenbosch e Amsterdam, importante centro internazionale dell'editoria musicale). Il fine è stato cogliere i tratti peculiari delle tradizioni melodiche nelle comunità cattoliche dell'Europa settentrionale e tracciarne un comune denominatore.

Questa operazione non mira a un'autenticità di lettera ma di spirito: non vuole porsi come la ricostruzione esatta di una determinata celebrazione, ma come un richiamo alla prassi liturgica settecentesca, di cui il gregoriano era sicuramente parte integrante e vitale. La scelta sostanzia così un legame tra monodia e polifonia che è nel DNA della musica vocale occidentale. Ricollocandola nell'alveo di una tradizione secolare, rende senza tempo l'opera immortale di Jommelli; allo stesso modo, nel *postcommunio* l'intonazione gregoriana consegna all'eternità il nome della defunta madre del duca, Maria Augusta, dedicataria di questo Requiem così unico e consolatorio.

**Texts / Textes / Texte**

**Antiphona**

- 01.** Dominus custodit te ab omni malo,  
custodiat animam tuam Dominus.  
Levavi oculos meos in montes:  
unde veniet auxilium mihi?  
Auxilium meum a Domino  
qui fecit cælum et terram.  
Non det in commotionem pedem tuum,  
neque dormiet qui custodit te.  
Ecce non dormitabit, neque dormiet  
qui custodit Israël.  
Requiem æternam dona eis Domine,  
et lux perpetua luceat eis.

**Introitus**

- 02.** Requiem æternam dona eis Domine,  
et lux perpetua luceat eis.

Te decet hymnus Deus in Sion  
et tibi reddetur votum in Jerusalem.  
Exaudi orationem meam,  
ad te omnis caro veniet.

**Kyrie**

- 03.** Kyrie eleison,  
**04.** Christe eleison,  
**05.** Kyrie eleison

**Tractus**

- 06.** Absolve, Domine, animas  
omnium fidelium defunctorum  
ab omni vinculo delictorum.  
Et gratia tua illis succurrente,  
mereantur evadere iudicium ultionis.  
Et lucis æternæ beatitudine perfrui.

**Sequentia**

- 07.** Dies iræ, dies illa  
solvat sæclum in favilla,  
teste David cum Sybilla.

- 01.** The Lord keeps you from all evil.  
May the Lord keep your soul.  
I left up my eyes to the mountains,  
from where my help shall come?  
My help comes from the Lord,  
who made heaven and earth.  
He will not let your foot be moved  
he who keeps you will not slumber.  
Behold, he will neither slumber nor sleep,  
he who keeps Israel  
Eternal rest give unto them, O Lord,  
and let perpetual light shine upon them.

- 02.** Eternal rest give unto them, O Lord,  
and let perpetual light shine upon them.

A hymn, O God, becometh Thee in Sion;  
and a vow shall be paid to Thee  
in Jerusalem: hear my prayer;  
all flesh shall come to Thee.

- 03.** Lord, have mercy.  
**04.** Christ, have mercy.  
**05.** Lord, have mercy.

- 06.** Absolve, O Lord,  
the souls of all the faithful departed  
from every bond of sin.  
And by the help of Thy grace  
may they be enabled to escape the avenging judgment.  
And enjoy the bliss of everlasting light.

- 07.** The day of wrath, that day  
will dissolve the world in ashes,  
David being witness along with the Sibyl.



- 01.** Le Seigneur te gardera de tout mal,  
Le Seigneur gardera ton âme;  
Je lève mes yeux vers les montagnes.  
D'où me viendra le secours?  
Le secours me vient de le Seigneur,  
Qui a fait les cieux et la terre.  
Il ne permettra point que ton pied chancelle;  
Celui qui te garde ne sommeillera point.  
Voici, il ne sommeille ni ne dort,  
Celui qui garde Israël.  
Donne-leur, Seigneur, le repos éternel  
Et que brille sur eux la lumière perpétuelle.
- 02.** Donne-leur le repos éternel, Seigneur,  
et que la lumière éternelle les illumine.
- Dieu, il convient de chanter tes louanges en Sion ;  
et de t'offrir des sacrifices à Jérusalem.  
Exauce ma prière,  
toute chair ira à toi.
- 03.** Seigneur, ayez pitié.  
**04.** Christ, ayez pitié.  
**05.** Seigneur, ayez pitié
- 06.** Absous, Seigneur, les âmes  
de tous les fidèles défunts  
de tout lien de péché,  
et que, secourues par ta grâce,  
elles méritent, Seigneur, d'échapper au jugement vengeur  
et de goûter aux joies de la lumière éternelle.
- 07.** Jour de colère, que ce jour-là  
Où le monde sera réduit en cendres,  
Selon les oracles de David et de la Sibylle.

