

Manna · Santangelo · Lizio

# DIES IRÆ

ABCHORDIS ENSEMBLE

Andrea Buccarella

**Gennaro Manna** 1715–1779

(**Francesco Feo** 1691–1761)

**Dies Irae** – Sequenza de' morti

*for four voices, violins, horns & b.c.*

1	Dies irae	1.38
2	Tuba mirum	1.59
3	Liber scriptus	0.37
4	Judex ergo	2.38
5	Rex tremendae	2.39
6	Juste Judex	2.20
7	Ingemisco	2.06
8	Inter oves	3.02
9	Oro supplex	3.43
10	Lacrymosa	2.46

**Aniello Santangelo** c. 1710–1771

**Trio Op. 1 no. 6**

*for two violins & b.c.*

11	Larghetto	2.16
12	Allegro	2.22
13	Larghetto	2.03
14	Allegro	1.16

**Gennaro Manna**

**O mundi infelix vita!**

*for bass and bassoon solo, violins & b.c.\**

15	<i>Recitativo:</i> O mundi infelix vita!	1.12
16	<i>Aria:</i> Clamat ad astra	10.39

**Ferdinando Lizio** 1728–1778

**Concerto di Fagotto solo**

*for bassoon, violins & b.c.*

17	Allegro	2.25
18	Largo	3.56
19	Allegro	2.17

**World Premiere Recordings (1–16)**

## **ABCHORDIS ENSEMBLE**

Marie Lys, soprano · Maria Chiara Gallo, mezzo-soprano

Luca Cervoni, tenor

Antonio Masotti, bass · Salvo Vitale, bass (guest soloist) \*

Katia Viel, Lathika Vithanage, Gemma Longoni, violins

Nicola Paoli, violoncello Marco Lo Cicero, double bass

Alessandro Denabian, Fabio Forgiarini, horns

Giovanni Battista Graziadio, bassoon

Francesco Tomasi, archlute

Deniel Perer, organ (positive organ built by Deniel Perer –  
Feltre 2016)

**ANDREA BUCCARELLA**, harpsichord and direction





Gennaro Manna  
Museo internazionale e biblioteca  
della musica di Bologna

Many thanks to our crowdfunders and supporters, in particular to:  
Vielen Dank an unsere Crowdfunder und Sponsoren, vor allem an:

Anonymous Swiss Supporter · Alain Moirandat & Randall Cook  
Sandra Toso · Alessia Della Torre & Andrea Monguidi · Franziska Heuss  
Ernesto Santandrea · Henri & Sigrid Viel · Béatrice & Pascal Jaermann  
Alberto Miguélez Rouco · Inés Moreno Uncilla · Lola Fernández  
Alice Borciani · Catherine Auba Sapin & Danielle Auba Sapin  
Simona Buchwalder · Johannes Keller  
Chani Lesaulnier & Jonathan Pešek

Recording location: 28 September – 1 October 2016, Paroisse catholique  
du Sacré-Cœur de Bâle (CH), Recording producer & editing: Daniel Comptoi

Recording director: Jonathan Pešek · Total time: 52.05

Artwork: Christine Schweitzer · Cover painting: *San Girolamo e l'angelo del Giudizio*  
(1626) by Jusepe de Ribera, courtesy of Ministero dei Beni e delle Attività Culturali  
e del Turismo – Museo e Real Bosco di Capodimonte Naples (Italy)

Abchordis Ensemble photos © Randall Cook

© & © 2018 Sony Music Entertainment Switzerland GmbH  
[www.sonyclassical.com](http://www.sonyclassical.com)



## DAS RÄTSEL DES DIES IRAE

Die musikalische Forschung, die sich mit der Wiederentdeckung unveröffentlichter Meisterwerke der Vergangenheit befasst, ist eine sowohl faszinierende als auch beschwerliche Reise durch die dämmrigen Straßen der Vergangenheit, manchmal mühsam und aussichtslos, aber meistens voller Überraschungen und spannender Entdeckungen.

Als ich das Autograph der *Sequenza de' Morti* (Sequenz der Toten) von Gennaro Manna (1715–1779)<sup>1</sup> das erste Mal konsultierte, war ich sofort von der reichen stilistischen Vielfalt der Partitur angetan, insbesondere von dem markanten und wirkungsvollen Gegensatz zwischen den Chorpartien und den Soloarien: erstere feierlich und streng, durch gewagte harmonische und chromatische Sequenzen charakterisiert, letztere mit einem ausgeprägteren galanten und theatralischen Geschmack. Damals hätte ich mir sicherlich nicht vorstellen können, dass sich hinter dieser Vielfalt Beiträge verschiedener Komponisten verbergen, tatsächlich war ich sehr überrascht, als ich ganz zufällig ein Manuskript fand, das ein *Dies irae* enthielt, das Domenico Natale Sarro (1679–1744) zugeschrieben wurde:<sup>2</sup> Die beiden Werke erschienen nicht nur in vielen Teilen ähnlich,

sondern teilweise völlig identisch zu sein! So begann ich mich zu fragen, welche Beziehungen zwischen den beiden Versionen von *Dies irae* und ihren jeweiligen Komponisten bestehen könnten. Schon aus einem bloß stilistischen Vergleich der Partituren wird deutlich, dass die Version von Sarro früher als die von Manna ist, aber laut dem Datum im Manuskript der Staatsbibliothek von Berlin<sup>3</sup> wird jeder Zweifel daran sofort ausgeräumt, sei es auch nur aus naheliegenden biographischen Gründen (der kleine Gennaro war im Jahr 1725 tatsächlich nur 10 Jahre alt). Wir wissen auch, dass Manna im Jahr 1744 zum Chorleiter des Senats von Neapel ernannt wurde und damit Sarro ersetzte. Es ist daher plausibel anzunehmen, dass er genau in dieser Position seine eigene Version von *Dies irae* erarbeitet hat, die weitgehend von der seines Vorgängers inspiriert wurde und die vielleicht schon zu lange im Repertoire der Kapelle gewesen war. Diese Anpassungsarbeit wurde wahrscheinlich vorgenommen, um die Partitur dem aktuellen Musikgeschmack anzunähern, eine Praxis, die damals ziemlich üblich war. Aus dem Vergleich der beiden Werke ergeben sich folgende Unterschiede: In der Version von Manna wird das Werk von

1 *Dies irae, o Sequenza de' morti a 4 voci, con violini e corni da caccia* (Dies irae, oder Sequenz der Toten mit 4 Stimmen, mit Violinen und Jagdhörnern), aufbewahrt in der Oratorienbibliothek des Nationaldenkmals der Girolamini von Neapel. Das undatierte Manuskript präsentiert die erkennbare Schreibweise von Gennaro Manna und stammt möglicherweise aus der Mitte des 18. Jahrhunderts.

2 *Dies irae a 5 voci, 2 violini, 1 viola et organo del Sig. Dominico Sarri* (Dies irae mit 5 Stimmen, 2 Violinen, 1 Bratsche und Orgel von Dominico Sarri), aufbewahrt in der Musiksammlung des Ritterordens Kreuzer des Roten Sterns von Prag. Das Manuskript ist nicht datiert, aber wir wissen, dass es von Johann Christoph Gayer (1668–1734), Kapellmeister des Prager Veitsdomes, geschrieben wurde. Es stammt vermutlich aus den frühen achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts.

3 Eine präzise und plausible Datierung von Sarros *Dies irae* wird nämlich durch ein in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrtes Manuskript aus dem Jahr 1780 möglich, das 1725 als Zeitpunkt der Komposition bezeichnet.

fünf auf vier Stimmen reduziert, der Violinpart wird überarbeitet, der Part der Bratsche verschwindet, zwei Jagdhörner werden hinzugefügt, die Chorabschnitte teilweise neu geschrieben, während alle Soloarien völlig original sind. So erklärt sich die bereits gefeierte stilistische Vielfalt als ein echtes „heiliges Durcheinander“.

Das Rätsel wurde jedoch bald kniffliger, als ich auf ein spätes Manuskript stieß, das eine andere Version von *Dies irae* enthielt, die im Wesentlichen identisch mit der von Manna war, jedoch seinem Onkel Francesco Feo (1691–1761) zugeschrieben wurde.<sup>4</sup> Zwischen diesen beiden Versionen bestehen die Hauptunterschiede – vielleicht die einzigen, die bemerkenswert sind – darin, dass im *Dies irae*, das Feo zugeschrieben wird, der Chor noch fünfstimmig gesetzt ist (wie bei Sarro) und dass die Arie *Judex ergo* mit der Sopranstimme besetzt wird (statt mit einem Tenor). Es ist aber klar, dass, wenn sich diese Zuschreibung als authentisch erweisen sollte, der Beitrag von Manna zu diesem Werk sich als sehr gering erweisen würde. Dennoch wissen diejenigen, die aktiv in der Musikforschung tätig sind, wie häufig Zuschreibungsfehler in Manuskripten zu finden sind, besonders in Kopien späteren Datums als das der Komposition. Man könnte also zu Recht Mannas Manuskript, das in Neapel auf-

bewahrt wurde und aus der Mitte des 18. Jahrhunderts stammt, als zuverlässiger betrachten als eine späte Kopie, die im Jahre 1872 vom Benediktinervater Sigismund Keller redigiert wurde und deren ursprüngliche Quelle unbekannt ist. Auf der anderen Seite könnte es auch sein, dass Mannas Autogramm nichts anderes als eine einfache persönliche Kopie von *Dies irae* von Onkel Francesco Feo ist, mit der Hinzufügung einiger kleineren Veränderungen. Aber selbst in diesem Fall würde es merkwürdig vorkommen, dass es keine anderen neapolitanischen Zeitgenossen gibt, die ihre Urheberschaft definitiv beanspruchen. So ist es im Moment noch nicht möglich, eine gewisse Zuschreibung dieses *Dies irae* vorzunehmen: die wenigen zuverlässigen und überprüfbaren Quellen reichen nicht aus, um alle Fragen zu beantworten, wenn man nicht von Hypothesen und Annahmen ausgeht, die wenn auch bedeutsam, nicht nachweisbar sind. Ich hielt es daher für angemessener, neben Manna auch den Namen von Feo im Booklet aufzunehmen, wobei ich betonen möchte, dass die Version in dieser Aufnahme sich ausschließlich auf die autographe Fassung der Partitur von Gennaro Manna bezieht.

Andrea Buccarella, Januar 2018

<sup>4</sup> *Dies irae a 5 voci, con strumenti e corni da caccia del S. Feo* (Dies irae zu 5 Stimmen, mit Instrumenten und Jagdhörnern von S. Feo), aufbewahrt in der Bayerischen Staatsbibliothek von Monaco und stammt aus dem Jahr 1872. Dieses Manuskript wurde vom Benediktinervater Sigismund Keller (1803–1882), Kapellmeister der Abtei Einsiedeln (Schweiz), geschrieben.

## IN NEAPEL SINGT UND SPIELT MAN!

In der *Apotheose* von 1820 von Giuseppe Sigismondo (1739–1826) kann man Folgendes lesen: „Und hier wiederhole ich mit Sicherheit, dass derjenige, der wirklich in der Kunst der Musik ein großer Meister werden will, rechtzeitig darauf achten muss, ein großer Sänger zu werden.“ Dieser Satz beinhaltet und umfasst das Wesen des neapolitanischen Musikers und basiert auf der Didaktik der Konservatorien Neapels zwischen dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert. Bevor er Komponist, Multiinstrumentalist und Lehrer wurde, war der Musiker sicherlich ein großartiger Sänger. Ich glaube, dass der große Erfolg der neapolitanischen Schule der damaligen Zeit, zumindest zum Teil, gerade dieser so ausgeprägten Kombination aus Komponist und Sänger oder Interpret seiner eigenen Musik zu verdanken ist. Zur gleichen Zeit waren die vier Konservatorien der Stadt die wahren Katalysatoren des produktiven neapolitanischen „musikalischen Handwerks“, welches die königlichen Säle, fünf Stadttheater (Teatro della Pace, Teatro de' Fiorentini, Teatro Nuovo, Teatro San Bartolomeo und Teatro San Carlo), hunderte von Kirchen und Plätzen schmückte und füllte und dazu ein ansehnliches Publikum aus ganz Europa anzog.

Die in dieser Aufnahme präsentierten Komponisten, Aniello Santangelo, Gennaro Manna und Ferdinando Lizio, bildeten sich und arbeiteten während ihres ganzen Lebens in Neapel und lehrten genau in jenen „musikalischen Schmieden“, die die neapolitanischen Konservatorien darstellten.

1732 trat Aniello Santangelo als einer der *virtuosi violini del Teatro de Fiorentini* (virtuosen Violinisten des Teatro de Fiorentini) auf. Im selben Jahr war er auch Violinist am Teatro Nuovo und ab 1737 am Teatro San Carlo. Von 1759 bis 1771 (wahrscheinlich das Jahr seines Todes) war Santangelo Professor für Violine, Viola, Cello und Kontrabass am Konservatorium Pietà dei Turchini zusammen mit seinem Kollegen Ferdinando Lizio, von 1752 bis 1778 Lehrer für Oboe, Querflöte, Flöte und Fagott. Wahrscheinlich hat Santangelo, wie üblich, viele Kompositionen für didaktische Zwecke geschrieben, und vielleicht sind die Sonaten für zwei und drei Violinen mit Basso continuo, die Duos für Violoncello und die Konzerte für Flöte, Streicher und Basso continuo, die noch erhalten sind, ein Beispiel dafür. Die letzteren könnten für den Kammermusikunterricht in Absprache mit Ferdinando Lizio und für seine Klasse geschrieben worden sein.

Sein unveröffentlichtes *Trio op. 1 Nr. 6* für zwei Violinen und Basso continuo, das wir für diese CD ausgewählt haben, ist nach dem Vorbild der klassischen „Sonata da Chiesa“ komponiert: Sie beginnt mit einem ausdrucksvollen Einleitungssatz, gefolgt von einem Allegro im Fugato-Stil und endet mit zwei Tänzen, einem langsamen und einem lebhafteren. Diese Sonate bietet Momente großer Affekte und Kantabilität, die mit einfachen musikalischen Gesten realisiert werden, von den dramatischsten bis zu den frivolen, typisch für das neapolitanische Genre; es fehlen auch nicht Augenblicke

des technisch versierten Könnens und viele mögliche pädagogische Anregungen. Eine Komposition, die erneut das künstlerische Repertoire des typischen neapolitanischen Musikers in vollen Zügen bestätigt, ein „Handwerker“, der ausgehend von seinen eigenen Erfahrungen seine Musik nach seinem Ebenbild gestaltet.

Das Album präsentiert weiterhin zwei Stücke mit obligatem Fagott: Eine geistliche Motette und ein Konzert. Obwohl die Stücke für Fagott in der umfangreichen musikalischen Produktion des neapolitanischen Barocks eine Seltenheit darstellen, ist die Präsenz des Fagotts in Neapel jedoch seit dem Ende des 16. Jahrhunderts weitgehend dokumentiert. Verfolgt man die Geschichte der Lehrer der vier Konservatorien und die Ereignisse, die Don Juan Castelvì (Villafranca, Spanien 1598/99–Neapel, 1668/69?) – der erste dokumentierte Fagottist der Stadt – zu seinen Nachfolgern verbinden, ist es möglich, eine direkte und ununterbrochene Linie einer neapolitanischen Fagotttradition zu identifizieren, die vom 17. Jahrhundert bis zum Ende des 18. Jahrhunderts reichte. Außerdem haben meine Forschungen eine Liste von 25 Musikern hervorgebracht, die in der Stadt Neapel zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert als Fagottisten tätig waren. Das Instrument wurde bereits 1667 am Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo und ab 1668 am Conservatorio von Santa Maria di Loreto mit einer gewissen Regelmäßigkeit unterrichtet. Und zweifellos wurde das Instrument von lokalen

Komponisten wie Alessandro Scarlatti (1660–1725), Nicola Porpora (1686–1768), Giovanni Battista Pergolesi (1710–1746), Davide Pérez (1711–1778), Niccolò Jommelli (1714–1774), Tommaso Traetta (1727–1779) geschätzt, um nur einige von ihnen zu nennen.

In gleicher Weise wollte sogar Gennaro Manna das Timbre und die Ausdruckskraft dieses Instrumentes nutzen, indem er die Motette vom Incipit *O Mundi infelix vita!* für *Basso solo con fagotto* (Bass solo mit obligatem Fagott), Violinen und basso continuo komponierte!<sup>5</sup> Diese Motette enthält einen Part für Fagott von großer Virtuosität; nicht weniger anspruchsvoll ist der Part des Sängers, mit ausgiebigem Stimmumfang und großer Beweglichkeit. Die Teile der beiden Solisten werden gleich behandelt und verschlingen sich in einem engen Dialog, der aus Imitationen und virtuoson Passagen *a due* besteht und zum dramatischen B-Teil der Arie vor dem *da capo* führt. Der Seemann, metaphorischer Protagonist der Motette, ist von den ungestümen Wellen des Meeres bedroht, die von den wirbelnden Tonleiter des Fagotts effektiv beschrieben werden; schreiend bittet er die Sterne um Hilfe, um durch die dunkle und stürmische Nacht navigieren zu können. Als alles verloren scheint, setzt er seine ganze Hoffnung auf Erlösung nur auf Jesus. Wahrscheinlich war diese Motette so erfolgreich, dass sie von Manna in seinem Oratorium *Gioas Re di Giuda*, vom 17. Juli 1747 in der Arie *Là nel suo tempio*,<sup>6</sup> wiederverwendet wurde, wo er einfach den

<sup>5</sup> Das Manuskript, in getrennten Teilen, wird in der Musikarchiv Chiesa dei Girolamini, Inventar Nr. 445 aufbewahrt.

<sup>6</sup> Die datierte handschriftliche Partitur befindet sich im Musikarchiv Chiesa dei Girolamini, Inventar Nr. 703.



italienischen Text adaptierte und einen Part der Bratsche hinzufügte. Gennaro Manna, ein überaus produktiver Komponist, der sowohl auf dem Gebiet der Kirchenmusik als auch der Opera seria geschätzt wird, war einer der wichtigsten Vertreter dieses neuen Ansatzes zur Religiösität und zur geistlichen Musik, nach dem unvergleichlichen Beispiel Pergolesis.

Unser Organist Deniel Perer führt diese Motette mit einem kleinen Präludium ein, bei dem wir die Klänge der Orgel, die er für diese Aufnahme im italienischen Stil des 17. Jahrhundert gebaut hat, bewundern können.

Am Nachmittag des 19. Oktober 1770, in der sogenannten Chiesa dei Francescani (Franziskanerkirche; wahrscheinlich die Kirche San Luigi di Palazzo), sangen und spielten mehr als einhundertzwanzig *figlioli* (Kinder) der Pietà dei Turchini, in ihrer blauen Uniform, während der Tage des berühmten „Novena“ für Sant’Irene. Nur zwischen einer heiligen Passage und einer anderen, wie von Charles Burney selbst in seinem Reisetagebuch<sup>7</sup> berichtet, konnte er ein Fagottkonzert hören, das von einem Studenten des Pietà-Konservatoriums aufgeführt wurde. Es war wahrscheinlich ein Moment der öffentlichen Prüfung für den jungen Instrumentalisten, wie es damals üblich war. Sicherlich war der junge Fagottist Schüler des virtuosen Meisters Ferdinando Fortunato Giovanni

Battista Lizio, damals Lehrer für Blasinstrumente am Konservatorium der Pietà dei Turchini, sehr aktiv vor allem als Fagottist in den Theatern der Stadt. Ferdinando Lizio wurde am 14. Oktober 1728 in Neapel geboren und im Alter von 24 Jahren wurde er als Lehrer der Pietà angestellt, wie aus den Libri Maggiori des Konservatoriums hervorgeht. Dort absolvierte er wahrscheinlich auch sein Studium. Er unterrichtete an der Pietà bis zum 12. Februar 1778, dem Jahr seines Todes. 1759 komponierte Lizio, mit einem klaren didaktischen Zweck, zwei kurze Fagottkonzerte in drei Sätzen, ein Konzert in B-Dur und eines in C-Dur. Obwohl sie zusammen aufbewahrt werden, zeigt nur das Konzert in C-Dur das Datum 1759, beide tragen jedoch den Titel *Concerto di Fagotto solo con Violini e Basso / Del Sig: D: Ferdinando Lizio* (Fagottkonzert nur mit Violinen und Basso / von Herrn: D: Ferdinando Lizio).<sup>8</sup> Lizio schafft es, mit Frische und Schlichtheit ein Konzert zu komponieren, das auf eleganter Weise zwischen dem starken „Instrumentalismus“ der Allegri und der melodiösen Kantabilität des Largos abwechselt.