- 01.** Der Herr behüte dich vor allem Bösen;  
der Herr behüte dein Leben.  
Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen.  
Woher kommt mir Hilfe?  
Meine Hilfe kommt von dem Herrn,  
der Himmel und Erde gemacht hat.  
Er wird deinen Fuß nicht gleiten lassen;  
und der dich behütet schläft nicht.  
Siehe, der Hüter Israels  
schläft noch schlummert nicht.  
Herr, gib ihnen die ewige Ruhe,  
und das ewige Licht leuchte ihnen.
- 02.** Herr, gib ihnen die ewige Ruhe,  
und das ewige Licht leuchte ihnen.
- Dir gebührt Lob, Herr, auf dem Zion,  
Dir erfüllt man Gelübde in Jerusalem.  
Erhöre mein Gebet;  
zu Dir kommt alles Fleisch.
- 03.** Herr, erbarme dich,  
**04.** Christus, erbarme dich,  
**05.** Herr, erbarme dich.
- 06.** Befreie, o Herr, die Seelen  
aller verstorbenen Gläubigen  
von jeder Fessel der Schuld.  
Deine Gnade komme ihnen zu Hilfe,  
auf dass sie entrinnen dem Rachegerichte.  
Lass sie genießen des ewigen Lichtes Glückseligkeit.
- 07.** Tag der Rache, Tag der Sünden,  
Wird das Weltall sich entzünden,  
wie Sibyll und David künden.

Quantus tremor est futurus,  
quando iudex est venturus,  
cuncta stricte discussurus!

Tuba mirum spargens sonum  
per sepulchra regionum,  
coet omnes ante thronum.

Mors stupebit et natura,  
cum resurget creatura,  
judicanti responsura.

Liber scriptus proferetur,  
in quo totum continetur,  
unde mundus iudicetur.

Judex ergo cum sedebit,  
quidquid latet apparebit:  
nil inultum remanebit.

Quid sum miser tunc dicturus,  
quem patronum rogaturus,  
cum vix justus sit securus ?

Rex tremendae maiestatis,  
qui salvandos salvas gratis,

■ 34

08. salva me, fons pietatis.

Recordare, Jesu pie,  
quod sum causa tuae viae:  
ne me perdas illa die.

Quaerens me sedisti lassus,  
redemisti crucem passus:  
tantus labor non sit cassus.

Iuste iudex ultionis,  
donum fac remissionis  
ante diem rationis.

Ingemisco tamquam reus,  
culpa rubet vultus meus:  
supplicanti parce, Deus.

Qui Mariam absolvisti,  
et latronem exaudisti,  
mihi quoque spem dedisti.

Preces meae non sunt dignae,  
sed tu bonus fac benigne,  
ne perenni cremer igne.

Inter oves locum praesta,

How great will be the quaking,  
when the Judge will come,  
investigating everything strictly.

The trumpet, scattering a wondrous sound  
through the sepulchres of the regions,  
will summon all before the throne.

Death and nature will marvel,  
when the creature will rise again,  
to respond to the Judge.

The written book will be brought forth,  
in which all is contained,  
from which the world shall be judged.

When therefore the Judge will sit,  
whatever lies hidden will appear:  
nothing will remain unpunished.

What then will I, poor wretch, say,  
Which patron will I entreat,  
when the just may hardly be sure?

King of fearsome majesty,  
Who freely savest those that are to be saved,

08. save me, O font of mercy.

Remember, merciful Jesus,  
that I am the cause of Thy way:  
lest Thou lose me in that day.

Seeking me, Thou satest tired:  
Thou redeemedst me, having suffered the Cross:  
let not so much hardship be in vain.

Just Judge of vengeance,  
make a gift of remission  
before the day of reckoning.

I sigh, like the guilty one:  
my face reddens in guilt:  
Spare the supplicating one, O God.

Thou who absolvedst Mary,  
and heardest the robber,  
gavest hope to me, too.

My prayers are not worthy:  
but do Thou, who art good, graciously grant  
that I not be burned up by the everlasting fire.

Grant me a place among the sheep,

Quelle terreur nous saisira  
 lorsque le Juge apparaîtra  
 pour tout juger avec rigueur !  
 Le son merveilleux de la trompette,  
 se répandant sur les tombeaux,  
 nous rassemblera au pied du trône.  
 La Mort, surprise, et la Nature  
 verront se lever tous les hommes  
 pour comparaître face au Juge.  
 Le livre alors sera ouvert,  
 où tous nos actes sont inscrits ;  
 tout sera jugé d'après lui.  
 Lorsque le Juge siègera,  
 tous les secrets seront révélés  
 et rien ne restera impuni.  
 Dans ma détresse, que pourrai-je alors dire ?  
 Quel protecteur pourrai-je implorer ?  
 alors que le juste est à peine en sûreté...  
 Ô Roi d'une majesté redoutable,  
 toi qui sauves les élus par grâce,  
**08.** sauve-moi, source d'amour.  
 Rappelle-toi, Jésus très bon,  
 que c'est pour moi que tu es venu ;  
 Ne me perds pas en ce jour-là.  
 À me chercher tu as peiné,  
 Par ta Passion tu m'as sauvé.  
 Qu'un tel labeur ne soit pas vain !  
 Tu serais juste en me condamnant,  
 mais accorde-moi ton pardon  
 lorsque j'aurai à rendre compte.  
 Vois, je gémis comme un coupable  
 et le péché rougit mon front ;  
 Seigneur, pardonne à qui t'implore.  
 Tu as absous Marie-Madeleine  
 et exaucé le larron ;  
 tu m'as aussi donné espoir.  
 Mes prières ne sont pas dignes,  
 mais toi, si bon, fais par pitié  
 que j'évite le feu sans fin.  
 Place-moi parmi tes brebis,

Welch ein Graus wird sein und Zagen,  
 Wenn der Richter kommt, mit Fragen  
 Streng zu prüfen alle Klagen!  
 Laut wird die Posaune klingen,  
 Durch der Erde Gräber dringen,  
 Alle hin zum Throne zwingen.  
 Schauernd sehen Tod und Leben  
 Sich die Kreatur erheben,  
 Rechenschaft dem Herrn zu geben.  
 Und ein Buch wird aufgeschlagen,  
 Treu darin ist eingetragen  
 Jede Schuld aus Erdentagen.  
 Sitzt der Richter dann zu richten,  
 Wird sich das Verborgne lichten;  
 Nichts kann vor der Strafe flüchten.  
 Weh! Was werd ich Armer sagen?  
 Welchen Anwalt mir erfragen,  
 Wenn Gerechte selbst verzagen?  
 König schrecklicher Gewalten,  
 Frei ist Deiner Gnade Schalten:  
**08.** Gnadenquell, lass Gnade walten!  
 Milder Jesus, wollst erwägen,  
 Dass Du kamest meinerwegen,  
 Schleudre mir nicht Fluch entgegen.  
 Bist mich suchend müd gegangen,  
 Mir zum Heil am Kreuz gehangen,  
 Mög dies Mühn zum Ziel gelangen.  
 Richter Du gerechter Rache,  
 Nachsicht üb in meiner Sache  
 Eh ich zum Gericht erwache.  
 Seufzend steh ich schuldbefangen,  
 Schamrot glühen meine Wangen,  
 Lass mein Bitten Gnad erlangen.  
 Hast vergeben einst Marien,  
 Hast dem Schächer dann verziehen,  
 Hast auch Hoffnung mir verliehen.  
 Wenig gilt vor Dir mein Flehen;  
 Doch aus Gnade lass geschehen,  
 Dass ich mög der Höll entgehen.  
 Bei den Schafen gib mir Weide,

et ab hædis me sequeſtra,  
ſtatuens in parte dextra.

Confutatis maledictis,  
flammis acribus addictis,  
09. voca me cum benedictis.

Oro supplex et acclinis,  
cor contritum quasi cinis:  
gere curam mei finis.

Lacrimosa dies illa,  
qua resurget ex favilla  
judicandus homo reus!

Huic ergo parce, Deus.

10. Pie Jesu Domine,  
dona eis requiem. Amen.

### Offertorium

11. Domine Jesu Chriſte, Rex gloriæ,  
libera animas omnium fidelium  
defunctorum de pœnis inferni  
et de profundo lacu.  
Libera eas de ore leonis,  
ne absorbeat eas tartarus,  
ne cadant in obscurum;  
sed ſignifer ſanctus Michael  
repræſentet eas in lucem ſanctam,  
quam olim Abrahæ promiſiſti  
et ſemini ejus.