Giovanni Battista Graziadio, Februar 2018

<sup>7</sup> Vgl. C. Burney *Musikalische Reise nach Italien*, EDT, Turin, 1979, S. 273–274. Das Datum des 19. Oktober 1770 ist meine Vermutung, wenn ich mir die Daten des Burney-Tagebuchs ansehe.

<sup>8</sup> Diese Konzerte werden in der Bibliothek des Konservatoriums San Pietro in Majella in Neapel aufbewahrt. Sie sind in Form von separaten Manuskriptteilen und werden in der gleichen Datei gesammelt. Das Datum 1759 scheint zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt worden zu sein, und die Korrektur von 1769 auf 1759, beide plausible Daten, ist ebenfalls ersichtlich.

## THE MYSTERY OF THE DIES IRAE

Musical research, aimed at the rediscovery of unpublished masterpieces of the past, represents a fascinating and tortuous journey along the dark streets of time, sometimes arduous and unsuccessful, but mostly full of surprises and exciting discoveries.

When I consulted the autograph manuscript of the *Sequenza de' morti* by Gennaro Manna (1715–1779)<sup>1</sup> for the first time, I was immediately struck by the rich stylistic variety of the score, in particular the marked and effective contrast between the choral sections and the solo arias: the first being solemn and austere, characterized by daring harmonic and chromatic sequences, the latter with a more distinctly gallant and theatrical taste.

Back then I could not have imagined that this variety actually arose because it was the work of different composers. In fact, I was extremely surprised when I found a manuscript containing a *Dies irae* attributed to Domenico Natale Sarro (1679–1744):<sup>2</sup> not only did the two works appear similar in many parts, but at times they appeared completely identical! So, I started wondering what was the relationship between these two versions of *Dies irae* and their respective composers.

Already from a merely stylistic comparison of the scores it is clear that the version of Sarro is earlier than that of Manna, but when combined with date of the manuscript kept in the Staatsbibliothek in Berlin,<sup>3</sup> any doubt is immediately dispelled, if only for obvious reasons of character registry (the small Gennaro was only 10 years old in 1725).

We also know that in 1744 Manna was appointed choirmaster of the Senate of Naples, succeeding precisely Sarro. It is therefore plausible to assume that it was when he was in this role that he has developed his own version of this *Dies irae*, largely inspired by that of his predecessor, which had perhaps been too long in the chapel's repertoire. This adaptation work was probably undertaken in order to bring the score closer to the current musical taste, a practice which was quite common at the time. The following differences emerge from the comparison of the two works: in the Manna version the work is reduced from 5 to 4 voices, the parts of the violins are reworked, the viola part disappears, two hunting horns are added, the choral sections are only partly rewritten, while all the solo arias are completely original. This then explained the celebrated stylistic variety, a real “sacred mix”.

1 *Dies irae, o Sequenza de' morti a 4 voci, con violini e corni da caccia* (Dies irae or Sequence for the Requiem Mass for four voices, violins and horns), is preserved in Biblioteca Oratoriana del Monumento Nazionale dei Girolamini in Naples. The manuscript, which has no date, presents the recognizable handwriting of Gennaro Manna and may be dated back to the mid-eighteenth century.

2 *Dies irae a 5 voci, 2 violini, 1 viola et organo del Sig. Dominico Sarri* (Dies irae for five voices, violins, viola and organ of Mr. Dominico Sarri), is preserved in the musical collection of the Order of the Knights of the Cross with the Red Star in Prague. The manuscript has no date, but we know that it was copied by Johann Christoph Gayer (1668–1734), chapel master of St. Vitus' Cathedral in Prague, so it probably dates back to the early 1730s.

3 A precise and plausible dating of the Sarro's *Dies irae* is, in fact, reported in a manuscript copy dated 1780, now preserved at the Staatsbibliothek in Berlin, which indicates 1725 as year of composition.

However, the mystery soon became thicker when I came across another *Dies Irae*, substantially identical to that of Manna, but attributed to Francesco Feo (1691–1761), copied by the hand of the Benedictine father Sigismund Keller in 1872.<sup>4</sup> Between these two versions the main differences, perhaps the only noteworthy ones, are that in the *Dies irae* attributed to Feo the choral parts are still 5 voices (as in Sarro) and that the *Judex ergo* air is given to the soprano (instead of the tenor), but it is clear that if this attribution proves authentic, Manna's contribution to the work would be considerably small. Nevertheless, those who are actively involved in musical research know how often attribution errors are present in manuscripts, especially in copies made much later than the date of composition.

Therefore, one could rightfully consider the manuscript of Manna to be more reliable, kept in Naples and dating back to the mid-eighteenth century, rather than the copy written by father Keller, whose original source is unknown.

On the other hand, it could also be that Manna's manuscript is nothing more than a simple personal copy of the *Dies irae* of Uncle Francesco Feo, with the addition of some minor changes, but even in this case it would remain, to say the least, curious that there are no other Neapolitan coexisting sources that undoubtedly determine their paternity.

So, at the moment it is not yet possible to establish with certainty the author of this *Dies irae*: the very few reliable and verifiable sources are not sufficient to answer all the questions that arise, without using hypotheses and suppositions that, however valid, are not proof.

I therefore considered it more appropriate to include in this booklet, next to the name of Manna, also the name of Feo, while underlining the fact that the version presented in this recording is faithful and refers exclusively to the autograph score by Gennaro Manna.

Andrea Buccarella, January 2018

<sup>4</sup> *Dies irae a 5 voci, con strumenti e corni da caccia del S. Feo* (*Dies irae* or Sequence for five voices, with instruments and horns of Mr. Feo), is now preserved in the Bayerische Staatsbibliothek in Munich and it is dated 1872. This manuscript was written by the Benedictine father Sigismund Keller (1803–1882), chapel master of Einsiedeln's Abbey (Switzerland).

## IN NAPLES, WE SING AND WE PLAY!

In the 1820 work *Apoteosi* (Apotheosis) by Giuseppe Sigismondo (1739–1826), the author makes the following claim: “And I reiterate, with certainty, that those who truly wish to become great Masters in the art of Music must aim to become great singers from an early age.” This statement encapsulates and sums up the essence of the Neapolitan musician and of the teaching of the conservatories of Naples during the seventeenth and eighteenth centuries. Before a musician could become a composer, a multi-instrumentalist or a teacher, he or she had to be a great singer. I believe that the resounding success of the Neapolitan school during this period was due (at least in part) to this time-honored bond between being a composer and being a singer or performer of one’s own music. At the same time, the city’s four conservatories were the real catalysts of Naples’ prolific “musical craft”, which graced and filled royal halls, five city theatres (Teatro della Pace, Teatro de’ Fiorentini, Teatro Nuovo, Teatro San Bartolomeo and Teatro San Carlo) and hundreds of churches and squares, entertaining a broad spectrum of the public drawn from all over Europe.

The composers honored in this recording – Aniello Santangelo, Gennaro Manna and Ferdinando Lizio – trained and worked in Naples for their whole lives and taught in the “musical hotbeds” of the city’s conservatories.

In 1732, Aniello Santangelo was *uno de virtuosi violini del Teatro de Fiorentini* (one of the virtuoso violinists employed by the Teatro

de’ Fiorentini). He was also a violinist at the Teatro Nuovo in the same year, and he went on to play for the Teatro San Carlo from 1737 onwards. From 1759 to 1771 (the most likely year of his death), Santangelo taught the violin, viola, cello and double bass at the Conservatorio della Pietà dei Turchini alongside his colleague Ferdinando Lizio, who taught the oboe, traverso, recorder and bassoon from 1752 to 1778. As was customary at the time, Santangelo probably wrote several compositions for educational purposes. Examples of these from his surviving works could include his sonatas for two and three violins with basso continuo, his duets for cello and his concertos for flute, strings and basso continuo; the latter may have been written for chamber music lessons in conjunction with Ferdinando Lizio and his class.

His never before recorded *Trio op. 1 no. 6* for two violins and basso continuo, chosen for this disc, follows the compositional model of the classic “Sonata da Chiesa”: it begins with an expressive introductory movement followed by a cheerful *fugato* section and ends with two dances, one slow and one fast. This sonata offers moments of great lyricism and emotion created through simple musical gestures which range from the dramatic to the frivolous, so typically Neapolitan; it also includes moments of flamboyant technical showmanship and many potential sources of educational inspiration. Its composition further confirms the all-encompassing artistic expertise of the typical Neapolitan musician, a craftsman

who shaped the music in his own image based on past and everyday life experience.

The disc continues with two pieces with obbligato bassoon: a sacred motet and a concerto. Although pieces for obbligato bassoon are a rare find in the extensive catalogue of Neapolitan Baroque music, the use of the bassoon is widely documented in Naples from the end of the sixteenth century onwards. By retracing the steps of the teachers of the four conservatories and the events that link Don Juan Castelvì (Villafranca, Spain 1598/99–Naples, 1668/69?) – the city’s first documented bassoonist – to his successors, we can establish a direct, unbroken and distinctly Neapolitan line of bassoon playing that stretches from the seventeenth century all the way to the end of the eighteenth century. Furthermore, my research has allowed me to identify a list of twenty-five wind instrumentalists mentioned as bassoonists, in the city of Naples, between the seventeenth and eighteenth centuries, and it has also revealed that the instrument was taught fairly regularly as early as 1667 at the Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo and from 1668 at the Conservatorio di Santa Maria di Loreto. And there is no question that the instrument was appreciated by highly-respected local composers such as Alessandro Scarlatti (1660–1725), Nicola Porpora (1686–1768), Giovanni Battista Pergolesi (1710–1746), Davide Perez (1711–1778), Niccolò Jommelli (1714–1774) and Tommaso Traetta (1727–1779), to name just a few.

In the same way, Gennaro Manna also set out to harness the timbre and expressive qualities of this instrument by composing

the motet with the incipit *O mundi infelix vita!* for *Basso solo con fagotto* (solo bass with bassoon), violins and basso continuo.<sup>5</sup> This motet features an obbligato bassoon part that demands a virtuoso performer, and the singer’s part is no less exacting, requiring a wide tessitura and great agility. The two soloists’ parts are treated equally, interweaving to create a fast-paced dialogue made up of imitations, virtuoso flourishes and duets, culminating in the dramatic “B” section of the aria before the initial section repeats. The sailor, the metaphorical protagonist of the motet, is threatened by the sea’s wild waves and surges, effectively represented by the bassoon’s swirling scales; he cries to the stars to help him navigate through the dark and stormy night and, when everything seems lost, his hopes of salvation rest in Jesus. It seems that this motet was so successful that Manna reused it in his oratory *Gioas Re di Giuda*, dated 17<sup>th</sup> July 1747, in the aria *Là nel suo tempio*;<sup>6</sup> he simply adapted the new Italian lyrics and added a viola part. Gennaro Manna, a prolific composer lauded for both his sacred compositions and his “opera seria”, was one of the major Neapolitan exponents of this new approach to sacred music, following the inimitable example set by Pergolesi.

Deniel Perer, our organist, introduces this motet with a short prelude that allows us to appreciate the rich tones of the seventeenth-century Italian-style positive organ, which he built for this recording.

In the afternoon of 19<sup>th</sup> October 1770 at a church described as the Chiesa dei Francescani (probably the Chiesa di San Luigi di

<sup>5</sup> The manuscript, in several parts, is stored in the musical archive of the Chiesa dei Girolamini, Inventory no. 445.

<sup>6</sup> The dated manuscript score is stored in the musical archive of the Chiesa dei Girolamini, Inventory no. 445.

Palazzo), over 120 *figlioli* (children) from the Conservatorio della Pietà dei Turchini, dressed in their blue uniforms, sang and played for vespers during the famous “novena” for Saint Irene. Sandwiched between one sacred piece and another, as mentioned by Charles Burney in his travel diary,<sup>7</sup> was a solo concerto for bassoon, performed by a pupil from the Conservatorio della Pietà. It was probably an opportunity to publicly “test” the young instrumentalist, as was customary at the time. The young bassoonist was undoubtedly a student of the virtuoso maestro Ferdinando Fortunato Giovanni Battista Lizio, then a teacher of wind instruments at the Conservatorio della Pietà dei Turchini and a prolific bassoonist in the city’s theatres. Ferdinando Lizio was born in Naples on 14<sup>th</sup> October 1728. At the age of 24, he was hired as a teacher at the Pietà, as shown by the

*Libri Maggiori* (Grand Ledger) of the conservatory, and in this same place he probably undertook his own studies too. He continued to teach there until 12<sup>th</sup> February 1778, the year of his death. In 1759, Lizio composed two short concertos for bassoon in three movements, one in the key of B-flat major and the other in C major, both clearly for educational purposes. Although they are preserved together, only the concerto in C is dated to 1759, but both are titled *Concerto di Fagotto solo con Violini e Basso / Del Sig: D: Ferdinando Lizio* (Concerto for Solo Bassoon with Violins and Thoroughbass/ By Mr: D: Ferdinando Lizio).<sup>8</sup> Using a simple yet refreshing approach, Lizio creates a concerto that elegantly alternates between the strong “instrumentalism” of the allegro sections and the wonderful lyricism of the main largo.

Giovanni Battista Graziadio, February 2018

<sup>7</sup> Cf. C. BURNEY, *Viaggio musicale in Italia* (original title: *The present state of music in France and Italy*), EDT, Turin, 1979, pp. 273–274. I have inferred the date of 19<sup>th</sup> October 1770 by examining the dates in Burney’s diary.

<sup>8</sup> These concertos are stored in the Library of the Conservatorio di San Pietro a Majella in Naples. They come in the form of separate handwritten parts collected together in the same file. The date “1759” seems to have been added at a later stage. A correction from “1769” to “1759” is also visible, with both dates being plausible possibilities.

## LE MYSTÈRE DU DIES IRAE

La recherche musicale, visant à la redécouverte de chefs-d'œuvre inédits du passé, représente un voyage fascinant et sinueux le long des voies obscures du temps, parfois difficile et infructueux, mais le plus souvent riche en surprises et en découvertes passionnantes.

Quand j'ai consulté pour la première fois le manuscrit autographe de la *Sequenza de' morti* de Gennaro Manna (1715–1779),<sup>1</sup> j'ai été immédiatement frappé par l'extrême richesse de la variété stylistique fournie par la partition, en particulier par le contraste prononcé et efficace entre les parties pour chœurs et les airs pour solistes : les premières solennelles et austères, caractérisées par des successions audacieuses, harmonieuses et chromatiques, les seconds par le goût plus nettement courtois et théâtral. Je n'aurais alors jamais pu imaginer que cette variété dissimulait en réalité l'œuvre de plusieurs compositeurs ; en effet j'ai été extrêmement surpris lorsque j'ai trouvé de manière totalement fortuite un manuscrit contenant un *Dies Irae* attribué à Domenico Natale Sarro (1679–1744):<sup>2</sup> non seulement les deux œuvres présentaient des similitudes en de nombreux endroits, mais par moments elles semblaient parfaitement identiques ! J'ai donc commencé à me

demander quelles relations pouvaient exister entre les deux versions du *Dies Irae* et leurs compositeurs respectifs. Ne serait-ce que par une simple comparaison stylistique des partitions, il apparaît clairement que la version de Sarro est antérieure à celle de Manna, mais si l'on en croit la datation présente dans le manuscrit de la Staatsbibliothek de Berlin,<sup>3</sup> tous les doutes à ce sujet sont immédiatement levés, ne serait-ce que pour des raisons d'état civil évidentes (le jeune Gennaro n'avait en effet que 10 ans en 1725). Nous savons en outre qu'en 1744 Manna fut nommé maître de chapelle du Sénat de Naples, succédant justement à Sarro, il est donc plausible de supposer que précisément à ce titre, il ait pu élaborer sa propre version du *Dies Irae*, largement inspirée par celle de son prédécesseur, version qui figurait peut-être depuis trop longtemps dans le répertoire de la chapelle. Ce travail d'adaptation fut probablement entrepris dans le but de rendre la partition plus proche du goût musical du moment, pratique d'ailleurs très à la mode à l'époque. La comparaison des deux œuvres fait ressortir les différences suivantes : dans la version de Manna les effectifs sont réduits de 5 à 4 voix, les parties pour violons sont retravaillées, la partie pour viole disparaît, deux cors

1 *Dies irae, o Sequenza de' morti a 4 voci, con violini e corni da caccia* (Dies Irae, o Sequenza de' morti pour 4 voix, violons et cors de chasse), conservé à la Bibliothèque de l'Oratoire du Monument National des Girolamini de Naples. Le manuscrit, non daté, présente l'écriture reconnaissable de Gennaro Manna et pourrait remonter au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle.

2 *Dies irae a 5 voci, 2 violini, 1 viola et organo del Sig. Dominico Sarri* (Dies Irae pour 5 voix, 2 violons, 1 viole et orgue de M. Dominico Sarri), conservé dans la collection musicale de l'Ordre des Chevaliers Porteurs de la Croix de l'Étoile Rouge de Prague. Le manuscrit n'est pas daté, mais nous savons qu'il a été écrit par Johann Christoph Gayer (1668–1734), maître de chapelle de la Cathédrale Saint-Guy à Prague. Il date fort probablement du début des années trente du XVIII<sup>e</sup> siècle.

3 Une datation précise et vraisemblable du *Dies Irae* de Sarro est en fait rapportée dans un manuscrit conservé à la Staatsbibliothek de Berlin et datant de 1780, dans lequel l'année 1725 est indiquée comme celle de la composition.

de chasse sont ajoutés, les parties pour chœurs ne sont que partiellement réécrites, tandis que tous les airs pour solistes sont totalement originaux. Cela explique la variété stylistique déjà célèbre, un véritable « pot-pourri sacré ».

Cependant le mystère s'est rapidement épaissi lorsque je suis tombé sur un autre *Dies Irae*, sensiblement identique à celui de Manna, attribué toutefois à Francesco Feo (1691–1761).<sup>4</sup> Entre ces deux versions, les principales différences, peut-être les seules qui méritent d'être signalées, consistent dans le fait que dans le *Dies Irae* attribué à Feo, les parties pour chœurs sont encore à 5 voix (comme dans celui de Sarro) et que l'air du *Judex ergo* est confié à la voix de soprano (au lieu de celle de ténor), mais il est clair que si cette attribution s'avérait authentique, la contribution de Manna à l'œuvre devrait être considérée comme extrêmement modeste. Néanmoins ceux qui sont activement impliqués dans la recherche musicale savent combien les erreurs d'attribution sont fréquentes dans les manuscrits, en particulier dans les copies très postérieures à la date de composition. Par conséquent, on pourrait considérer

à juste titre comme plus crédible le manuscrit autographe de Manna, conservé à Naples et datant du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, que la copie écrite par le père bénédictin Sigismund Keller en 1872, dont la source originale n'est même pas connue. D'un autre côté, il se pourrait aussi que l'autographe de Manna soit simplement une copie personnelle du *Dies Irae* de son oncle Francesco Feo, avec l'ajout de quelques modifications mineures, mais même dans ce cas il serait pour le moins curieux qu'il n'y ait pas d'autres sources napolitaines contemporaines qui en attestent définitivement la paternité. À l'heure actuelle, il n'est donc pas encore possible d'établir une attribution certaine de ce *Dies Irae* : les très rares sources fiables et vérifiables ne sont souvent pas suffisantes pour répondre à toutes les questions qui se posent, sinon en recourant à des hypothèses et à des suppositions qui, si valables soient-elles, ne sont toutefois pas démontrables. J'ai donc jugé plus opportun d'inclure dans le livret, à côté de celui de Manna, le nom de Feo, tout en soulignant que la version enregistrée ici est fidèle et se réfère exclusivement à la partition autographe de Gennaro Manna.

Andrea Buccarella, janvier 2018

(Traduction : Catherine Auba Sapin et Danielle Auba Sapin)

<sup>4</sup> *Dies irae a 5 voci, con strumenti e corni da caccia del S. Feo* (*Dies Irae* pour 5 voix, instruments et cors de chasse de M. Feo), conservé à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich et datant de 1872. Ce manuscrit a été écrit par le père bénédictin Sigismund Keller (1803 – 1882), maître de chapelle de l'abbaye territoriale d'Einsiedeln (Suisse).