12. Hoſtias et preces tibi, Domine,  
laudis offerimus;  
tu ſuſcipe pro animabus illis,  
quarum hodie memoriam facimus.  
Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam.  
Quam olim Abrahæ promiſiſti  
et ſemini ejus.

### Sanctus

13. Sanctus, ſanctus, ſanctus,  
Dominus Deus Sabaoth;  
pleni ſunt cœli et terra gloria tua.

and take me out from among the goats,  
ſetting me on the right ſide.

Once the cursed have been silenced,  
ſentenced to acrid flames:

09. Call Thou me with the blessed.

Humbly kneeling and bowed I pray,  
my heart crushed as ashes:  
take care of my end.

Tearful will be that day,  
on which from the glowing embers will ariſe  
the guilty man who is to be judged.

Then spare him, O God.

10. Merciful Lord Jesus,  
grant them reſt. Amen.

11. Lord Jesus Chriſt, King of glory,  
deliver the ſouls of all the faithful  
departed from the pains of hell  
and from the bottomless pit:  
deliver them from the lion's mouth,  
that hell ſwallow them not up,  
that they fall not into darkness,  
but let the ſtandard-bearer holy Michael  
lead them into that holy light:  
Which Thou didſt promise of old to Abraham  
and to his ſeed.

12. We offer to Thee, O Lord,  
ſacrifices and prayers:  
do Thou receive them in behalf of thoſe ſouls  
of whom we make memorial this day.  
Grant them, O Lord, to paſs from death to that life,  
Which Thou didſt promise of old to Abraham  
and to his ſeed.

13. Holy, holy, holy,  
Lord God of Hoſts.  
Heaven and earth are full of Thy glory.

Garde-moi à l'écart des boucs  
en me mettant à ta droite.

Quand les maudits, couverts de honte,  
seront voués au feu rongeur,

**09.** appelle-moi parmi les bénis.

En m'inclinant je te supplie,  
le coeur broyé comme la cendre :  
prends soin de mes derniers moments.

Jour de larmes que ce jour-là,  
où, de la poussière, ressuscitera  
le pécheur pour être jugé !

Daigne, mon Dieu, lui pardonner.

**10.** Bon Jésus, notre Seigneur,  
accorde-lui le repos. Amen.

**11.** Seigneur, Jésus-Christ, Roi de gloire,  
délivre les âmes de tous les fidèles  
défunts des peines de l'enfer  
et de l'abîme sans fond :  
délivre-les de la gueule du lion,  
afin que le gouffre horrible ne les engloutisse pas  
et qu'elles ne tombent pas dans les ténèbres.  
Mais que Saint-Michel, le porte-étendard,  
les introduise dans la sainte lumière,  
que tu as autrefois promise jadis à Abraham  
et à sa postérité.

**12.** Nous t'offrons, Seigneur,  
le sacrifice et les prières de notre louange :  
reçois-les pour ces âmes  
dont nous faisons mémoire aujourd'hui.  
Seigneur, fais-les passer de la mort à la vie.  
que tu as autrefois promise jadis à Abraham  
et à sa postérité.

**13.** Saint, saint, saint  
le Seigneur, dieu des Forces célestes.  
Le ciel et la terre sont remplis de ta gloire.

Von der Böcke Schar mich scheid,  
Stell mich auf die rechte Seite.

Wird die Hölle ohne Schonung  
Den Verdammten zur Belohnung,

**09.** Ruf mich zu der Sel'gen Wohnung.

Schuldgebeugt zu Dir ich schreie,  
Tief zerknirscht in Herzensreue,  
Sel'ges Ende mir verleihe.

Tag der Zähren, Tag der Wehen,  
Da vom Grabe wird erstehen  
Zum Gericht der Mensch voll Sünden;  
Lass ihn, Gott, Erbarmen finden.

**10.** Milder Jesus, Herrscher Du,  
Schenk den Toten ew'ge Ruh. Amen.

**11.** Herr Jesus Christus, König der Herrlichkeit,  
bewahre die Seelen aller verstorbenen Gläubigen  
vor den Qualen der Hölle  
und vor den Tiefen der Unterwelt.  
Bewahre sie vor dem Rachen des Löwen,  
dass die Hölle sie nicht verschlinge,  
dass sie nicht hinabstürzen in die Finsternis.  
Vielmehr geleite sie Sankt Michael,  
der Bannerträger, in das heilige Licht,  
dass du einstens dem Abraham verheißest  
und seinen Nachkommen.