## À NAPLES, ON CHANTE ET ON FAIT DE LA MUSIQUE !

Dans *Apothéoses* de 1820 de Giuseppe Sigismondo (1739–1826), on peut lire : « Et je répète ici avec certitude, que ceux qui veulent vraiment devenir de grands Maîtres dans l’art de la Musique, doivent tout d’abord devenir de grands chanteurs. » Cette phrase contient et résume en elle-même l’essence du musicien napolitain et de l’enseignement prodigué dans les conservatoires de Naples entre les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Avant d’être compositeur, multi-instrumentiste et enseignant, le musicien devait être *un grand chanteur*. Je pense que le grand succès de l’école napolitaine de l’époque était dû, au moins en partie, à cette union, si ancestrale : être à la fois compositeur et chanteur ou interprète de sa propre musique. En même temps, les quatre conservatoires de la ville furent de véritables catalyseurs du prolifique « artisanat musical » napolitain qui orna et remplit des salles royales, cinq théâtres de la ville (Teatro della Pace, Teatro de’ Fiorentini, Teatro Nuovo, Teatro San Bartolomeo et Teatro San Carlo), des centaines d’églises et de places, divertissant et attirant un public hétérogène venu de toute l’Europe.

Les compositeurs présentés dans cet enregistrement, Aniello Santangelo, Gennaro Manna et Ferdinando Lizio, furent formés et travaillèrent à Naples pendant toute leur vie et enseignèrent dans ces « forges musicales » qu’étaient les conservatoires de Naples.

En 1732, Aniello Santangelo compta comme l’*un des violons virtuoses du Teatro de Fiorentini*, la même année il fut aussi violoniste au Teatro Nuovo, puis au Teatro San Carlo en 1737. De 1759 à 1771

(année probable de sa mort), Santangelo fut professeur de violon, alto, violoncelle et contrebasse au Conservatoire de la Pietà dei Turchini avec son collègue Ferdinando Lizio, professeur de hautbois, flûte traversière, flûte à bec et basson de 1752 à 1778. Il est probable que, selon la pratique courante, Santangelo écrivit de nombreuses compositions à des fins didactiques, et peut-être les sonates pour deux et pour trois violons et basse continue, les duos pour violoncelle et les concertos pour flûte, cordes et basse continue qui nous sont parvenus en sont-ils un exemple ; ces derniers auraient pu être écrits pour des leçons de musique de chambre en accord avec Ferdinando Lizio et sa classe.

Son *Trio* inédit pour deux violons et basse continue *op. 1 n° 6*, que nous avons choisi pour ce disque, est composé sur le modèle de la classique « Sonata da Chiesa » (Sonate d’Église) : il commence par un mouvement introductif suivi d’un allegro dans le style fugué et se termine par deux danses, l’une lente et l’autre enjouée. Cette sonate offre des moments de grand lyrisme et d’émotion réalisés avec des gestes musicaux simples, des plus dramatiques aux plus frivoles, si typiquement napolitains ; des moments d’exercices techniques démonstratifs et de nombreuses suggestions pédagogiques possibles ne manquent pas non plus. Une composition qui confirme ce bagage artistique à 360° du musicien typiquement napolitain, un artisan qui façonne sa musique à son image, à partir de ses expériences.

Le disque se poursuit en présentant deux pièces avec basson obligé : un motet sacré et un concerto. Bien que les pièces avec basson obligé soient une rareté dans la très vaste production musicale du baroque parthénopéen, la présence du basson à Naples est, cependant, largement attestée dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. En parcourant les histoires des enseignants des quatre conservatoires et les événements qui lièrent Don Juan Castelvì (Villafranca, Espagne 1598/99 – Naples 1668/69 ?) – le premier bassoniste de la ville sur lequel on dispose d’informations – à ses successeurs, il est possible d’identifier une ligne directe et continue d’une tradition bassoniste toute napolitaine, qui du XVII<sup>e</sup> siècle arrive à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. En outre, mes recherches ont fait émerger une liste d’au moins vingt-cinq instrumentistes à vent actifs en tant que bassonistes dans la ville de Naples, toujours entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle, et ont révélé que cet instrument était enseigné avec une certaine régularité depuis 1667 au Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo (Conservatoire des Pauvres de Jésus-Christ) et depuis 1668 au conservatoire de Santa Maria di Loreto. Et il ne fait aucun doute que le basson fût apprécié des compositeurs locaux du calibre d’Alessandro Scarlatti (1660–1725), Nicola Porpora (1686–1768), Giovanni Battista Pergolesi (1710–1746), Davide Perez (1711–1778), Niccolò Jommelli (1714–1774), Tommaso Traetta (1727–1779), pour n’en citer que quelques-uns.

De la même manière, même notre Gennaro Manna a voulu utiliser les qualités sonores et expressives de cet instrument en composant

le motet depuis l’incipit du *O mundi infelix vita! pour Basso solo con fagotto* (Basse seule, basson), violons et basse continue.<sup>5</sup> Ce motet présente une partie pour basson obligé d’une grande virtuosité ; non moins exigeante apparaît celle du chanteur, de tessiture étendue et de grande agilité. Les parties des deux solistes sont traitées de la même manière, entremêlant un dialogue soutenu, composé d’imitations, de virtuosités et de passages en duo, et débouchant sur la partie « B » dramatique de l’air, avant le *da capo*. Le marin, protagoniste métaphorique du motet, est menacé par les vagues impétueuses et les flots de la mer qui sont représentés avec réalisme par les gammes tourbillonnantes du basson ; il appelle à l’aide en demandant aux étoiles de lui permettre de naviguer dans la nuit noire et orageuse et, lorsque tout semble perdu, il met tout son espoir de salut en Jésus. La réussite de ce motet fut probablement telle qu’il fut réutilisé par Manna dans son oratorio *Gioas Re di Giuda*, daté du 17 juillet 1747, dans l’air de *Là nel suo tempio*,<sup>6</sup> dans lequel il adapta simplement le nouveau texte italien et ajouta une partie pour alto. Gennaro Manna, compositeur prolifique, apprécié tant dans le domaine de la Musique Sacrée que dans celui de l’Opéra Seria, fut l’une des figures napolitaines majeures de cette nouvelle approche du Sacré, après l’exemple incomparable de Pergolèse.

Notre organiste, Deniel Perer, introduit ce motet par un petit prélude, dans lequel l’on peut apprécier les sonorités de l’orgue positif du XVIII<sup>e</sup> siècle, de style italien, qu’il a fabriqué lui-même pour cet enregistrement.

5 Le manuscrit, en plusieurs parties, est conservé dans les archives musicales de l’Église des Girolamini, Inventaire n° 445.

6 La partition manuscrite, datée, est conservée dans les archives musicales de l’Église des Girolamini, Inventaire n° 703.

Dans l'après-midi du 19 octobre 1770 en l'église dénommée Chiesa dei Francescani (probablement la Chiesa di San Luigi di Palazzo), plus de cent vingt « figlioli » (enfants) de la Pietà dei Turchini, dans leur uniforme bleu, chantèrent et jouèrent pour les vêpres, pendant les jours de la fameuse « neuvaine » pour Sainte Irène. Entre un morceau sacré et un autre très exactement, comme l'a rapporté Charles Burney lui-même dans son journal de voyage,<sup>7</sup> l'on put entendre un concerto pour basson seul, exécuté par un élève du conservatoire de la Pietà. C'était probablement un moment d'« examen » public du jeune instrumentiste, comme le voulait la coutume. Certes, le jeune bassoniste était un élève du maître virtuose Ferdinando Fortunato Giovanni Battista Lizio, alors enseignant d'instruments à vent au conservatoire de la Pietà dei Turchini, très actif en particulier comme bassoniste dans les théâtres de la ville. Ferdinando Lizio naquit à Naples le 14 octobre 1728 et à

l'âge de vingt-quatre ans, fut embauché comme professeur à la Pietà, comme le montrent les *Libri Maggiori* (Livres majeurs) du conservatoire, où il fit probablement ses études. Il continua à y enseigner jusqu'au 12 février 1778, année de sa mort. En 1759, Lizio composa deux brefs concertos pour basson en trois mouvements, l'un dans la tonalité de si bémol majeur et l'autre dans celle de do majeur, à des fins clairement didactiques. Bien qu'ils soient conservés ensemble, seul le concerto en do indique la date de 1759, mais tous deux possèdent le titre de *Concerto di Fagotto solo con Violini e Basso / Del Sig: D: Ferdinando Lizio* (Concerto pour Basson seul, violons et basse continue / de M. D. Ferdinando Lizio).<sup>8</sup> Lizio parvient à composer, avec fraîcheur et simplicité, un concerto qui alterne avec élégance le fort « instrumentisme » des allegros et le grand lyrisme du largo central.

Giovanni Battista Graziadio, février 2018  
(Traduction: Catherine Auba Sapin et Danielle Auba Sapin)

<sup>7</sup> Cf. C. BURNEY, *Viaggio musicale in Italia (The present state of music in France and Italy)*, EDT, Turin, 1979, pp. 273–274. La date du 19 octobre 1770 est la supposition que j'ai faite en regardant les dates du journal de Burney.

<sup>8</sup> Ces concertos sont conservés à la Bibliothèque du Conservatoire San Pietro a Majella de Naples. Ils se présentent sous la forme de parties manuscrites distinctes et sont rassemblés dans le même fichier. La date de 1759 semble avoir été ajoutée dans un second temps et la correction de 1769 à 1759 est également évidente – les deux dates sont plausibles.

## IL MISTERO DEL DIES IRAE

La ricerca musicale, tesa alla riscoperta di capolavori inediti del passato, rappresenta un affascinante e tortuoso viaggio lungo le oscure vie del tempo, talvolta arduo ed infruttuoso, ma per lo più ricco di sorprese e di scoperte entusiasmanti.

Quando consultai per la prima volta il manoscritto autografo della *Sequenza de' morti* di Gennaro Manna (1715–1779),<sup>1</sup> fui immediatamente colpito dalla ricchissima varietà stilistica offerta dalla partitura, in particolare dal marcato ed efficace contrasto tra le sezioni corali e le arie solistiche: le prime solenni e austere, caratterizzate da ardite successioni armoniche e cromatiche, le seconde dal gusto più spiccatamente galante e teatrale. Allora non avrei certo potuto immaginare che questa varietà celasse in realtà l'opera di diversi compositori, difatti rimasi estremamente sorpreso quando trovai in maniera del tutto fortuita un manoscritto contenente un *Dies irae* attribuito a Domenico Natale Sarro (1679–1744):<sup>2</sup> le due opere non solo si presentavano simili in molte parti, ma a tratti apparivano del tutto identiche! Cominciai dunque a chiedermi quali relazioni potessero intercorrere tra le due versioni del *Dies irae* e i loro rispettivi compositori. Già da un confronto meramente

stilistico delle partiture risulta chiaro che la versione di Sarro è precedente rispetto a quella di Manna, ma prestando fede alla datazione presente nel manoscritto della Staatsbibliothek di Berlino<sup>3</sup> ogni dubbio al riguardo viene immediatamente fugato, fosse solo per ovvie ragioni di carattere anagrafico (il piccolo Gennaro aveva infatti soltanto 10 anni nel 1725). Sappiamo inoltre che nel 1744 Manna venne nominato maestro di cappella del Senato di Napoli, succedendo proprio a Sarro, è pertanto plausibile ipotizzare che proprio in questa veste egli abbia elaborato una propria versione del *Dies irae*, largamente ispirata a quella del suo predecessore, la quale figurava forse da troppo tempo nel repertorio della cappella. Quest'opera di adattamento fu probabilmente intrapresa allo scopo di rendere la partitura più affine al gusto musicale corrente, pratica peraltro piuttosto diffusa all'epoca. Dalla comparazione delle due opere emergono le seguenti differenze: nella versione di Manna l'organico è ridotto da 5 a 4 voci, le parti dei violini vengono rielaborate, scompare la parte della viola, vengono aggiunti due corni da caccia, le sezioni corali risultano solo in parte riscritte, mentre tutte le arie solistiche sono completamente originali. Ecco dunque

1 *Dies irae, o Sequenza de' morti a 4 voci, con violini e corni da caccia*, conservato presso la Biblioteca Oratoriana del Monumento Nazionale dei Girolamini di Napoli. Il manoscritto, non datato, presenta la riconoscibile grafia di Gennaro Manna e potrebbe risalire alla metà del Settecento.

2 *Dies irae a 5 voci, 2 violini, 1 viola et organo del Sig. Dominico Sarri*, conservato presso la collezione musicale dell'Ordine dei Cavalieri Crocigeri della Stella Rossa di Praga. Il manoscritto non è datato, ma sappiamo che venne redatto da Johann Christoph Gayer (1668–1734), maestro di cappella della Cattedrale di San Vito di Praga, quindi risale con ogni probabilità ai primissimi anni '30 del Settecento.

3 Una datazione precisa e verosimile del *Dies irae* di Sarro è infatti riportata in un manoscritto conservato presso la Staatsbibliothek di Berlino e risalente al 1780, nella quale è indicato il 1725 come anno di composizione.

spiegata la già celebrata varietà stilistica, un vero e proprio “pasticcio sacro”.

Tuttavia il mistero tornò presto ad infittirsi quando mi imbattei in un manoscritto tardo contenente un'altra versione del *Dies irae*, sostanzialmente identica a quello di Manna, attribuita però a suo zio Francesco Feo (1691–1761).<sup>4</sup> Tra queste due versioni le principali differenze, forse le uniche degne di nota, consistono nel fatto che nel *Dies irae* attribuito a Feo le parti corali sono ancora a 5 voci (come in Sarro) e che l'aria *Judex ergo* è affidata alla voce di soprano (invece che a quella di tenore), ma è chiaro che se questa attribuzione risultasse autentica il contributo di Manna all'opera sarebbe da considerarsi decisamente esiguo. Ciononostante chi si occupa attivamente di ricerca musicale sa bene quanto spesso nei manoscritti siano presenti errori di attribuzione, soprattutto nelle copie di molto posteriori alla data di composizione. Pertanto si potrebbe a buon diritto ritenere più attendibile il manoscritto autografo di Manna, conservato a Napoli e risalente alla metà del

Settecento, piuttosto che una copia tarda, redatta nel 1872 dal padre benedettino Sigismund Keller, di cui non si conosce neppure la fonte originale. D'altro canto potrebbe anche darsi che l'autografo di Manna altro non sia che una semplice copia personale del *Dies irae* dello zio Francesco Feo, con l'aggiunta di qualche piccola modifica, ma anche in questo caso resterebbe a dir poco curioso il fatto che non si trovino altre fonti coeve napoletane che ne sanciscano definitivamente la paternità. Dunque al momento non è ancora possibile stabilire un'attribuzione certa di questo *Dies irae*: le scarsissime fonti certe e verificabili non sono spesso sufficienti a dare risposta a tutti gli interrogativi che si presentano, se non ricorrendo ad ipotesi e supposizioni che, per quanto valide, non sono tuttavia dimostrabili. Ho ritenuto dunque più opportuno inserire nel libretto, accanto a quello di Manna, anche il nome di Feo, pur sottolineando il fatto che la versione registrata nella presente incisione è fedele e fa riferimento esclusivamente alla partitura autografa di Gennaro Manna.

Andrea Buccarella, Gennaio 2018

<sup>4</sup> *Dies irae a 5 voci, con strumenti e corni da caccia del S. Feo*, conservato presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco e risalente al 1872. Questo manoscritto venne redatto dal padre benedettino Sigismund Keller (1803–1882), maestro di cappella dell'Abbazia di Einsiedeln (Svizzera).

## A NAPOLI SI CANTA E SI SUONA!

Nelle *Apoteosi* del 1820 di Giuseppe Sigismondo (1739–1826) si può leggere: «E qui ripeto con accertanza, che quelli che veramente nell'arte della Musica vuol divenire gran Maestro, bisogna che di buon ora attenda a divenir gran cantante.» Questa frase racchiude e riassume in sé l'essenza del musicista napoletano e della didattica dei conservatori di Napoli tra Seicento e Settecento. Il musicista, prima di essere compositore, polistrumentista e insegnante, doveva essere *gran cantante*. Credo che, almeno in parte, il grande successo della scuola napoletana dell'epoca fosse dovuto proprio a questa unione, così ancestrale, tra l'essere compositore e l'essere cantante o esecutore della propria musica. Allo stesso tempo, i quattro conservatori della città furono i veri e propri catalizzatori del prolifico “artigianato musicale” napoletano che adornò e riempì sale reali, cinque teatri cittadini (Teatro della Pace, Teatro de' Fiorentini, Teatro Nuovo, Teatro San Bartolomeo e Teatro San Carlo), centinaia di chiese e piazze, intrattenendo un pubblico eterogeneo attirato da tutta Europa.

I compositori proposti in questa incisione, Aniello Santangelo, Gennaro Manna e Ferdinando Lizio, si formarono e lavorarono a Napoli durante tutta la loro vita e insegnarono proprio in quelle “fucine musicali” che erano i conservatori napoletani.

Nel 1732 Aniello Santangelo venne annoverato *come uno de virtuosi violini del Teatro de Fiorentini*, sempre nello stesso anno fu violinista anche presso il Teatro Nuovo e poi presso il Teatro San Carlo dal

1737. Dal 1759 al 1771 (probabile anno della sua morte), Santangelo fu docente di violino, viola, violoncello e contrabbasso presso il conservatorio della Pietà dei Turchini assieme al collega Ferdinando Lizio, insegnante di oboe, flauto traverso, dritto e fagotto dal 1752 al 1778. Probabilmente, come di prassi, Santangelo scrisse molte composizioni a scopo didattico e, forse, ne sono un esempio le sonate a due e a tre violini con basso continuo, i duetti per violoncello e i concerti per flauto, archi e basso continuo che ci sono pervenuti; questi ultimi, potrebbero essere stati scritti per le lezioni di musica da camera in accordo con Ferdinando Lizio e la sua classe.

Il suo inedito *Trio op. 1 n. 6* a due violini e basso continuo, che abbiamo scelto per questo disco, è composto sul modello della classica «Sonata da Chiesa»: comincia con un espressivo movimento introduttivo seguito da uno allegro in stile fugato e si conclude con due danze, una lenta e una vivace. Questa sonata offre momenti di grande cantabilità e di affetti realizzati con gesti musicali semplici, dai più drammatici ai più frivoli, così tipicamente napoletani; né mancano momenti di sfoggiante esercizio tecnico e di molti possibili spunti didattici. Un componimento che riconferma quel bagaglio artistico a trecentosessanta gradi del tipico musicista napoletano, un artigiano che plasma la sua musica a sua immagine, a partire dalle sue esperienze.

Il disco continua presentando due brani con il fagotto obbligato: un mottetto sacro e un concerto. Sebbene i brani per fagotto obbligato

siano una rarità nella vastissima produzione musicale del barocco partenopeo, la presenza del fagotto a Napoli è, invece, largamente documentata già dalla fine del Cinquecento. Ripercorrendo le storie degli insegnanti dei quattro conservatori e le vicende che legarono Don Juan Castelvì (Villafranca, Spagna 1598/99–Napoli, 1668/69?) – il primo fagottista documentabile della città – ai suoi successori, è possibile individuare una linea diretta e continua di una tradizione fagottistica tutta napoletana, che dal Seicento arriva alla fine del Settecento. Inoltre, le mie ricerche hanno fatto emergere un elenco di ben venticinque strumentisti a fiato attivi come fagottisti nella città di Napoli, sempre tra Diciassettesimo e Diciottesimo secolo, e che lo strumento era insegnato con una certa regolarità già dal 1667 presso il Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo e dal 1668 presso il conservatorio di Santa Maria di Loreto. E non v'è dubbio che lo strumento fosse apprezzato da compositori locali del calibro di Alessandro Scarlatti (1660–1725), Nicola Porpora (1686–1768), Giovanni Battista Pergolesi (1710–1746), Davide Perez (1711–1778), Niccolò Jommelli (1714–1774), Tommaso Traetta (1727–1779), per citarne solo alcuni.

Allo stesso modo, anche il nostro Gennaro Manna volle utilizzare le qualità timbriche e espressive di questo strumento componendo il mottetto dall'incipit *O mundi infelix vita!* per *Basso solo con fagotto, violini e basso continuo*.<sup>5</sup> Questo mottetto presenta una parte di fagotto obbligato di grande virtuosismo, né meno impegnativa risulta quella del cantante, di tessitura estesa e di grande agilità. Le

parti dei due solisti vengono trattate in modo paritario, intrecciando un serrato dialogo, fatto di imitazioni, virtuosismi e passaggi a due, sfocianti nella drammatica sezione “b” dell'aria, prima del da capo. Il marinaio, protagonista metaforico del mottetto, è minacciato dalle impetuose onde e dai flutti del mare che sono descritti in maniera efficace dalle vorticose scale del fagotto; egli grida aiuto alle stelle per riuscire a navigare nella notte buia e tempestosa e, quando tutto sembra essere perduto, ripone in Gesù ogni sua speranza di salvezza. Probabilmente questo mottetto ebbe talmente tanto successo da essere riutilizzato da Manna nel suo oratorio *Gioas Re di Giuda*, datato 17 luglio del 1747, nell'aria *Là nel suo tempio*,<sup>6</sup> in cui adattò semplicemente il nuovo testo italiano e aggiunse una parte di viola. Gennaro Manna, compositore prolifico, stimato tanto nel campo della Musica Sacra che in quello dell'Opera Seria, fu uno dei maggiori esponenti napoletani di questo nuovo approccio al Sacro, dopo l'incomparabile esempio del Pergolesi.