**12.** Opfertgaben und Gebet bringen wir  
zum Lobe dir dar, o Herr;  
nimm sie an für jene Seelen,  
derer wir heute gedenken.  
Herr, lass sie vom Tode hinübergehen zum Leben,  
das du einstens dem Abraham verheißest  
und seinen Nachkommen.

**13.** Heilig, heilig, heilig,  
Gott, Herr aller Mächte und Gewalten.  
Erfüllt sind Himmel und Erde von deiner Herrlichkeit.

14. Hosanna in excelsis.

**Benedictus**

15. Benedictus qui venit in nomine Domini.  
Hosanna in excelsis.

**Agnus Dei**

16. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,  
dona eis requiem.  
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,  
dona eis requiem.  
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,  
17. dona eis requiem sempiternam.

**Communio**

18. Lux æterna luceat eis, Domine,  
cum sanctis tuis in æternum,  
quia Pius es.

19. Requiem æternam dona eis, Domine;  
et lux perpetua luceat eis,  
cum sanctis tuis in æternum,  
quia Pius es.

**Postcommunio**

20. Oremus.  
Inveniat, quæsumus, Domine,  
anima famulæ tuæ **Mariæ Augustæ**  
lucis æternæ consortium:  
cuis perpetuæ misericordiæ  
consecuta est sacramentum.  
Per Dominum nostrum  
Jesum Christum Filium tuum,  
qui tecum vivit et regnat  
in unitate Spiritus Sancti Deus,  
per omnia sæcula sæculorum. Amen.

**Responsorium**

21. Libera me, Domine, de morte æterna,  
in die illa tremenda,  
22. quando cœli movendi sunt et terra.

14. Hosanna in the highest.

15. Blessed is He Who cometh in the Name of the Lord.  
Hosanna in the highest.

16. Lamb of God, Who takest away the sins of the world,  
grant them rest  
Lamb of God, Who takest away the sins of the world,  
grant them rest  
Lamb of God, Who takest away the sins of the world,  
17. grant them eternal rest.

18. May light eternal shine upon them, Lord,  
with Thy Saints for evermore:  
for Thou art gracious.

19. Eternal rest give to them, O Lord,  
and let perpetual light shine upon them,  
with Thy Saints for evermore:  
for Thou art gracious.

20. Let us pray.  
We beseech thee, O Lord,  
that the soul of thy handmaid Maria Augusta,  
which has obtained the sacrament  
of everlasting mercy,  
may share in eternal light.  
Through our Lord  
Jesus Christ, your Son,  
who lives and reigns with you  
in the unity of the Holy Spirit, one God,  
for ever and ever. Amen

21. Deliver me, O Lord, from death eternal  
in that awful day.

22. When the heavens and the earth shall be moved:

## Français

- 14.** Hosanna au plus haut des cieux.
- 15.** Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur.  
Hosanna au plus haut des cieux.
- 16.** Agneau de Dieu, qui enlèves les péchés du monde,  
donne leur le repos.  
Agneau de Dieu, qui enlèves les péchés du monde,  
donne leur le repos.  
Agneau de Dieu, qui enlèves les péchés du monde,
- 17.** donne leur le repos éternel.
- 18.** Que la lumière éternelle luise pour eux, Seigneur,  
au milieu de tes Saints et à jamais,  
car tu es miséricordieux.
- 19.** Donne-leur le repos éternel, Seigneur,  
et que la lumière éternelle les illumine,  
au milieu de tes Saints et à jamais,  
car tu es miséricordieux.
- 20.** Prions.  
Nous te demandons, Seigneur,  
d'accueillir l'âme de sa servante Marie Auguste  
dans la lumière éternelle,  
elle qui a obtenu le sacrement  
de la miséricorde perpétuelle  
par Notre Seigneur  
Jésus Christ Ton Fils  
qui vit avec Toi et règne  
dans l'unité du Saint Esprit, Dieu,  
pour les siècles et les siècles. Amen.
- 21.** Délivre-moi, Seigneur, de la mort éternelle,  
en ce jour redoutable:
- 22.** où le ciel et la terre seront ébranlés,

## Deutsch

- 14.** Hosanna in der Höhe.
- 15.** Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn.  
Hosanna in der Höhe.
- 16.** Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünde der Welt,  
erbarme dich unser.  
Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünde der Welt,  
erbarme dich unser.  
Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünde der Welt,
- 17.** gib ihnen die ewige Ruhe.
- 18.** Das ewige Licht leuchte ihnen, o Herr.  
Bei deinen Heiligen in Ewigkeit:  
denn du bist mild.
- 19.** Herr, gib ihnen die ewige Ruhe,  
und das ewige Licht leuchte ihnen,  
Bei deinen Heiligen in Ewigkeit:  
denn du bist mild.
- 20.** Lasst uns beten:  
Wir bitten dich, Herr,  
dass die Seele deiner getreuen Maria Augusta  
in das ewige Licht aufgenommen werde,  
sie, die in das Sakrament  
der immerwährenden Gnade eingetreten ist.  
Im Namen unseres Herrn  
Jesus Christus, Deines Sohnes,  
der Gott ist und mit dir lebt und regiert  
in Gemeinschaft mit dem Heiligen Geist,  
jetzt und in Ewigkeit. Amen.
- 21.** Rette mich, Herr, vor dem ewigen Tod  
an jenem Tage des Schreckens,
- 22.** an dem Himmel und Erde wanken,

## English

- 23.** Dum veneris iudicare  
sæculum per ignem.
- 24.** Tremens factus sum ego et timeo,  
dum discussio venerit  
atque ventura ira.
- 25.** Quando cœli movendi sunt et terra.
- 26.** Dies illa, dies iræ,  
calamitatis et miseræ,  
dies magna et amara valde,
- 27.** dum veneris iudicare  
sæculum per ignem.
- 23.** When Thou shalt come to judge  
the world by fire.
- 24.** Dread and trembling have laid hold on me, and I fear  
exceedingly because of the judgment  
and of the wrath to come.
- 25.** When the heavens and the earth shall be moved.
- 26.** O that day, that day of wrath,  
of sore distress and of all wretchedness,  
that great day and exceeding bitter.
- 27.** When Thou shalt come to judge  
the world by fire.



23. quand tu viendras éprouver  
le monde par le feu.
24. Voici que je tremble et que j'ai peur,  
devant le jugement qui approche,  
et la colère qui doit venir.
25. où le ciel et la terre seront ébranlés,
26. Ce jour-là doit être jour de colère,  
jour de calamité et de misère,  
jour mémorable et très amer,
27. quand tu viendras éprouver  
le monde par le feu.

23. da Du kommst,  
die Welt durch Feuer zu richten.
24. Zittern befällt mich und Angst,  
denn die Rechenschaft naht  
und der drohende Zorn.
25. Wenn Himmel und Erde wanken.
26. O jener Tag, Tag des Zorns,  
des Unheils, des Elends,  
o Tag, so groß und so bitter,
27. da Du kommst,  
die Welt durch Feuer zu richten.



Sandrine Piau



Carlo Vistoli



Raffaele Giordani



Salvo Vitale

## Niccolò Jommelli (1714-1774)

Requiem (Missa pro defunctis)

in E♭ major

for soloists, choir and strings

■ 44

- |     |  |       |
|-----|--|-------|
| 01. | <b>Antiphona.</b> Dominus custodit te – <i>Schola Gregoriana</i> | 02:45 |
| 02. | <b>Introitus.</b> Requiem æternam – <i>SA, Schola Gregoriana</i> | 05:26 |
|     | <b>Kyrie</b>   |       |
| 03. | Kyrie eleison  | 00:54 |
| 04. | Christe eleison – <i>SAT</i>                                     | 01:07 |
| 05. | Kyrie eleison  | 01:06 |
| 06. | <b>Tractus.</b> Absolve, Domine – <i>Schola Gregoriana</i>       | 03:14 |
|     | <b>Sequentia</b>   |       |
| 07. | Dies iræ – <i>SATB</i>   | 03:30 |
| 08. | Salva me – <i>SATB</i>   | 04:36 |
| 09. | Voca me – <i>SATB</i>  | 02:30 |
| 10. | Pie Jesu   | 01:49 |
|     | <b>Offertorium</b>   |       |
| 11. | Domine, Jesu Christe   | 02:26 |
| 12. | Hostias et preces – <i>SATB</i>                                  | 02:48 |
|     | <b>Sanctus</b>   |       |
| 13. | Sanctus – <i>SAT</i>   | 01:47 |
| 14. | Hosanna  | 01:04 |
| 15. | <b>Benedictus</b> – <i>S</i>                                     | 03:30 |
|     | <b>Agnus Dei</b>   |       |
| 16. | Agnus Dei – <i>SAT</i>   | 01:31 |
| 17. | Dona eis   | 01:34 |