Il nostro organista, Deniel Perer, introduce questo mottetto con un piccolo preludio, nel quale si possono apprezzare le sonorità dell'organo positivo settecentesco, di stile italiano, da lui costruito per questa registrazione.

Nel pomeriggio del 19 ottobre del 1770 presso la cosiddetta Chiesa dei Francescani (probabilmente la Chiesa di San Luigi di Palazzo), più di centoventi *figlioli* della Pietà dei Turchini, nella loro uniforme azzurra, cantarono e suonarono per il vespro, durante i giorni della

<sup>5</sup> Il manoscritto, in parti separate, è conservato presso l'Archivio Musicale Chiesa dei Girolamini, Inventario n. 445.

<sup>6</sup> La partitura manoscritta, datata, è conservata presso l'Archivio Musicale Chiesa dei Girolamini, Inventario n. 703.

famosa “novena” per Sant’Irene. Proprio tra un brano sacro e un altro, come riporta lo stesso Charles Burney nel suo diario di viaggio,<sup>7</sup> si poté ascoltare un concerto per fagotto solo, eseguito da un allievo del conservatorio della Pietà. Fu probabilmente un momento di “verifica” pubblica del giovane strumentista, com’era solito farsi. Certamente il giovane fagottista fu uno studente del virtuoso maestro Ferdinando Fortunato Giovanni Battista Lizio, allora insegnante di strumenti a fiato presso il conservatorio della Pietà dei Turchini, molto attivo soprattutto come fagottista nei teatri della città. Ferdinando Lizio nacque a Napoli il 14 ottobre 1728 e all’età di ventiquattro anni, fu assunto come docente della Pietà, come risulta dai *Libri Maggiori* del conservatorio, dove probabilmente fece i propri studi.

Il suo insegnamento proseguì fino al 12 febbraio 1778, anno della sua morte. Nel 1759, Lizio compose due brevi concerti per fagotto in tre movimenti, uno nella tonalità di Si bemolle maggiore e uno in Do maggiore, a chiaro scopo didattico. Sebbene siano conservati assieme, solo il concerto in Do riporta la data del 1759, ma entrambi hanno il titolo *Concerto di Fagotto solo con Violini e Basso / Del Sig: D: Ferdinando Lizio*.<sup>8</sup> Lizio riesce a confezionare, con freschezza e semplicità, un concerto che alterna elegantemente il forte “strumentismo” degli allegri alla grande cantabilità del largo centrale.

Giovanni Battista Graziadio, Febbraio 2018

<sup>7</sup> Cfr. C. BURNEY *Viaggio musicale in Italia*, EDT, Torino, 1979, pp. 273-274. La data del 19 ottobre 1770 è una mia supposizione guardando alle date del diario del Burney.

<sup>8</sup> Questi concerti sono custoditi presso la Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli. Si presentano in forma di parti separate manoscritte, e sono raccolti in uno stesso fascicolo. La data 1759 sembra essere stata aggiunta in un secondo momento ed è anche evidente la correzione da 1769 a 1759, ambedue date plausibili.



2	<p>Dies Irae, dies illa solvet saeculum in favilla: teste David cum Sybilla.</p> <p>Quantus tremor est futurus, Quando iudex est venturus, Cuncta stricte discussurus.</p>	<p>Giorno dell'ira, quel giorno che dissolverà il mondo terreno in cenere come annunciato da Davide e dalla Sibilla.</p> <p>Quanto terrore verrà quando il giudice giungerà a giudicare severamente ogni cosa.</p>	<p>Tag der Rache, Tag der Sünden, Wird das Weltall sich entzünden, wie Sibyll und David künden.</p> <p>Welch ein Graus wird sein und Zagen, Wenn der Richter kommt, mit Fragen Streng zu prüfen alle Klagen!</p>
3	<p>Tuba, mirum spargens sonum per sepulcra regionum coet omnes ante thronum.</p> <p>Mors stupebit et natura, cum resurget creatura, judicanti responsura.</p>	<p>La tromba diffondendo un suono mirabile tra i sepolcri del mondo spingerà tutti davanti al trono.</p> <p>La Morte e la Natura si stupiranno quando risorgerà ogni creatura per rispondere al giudice.</p>	<p>Laut wird die Posaune klingen, Durch der Erde Gräber dringen, Alle hin zum Throne zwingen.</p> <p>Schaudernd sehen Tod und Leben Sich die Kreatur erheben, Rechenschaft dem Herrn zu geben.</p>
4	<p>Liber scriptus proferetur, in quo totum continetur, unde mundus iudicetur.</p>	<p>Sarà presentato il libro scritto nel quale è contenuto tutto, dal quale si giudicherà il mondo.</p>	<p>Und ein Buch wird aufgeschlagen, Treu darin ist eingetragen Jede Schuld aus Erdentagen.</p>
5	<p>Judex ergo cum sedebit, quidquid latet, apparebit: nil inultum remanebit.</p> <p>Quid sum miser tunc dicturus? quem patronum rogaturus, cum vix justus sit securus?</p>	<p>E dunque quando il giudice si siederà, ogni cosa nascosta sarà svelata, niente rimarrà invendicato.</p> <p>In quel momento che potrò dire io, misero, chi chiamerò a difendermi, quando a malapena il giusto potrà dirsi al sicuro?</p>	<p>Sitzt der Richter dann zu richten, Wird sich das Verborgne lichten; Nichts kann vor der Strafe flüchten.</p> <p>Weh! Was werd ich Armer sagen? Welchen Anwalt mir erfragen, Wenn Gerechte selbst verzagen?</p>
6	<p>Rex tremendae majestatis, qui salvandos salvas gratis, salva me, fons pietatis.</p> <p>Recordare, Jesu pie, quod sum causa tuae viae ne me perdas illa die.</p> <p>Quaerens me, sedisti lassus, redemisti Crucem passus: tantus labor non sit cassus.</p>	<p>Re di tremendo potere, tu che salvi per grazia chi è da salvare, salva me, fonte di pietà.</p> <p>Ricorda, o pio Gesù, che io sono la causa del tuo viaggio; non lasciare che quel giorno io sia perduto.</p> <p>Cercandomi ti sedesti stanco, mi hai redento con il supplizio della Croce: che tanto sforzo non sia vano!</p>	<p>König schrecklicher Gewalten, Frei ist Deiner Gnade Schalten: Gnadenquell, lass Gnade walten!</p> <p>Milder Jesus, wollst erwägen, Dass Du kamest meinewegen, Schleudre mir nicht Fluch entgegen.</p> <p>Bist mich suchend müd gegangen, Mir zum Heil am Kreuz gehangen, Mög dies Mühn zum Ziel gelangen.</p>

6	<p>Juste judex ultionis, donum fac remissionis ante diem rationis.</p>	<p>Giusto giudice di retribuzione, concedi il dono del perdono prima del giorno della resa dei conti.</p>	<p>Richter Du gerechter Rache, Nachsicht üb in meiner Sache Eh ich zum Gericht erwache.</p>
7	<p>Ingemisco, tamquam reus, culpa rubet vultus meus supplicanti parce, Deus.</p> <p>Qui Mariam absolvisti, et latronem exaudisti, mihi quoque spem dedisti.</p> <p>Preces meae non sunt dignae, sed tu bonus fac benigne, ne perenni cremer igne.</p>	<p>Comincio a gemere come un colpevole, per la colpa è rosso il mio volto; risparmia chi ti supplica, o Dio.</p> <p>Tu che perdonasti Maria di Magdala, tu che esaudisti il buon ladrone, anche a me hai dato speranza.</p> <p>Le mie preghiere non sono degne; ma tu, buon Dio, con benignità fa' che io non sia arso dal fuoco eterno.</p>	<p>Seufzend steh ich schuldbevangen, Schamrot glühen meine Wangen, Lass mein Bitten Gnad erlangen.</p> <p>Hast vergeben einst Marien, Hast dem Schächer dann verziehen, Hast auch Hoffnung mir verliehen.</p> <p>Wenig gilt vor Dir mein Flehen; Doch aus Gnade lass geschehen, Dass ich mög der Höll entgehen.</p>
8	<p>Inter oves locum praesta, et ab haedis me sequestra, statuens in parte dextra.</p> <p>Confutatis maledictis, flammis acribus addictis, voca me cum benedictis.</p>	<p>Assicurami un posto fra le pecorelle, e tienimi lontano dai caproni, ponendomi alla tua destra.</p> <p>Una volta smascherati i malvagi, condannati alle fiamme feroci, chiamami tra i benedetti.</p>	<p>Bei den Schafen gib mir Weide, Von der Böcke Schar mich scheid, Stell mich auf die rechte Seite.</p> <p>Wird die Hölle ohne Schonung Den Verdammten zur Belohnung, Ruf mich zu der Sel'gen Wohnung.</p>
9	<p>Oro supplex et acclinis, cor contritum quasi cinis: gere curam mei finis.</p>	<p>Prego suplice e in ginocchio, il cuore contrito, come ridotto a cenere, prenditi cura del mio destino.</p>	<p>Schuldgebeugt zu Dir ich schreie, Tief zerknirscht in Herzensreue, Sel'ges Ende mir verleihe.</p>
10	<p>Lacrimosa dies illa, qua resurget ex favilla</p> <p>Judicandus homo reus. huic ergo parce, Deus.</p> <p>Pie Jesu Domine, dona eis requiem. Amen.</p>	<p>Giorno di lacrime, quello, quando risorgerà dalla cenere</p> <p>Il peccatore per essere giudicato. perdonalo, o Dio:</p> <p>Pio Signore Gesù, dona a loro la pace. Amen.</p>	<p>Tag der Zähren, Tag der Wehen, Da vom Grabe wird erstehen</p> <p>Zum Gericht der Mensch voll Sünden; Lass ihn, Gott, Erbarmen finden.</p> <p>Milder Jesus, Herrscher Du, Schenk den Toten ew'ge Ruh. Amen.</p>

15 O mundi infelix vita!  
Ò noctis umbra  
et procellosum mare  
quam stultus est  
qui te gaudet amare.  
Abite ò stulti amores.  
Divi superni ardores  
meum cor inflammate.  
O Jesu care emitte lucis tuae  
radios ardentis  
mundi ne perdant me  
fluctus tumentes.