	<b>Communio</b>	
18.	Lux æterna	00:59
19.	Requiem æternam – SA	02:27
20.	<b>Postcommunio.</b> Inveniat – <i>Schola Gregoriana</i>	01:25
	<b>Responsorium</b>	
21.	Libera me – SA	01:52
22.	Quando cœli	00:40
23.	Dum veneris – SATB	00:59
24.	Tremens factus – S	01:15
25.	Quando cœli	00:40
26.	Dies illa – A	01:27
27.	Dum veneris – SATB	01:43
		Total time 55:15

**Sandrine Piau** – soprano (S)  
**Carlo Vistoli** – alto (A)  
**Raffaele Giordani** – tenor (T)  
**Salvo Vitale** – bass (B)

**Coro e Orchestra Ghislieri**  
**Giulio Prandi** – conductor

## Coro e Orchestra Ghislieri

### Coro

Valentina Argentieri, Claudia Di Carlo, Caterina Iora, Marta Redaelli, Sonia Tedla – sopranos  
Giulia Beatini, Silvia Capobianco, Isabella Di Pietro, Maria Chiara Gallo, Angela Hyun Jung Oh – altos  
Michele Concato, Massimo Lombardi, Simone Milesi, Roberto Rilievi, Paolo Tormene – tenors  
Matteo Bellotto, Renato Cadel, Ben Kazez, Alessandro Nuccio, Filippo Tuccimei – basses

### Orchestra

Marco Bianchi<sup>°</sup>, Marino Lagomarsino, Marco Piantoni, Ayako Matsunaga – violins I  
Alberto Stevanin<sup>°</sup>, Barbara Altobello, Abramo Raule, Valeria Caponnetto – violins II  
Krishna Nagaraja<sup>°</sup>, Elisa Citterio – violas  
Jorge Alberto Guerrero<sup>°</sup>, Claudia Poz – cellos  
Nicola Barbieri – double bass  
Francesco Moi – organ

<sup>°</sup> leader | <sup>°</sup> principal

■ 46

The male voices of the Coro Ghislieri make up the **Schola Gregoriana Ghislieri**, conducted by **Renato Cadel**.

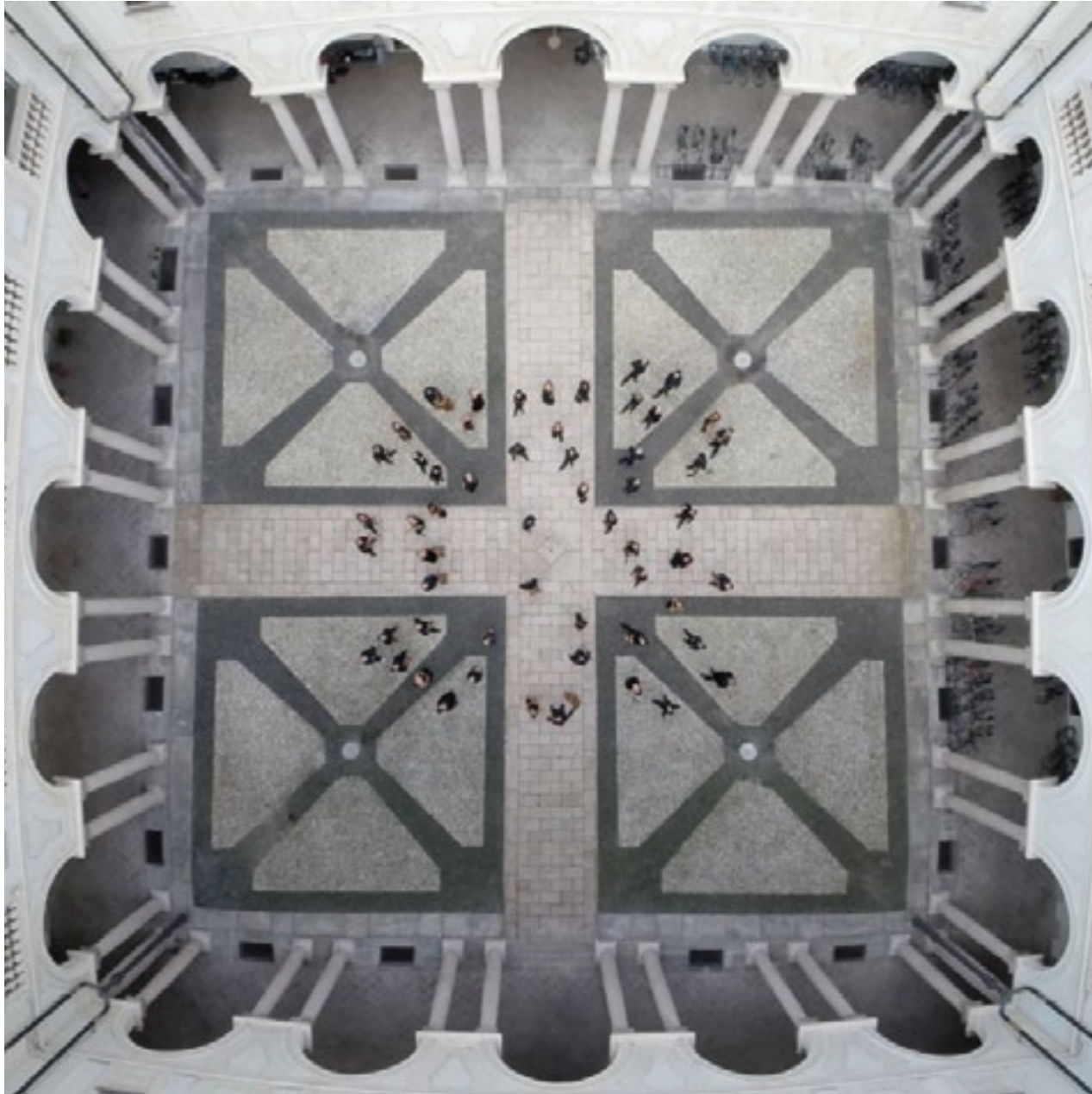
Solos:

Massimo Lombardi: Antiphona 'Dominus custodit' (track 1)

Roberto Rilievi: Tractus 'Absolve Domine' (track 6)

Renato Cadel: Postcommunio 'Inveniat' (track 20)

Pitch: a' = 430 Hz



Coro e Orchestra Ghislieri in the quadrangular colonnade of the Collegio Ghislieri, Pavia

# Giovanni Battista Pergolesi

Messa in Re maggiore | Mottetto "Dignas laudes resonemus"

Marlis Petersen | Marta Fumagalli  
Coro e Orchestra Ghislieri  
Giulio Prandi



Giovanni Battista Pergolesi  
Messa in Re maggiore | Mottetto "Dignas laudes resonemus"

Marlis Petersen | Marta Fumagalli  
Coro e Orchestra Ghislieri  
Giulio Prandi

**A444 – 1 CD**



**Recording dates:** 19-22 November 2019  
**Recording location:** Gustav Mahler Hall,  
Kulturzentrum Grand Hotel, Dobbiaco (Italy)

**Producer:** Fabio Framba  
**Sound engineer and editing:** Fabio Framba

**Concept and design:** Emilio Lonardo  
**Layout:** Mirco Milani

**Images – digipack**  
Cover picture: Franco Fontana, *Paesaggio  
immaginario*, 2000 ©Franco Fontana

**Images – booklet**  
Pages 8-9: ©Pieter Kers | beeld.nu  
Page 13: Giulio Prandi, 2019 © Pieter Kers  
Page 21: *Raccolta de vari disegni dell cavalliero  
Pietro Leone Ghezzi romano [...]*, Potsdam, 1766  
Pages 42-43: Sandrine Piau, 2017 ©Sandrine  
Expilly; Carlo Vistoli, 2018 ©Gianandrea Uggetti;  
Raffaele Giordani, 2020 ©Michele Riccomini;  
Salvo Vitale, 2016 ©DR  
Page 47: ©Akòmi

**Translations:**  
English: James Chater – French: Loïc Chahine –  
German: Susanne Lowien

©2020 / ©2020 Outhere Music France  
Co-produced by Centro di Musica Antica della  
Fondazione Ghislieri and Outhere Music France

**ARCANA** is a label of OUTHERE MUSIC FRANCE  
31, rue du Faubourg Poissonnière – 75009 Paris  
[www.outhere-music.com](http://www.outhere-music.com) [www.facebook.com/OuthereMusic](http://www.facebook.com/OuthereMusic)

**Artistic Director:** Giovanni Sgarla

Production manager: Jacopo Binazzi  
Communication and External relations: Elisa Bracco

We would like to sincerely thank the staff of the  
Centro di Musica Antica and everyone at the  
Collegio Ghislieri for making this project possible.

**Coro e Orchestra Ghislieri**  
Centro di Musica Antica Ghislieri  
Piazza Ghislieri, 5  
27100 Pavia  
Italy  
Tel.: +39 0382 3786 266  
Website: [ghislieri.it](http://ghislieri.it)  
Email: [musica@ghislieri.it](mailto:musica@ghislieri.it)