16 Clamat ad astra ad mare  
navita in nocte obscura  
non sperat se salvare  
dum nulla fulget fax.  
In mundi horrore infido  
mi Jesu in te confido  
tu mihi es cinosura  
[recte Cynosura]  
tu cordis alma fax.

O infelice vita del mondo!  
O ombra della notte  
e mare tempestoso,  
quanto è stolto  
chi gioisce nell'amarti.  
Andate via, stolte passioni.  
Divini Ardori celesti  
Infiammate il mio cuore.  
O Gesù diletto, emana gli ardenti raggi  
della tua luce,  
affinché non mi distruggano  
i flutti agitati.

Urla alle stelle, al mare,  
il marinaio nell'oscura notte.  
Non spera di salvarsi finché  
nessuna luce risplende.  
Fra l'infido orrore del mondo,  
O mio Gesù, in te confido,  
Tu per me Cinosura  
(Orsa minore),  
Tu luce del cuore.

Oh unglückliches Leben der Welt!  
Oh Schatten der Nacht  
und stürmische See,  
wie töricht ist der,  
der sich freut dich zu lieben.  
Verschwinde närrische Regung  
Himmlisches, göttliches Entzücken  
entzünde mein Herz!  
O geliebter Jesus, lass die feurigen Strahlen  
deinem Lichte entspringen,  
damit die erregten  
Wellen mich nicht zerstören.

Ruft der Schiffer in der finsternen Nacht  
dem Gestirn und dem Meere zu,  
nicht hofft er auf Erlösung,  
solange das Licht nicht erscheint.  
Inmitten des Grauens der tückischen Welt  
Vertraue ich dir, oh mein Jesus  
Du, meine Cynosura  
(Ursa minor)  
Du, Licht des Herzens.

2	<p>Dies Irae, dies illa  solvat saeculum in favilla:  teste David cum Sybilla.</p> <p>Quantus tremor est futurus,  Quando iudex est venturus,  Cuncta stricte discussurus.</p>	<p>The day of wrath; that day,  it will dissolve the world into glowing ashes,  as attested by David together with the Sibyl.</p> <p>What terror there will be,  when the Judge shall come  to examine everything in strict justice.</p>	<p>Jour de colère, que ce jour-là  Où le monde sera réduit en cendres,  Selon les oracles de David et de la Sibylle.</p> <p>Quelle terreur nous saisira  Lorsque le Juge apparaîtra  Pour tout juger avec rigueur !</p>
3	<p>Tuba, mirum spargens sonum  per sepulcra regionum  coget omnes ante thronum.</p> <p>Mors stupebit et natura,  cum resurget creatura,  judicanti responsura.</p>	<p>The trumpet's wondrous call sounding abroad  in tombs throughout the world  shall drive everybody forward to the throne.</p> <p>Death and nature shall stand amazed  when creation rises again  to give answer to its Judge.</p>	<p>Le son merveilleux de la trompette  se répandant sur les tombeaux  nous rassemblera au pied du trône.</p> <p>La Mort, surprise, et la Nature  verront se lever tous les hommes  pour comparaître face au Juge.</p>
4	<p>Liber scriptus proferetur,  in quo totum continetur,  unde mundus iudicetur.</p>	<p>A written book will be brought forth  in which everything is contained  from which the world shall be judged.</p>	<p>Le livre alors sera ouvert,  où tous nos actes sont inscrits ;  tout sera jugé d'après lui.</p>
5	<p>Judex ergo cum sedebit,  quidquid latet, apparebit:  nil inultum remanebit.</p> <p>Quid sum miser tunc dicturus?  quem patronum rogaturus,  cum vix justus sit securus?</p>	<p>So when the Judge is seated,  whatever is hidden will be made known:  nothing shall go unpunished.</p> <p>What shall I, wretch, say at that time?  What advocate shall I entreat (to plead for me)  when scarcely the righteous shall be safe from damnation?</p>	<p>Lorsque le Juge siégera,  tous les secrets seront révélés :  rien ne restera impuni.</p> <p>Dans ma détresse, que pourrais-je alors dire ?  Quel protecteur pourrai-je implorer ?  alors que le juste est à peine en sûreté...</p>
6	<p>Rex tremendae majestatis,  qui salvandos salvas gratis,  salva me, fons pietatis.</p> <p>Recordare, Jesu pie,  quod sum causa tuae viae  ne me perdas illa die.</p> <p>Quaerens me, sedisti lassus,  redemisti Crucem passus:  tantus labor non sit cassus.</p>	<p>King of awesome majesty,  who grants salvation, who is to be saved,  save me, Oh fountain of pity.</p> <p>Remember, dear Jesus,  that I am the reason for Your journey (into this world):  do not cast me away on that day.</p> <p>Seeking me, You sat down weary,  You redeemed me, suffering death on the Cross:  let not such toil have been in vain.</p>	<p>Ô Roi d'une majesté redoutable,  toi qui sauves les élus par grâce,  sauve-moi, source d'amour.</p> <p>Rappelle-toi, Jésus très bon,  que c'est pour moi que tu es venu ;  Ne me perds pas en ce jour-là.</p> <p>À me chercher tu as peiné,  Par ta Passion tu m'as sauvé.  Ou'un tel labeur ne soit pas vain !</p>

6	<p>Juste judex ultionis, donum fac remissionis ante diem rationis.</p>	<p>Just Judge of vengeance, grant me the gift of pardon before the day of reckoning.</p>	<p>Tu serais juste en me condamnant, mais accorde-moi ton pardon lorsque j'aurai à rendre compte.</p>
7	<p>Ingemisco, tamquam reus, culpa rubet vultus meus supplicanti parce, Deus.</p> <p>Qui Mariam absolvisti, et latronem exaudisti, mihi quoque spem dedisti.</p> <p>Preces meae non sunt dignae, sed tu bonus fac benigne, ne perenni cremer igne.</p>	<p>I groan like one condemned: my face blushes for my sins: spare he who begs of You, Oh God.</p> <p>You who absolved Mary (Magdalene), and exhonored the good thief, have given me hope as well.</p> <p>My prayers are not worthy: but You, of Your goodness, deal generously (with me), that I burn not in the everlasting flame.</p>	<p>Je gémis comme un coupable et le péché rougit mon front ; Seigneur, pardonne à qui t'implore.</p> <p>Tu as absous Marie-Madeleine et exaucé le larron ; tu m'as aussi donné espoir.</p> <p>Mes prières ne sont pas dignes, mais toi, si bon, fais par pitié, que j'évite le feu éternel.</p>
8	<p>Inter oves locum praesta, et ab haedis me sequestra, statuens in parte dextra.</p> <p>Confutatis maledictis, flammis acribus addictis, voca me cum benedictis.</p>	<p>Give me a place among the sheep, and separate me from the goats, setting me on your right hand.</p> <p>When the accursed have been confounded and sentenced to acrid flames, call me along with the blessed.</p>	<p>Place-moi parmi tes brebis, Garde-moi à l'écart des boucs en me mettant à ta droite.</p> <p>Quand les maudits, couverts de honte, seront voués au feu rongeur, appelle-moi parmi les bénis.</p>
9	<p>Oro supplex et acclinis, cor contritum quasi cinis: gere curam mei finis.</p>	<p>I pray on my knees, my heart in ashes, repentant; take good care of my last moment!</p>	<p>En m'inclinant je te supplie, le cœur broyé comme la cendre : prends soin de mes derniers moments.</p>
10	<p>Lacrimosa dies illa, qua resurget ex favilla Judicandus homo reus. huic ergo parce, Deus.</p> <p>Pie Jesu Domine, dona eis requiem. Amen.</p>	<p>That day will be one of weeping on which shall rise again from the embers the guilty man, to be judged. Therefore spare him, O God.</p> <p>Merciful Lord Jesus, grant them rest. Amen.</p>	<p>Jour de larmes que ce jour-là, où, de la poussière, ressuscitera le pécheur pour être jugé ! Daigne, mon Dieu, lui pardonner.</p> <p>Bon Jésus, notre Seigneur, accorde-lui le repos. Amen.</p>

15 O mundi infelix vita!  
Ò noctis umbra  
et procellosum mare  
quam stultus est  
qui te gaudet amare.  
Abite ò stulti amores.  
Divi superni ardores  
meum cor inflammate.  
O Jesu care emitte lucis tuae  
radios ardentes  
mundi ne perdant me  
fluctus tumentes.

Oh unhappy life of the world!  
Oh shadow of the night  
and stormy sea,  
how foolish is he  
who rejoices in loving you.  
Go away, foolish passions.  
Divine holy Fire  
Ignite my heart.  
O Jesus beloved,  
emanate the ardent rays of your light,  
so that the waves  
do not destroy me.

Ô vie malheureuse du monde !  
Ô ombre de la nuit  
et mer orageuse,  
Comme il est fou, celui  
qui se réjouit de t'aimer.  
Allez-vous-en, passions folles.  
Célestes ardeurs divines,  
vous enflammez mon cœur.  
Ô Jésus bien-aimé,  
laisse échapper les rayons ardents  
de ta lumière, pour que les ondes agitées  
ne me détruisent pas.

16 Clamat ad astra ad mare  
navita in nocte obscura  
non sperat se salvare  
dum nulla fulget fax.  
In mundi horrore infido  
mi Jesu in te confido  
tu mihi es cynosura  
[recte Cynosura]  
tu cordis alma fax.

Shout to the stars, to the sea,  
the sailor in the dark night.  
He does not hope to save himself  
as long as no light shines.  
Between the treacherous horror of the world,  
Oh my Jesus, I trust in you,  
You are for me Cynosura  
(Ursa minor)  
You, light of the heart.

Le marin dans la nuit noire  
hurle aux étoiles, à la mer.  
Il n'a aucun espoir de salut  
tant qu'aucune lumière ne brillera.  
Au milieu des horreurs du monde perfide,  
Ô mon Jésus, je te fais confiance,  
Tu es ma Cynosure  
(Petite Ourse),  
Toi, lumière du cœur.

