

MENU

TRACKLIST	p.4
ENGLISH	p.6
FRANÇAIS	p.15
ITALIANO	p.26
DEUTSCH	p.35



This recording has been made with the support of the Fédération Wallonie-Bruxelles
(Direction générale de la Culture, Service de la Musique)



Le Chœur de Chambre de Namur (www.cavema.be)
receive support from the Fédération Wallonie-Bruxelles
(Service de la Musique et de la Danse).

They also receive additional support from the Loterie Nationale
and from the City and The Province of Namur.



Recording:

June 2014, Stavelot, church Saint-Sébastien

Artistic direction, recording & editing: Jérôme Lejeune

Cover & booklet illustrations: Juan de Ávalos, *Los Amantes de Teruel*

© Julio Royo

<http://www.amantesdeteruel.es>

MARIO CAPUANA BONAVENTURA RUBINO

Requiem

CHŒUR DE CHAMBRE DE NAMUR

Sara Bino, Elke Janssens, Lucia Martin Carton, Mariana Moldao, Caroline Weynants: *sopranos I*
Laura Cartier, Marine Chaboud, Diana Gougline, Florence Grasset,
Maria Nunez de Fatima: *sopranos II*
Elena Pozhidaeva, Ariana Vafadari: *altos*
Jean-Sébastien Beauvais, Josquin Gest, Leandro Marziotte: *counter-tenors*
Eric François, Thibaut Lenaerts, Riccardo Pisani, Frederico Projecto, Jean-Yves Ravoux: *tenors*
Jean Delobel, Philippe Favette, Alejandro Gabor, Sergio Ladu,
Jean-Marie Marchal, Tiago Mota: *basses*

Giulia Genini: *bassoon*

Maximilian Ehrhardt: *harp*

Pierre-Louis Retat: *positive organ*

Leonardo García Alarcón: direction

Mario Capuana (?-1646/47)

Messa di defonti a quattro voci (1650)

1. <i>Introitus: Requiem aeternam - Te decet hymnus</i>	3'59
2. <i>Kyrie</i>	2'52
3. <i>Graduale : Requiem aeternam</i>	1'51
4. <i>Sequentia</i>	12'02
<i>Dies irae, a due (AT) - Quantus tremor - Tuba mirum - Mors stupebit</i>	
<i>Liber scriptus - Judex ergo - Quid sum miser, a due (AT) - Rex tremende</i>	
<i>Recordare Jesu pie - Quaerens me - Juste Judex - Ingemisco</i>	
<i>Qui Mariam, a due (AT) - Preces meae - Inter oves - Confutatis</i>	
<i>Oro suplex - Lacrimosa - Judicandus homo reus, a tre (ATB) - Pie Jesu</i>	
5. <i>Offertorium: Domine Jesu Christe</i>	2'33
6. <i>Sanctus</i>	0'57
7. <i>Agnus Dei</i>	2'29
8. <i>Communio: Lux aeterna</i>	1'35

Bonaventura Rubino (1600-1668)

Messa di morti a 5 concertata (1653)

9. <i>Introitus: Requiem aeternam - Te decet hymnus</i>	3'47
10. <i>Kyrie</i>	2'09
11. <i>Sequentia:</i>	11'36
<i>Dies irae, a cinque - Quantus tremor, a due (BT) - Tuba mirum, a cinque</i>	
<i>Mors stupebit, a due Canti - Liber scriptus, a cinque - Quid sum miser,</i>	
<i>Tenore solo - Rex tremende, Alto solo - Recordare, a tre : due (SA)</i>	
<i>Quaerens me, a tre (ATB) - Juste Judex, a cinque - Ingemisco, Canto solo</i>	
<i>Qui Mariam, a cinque - Preces me, a tre: due (CB) - Inter oves, a cinque</i>	
<i>Oro suplex, a tre (ATB) - Lacrimosa, a cinque</i>	
12. <i>Offertorium: Domine Jesu Christe</i>	4'43
13. <i>Sanctus</i>	2'06
14. <i>Agnus Dei</i>	2'25
15. <i>Communio: Lux aeterna - Requiem arternam</i>	2'44
16. <i>Responsorium: Libera me, Domine</i>	5'24

The transcriptions of the *Messa di Defonti a Quattro voci* by Mario Capuana and the *Messa di Morti a 5* by Bonaventura Rubino were made by Nicolò Maccavino. They are published in Mario Capuana – Bonaventura Rubino, *Messe da Requiem di Mario Capuana (1650) e Bonaventura Rubino (1653)*, edited by Luciano Buono, Nicolò Maccavino and Gianfranco Nicoletti, Palermo, Mnemes-Alfieri e Ranieri Publishing, 1999”.

CAPUANA & RUBINO: REQUIEM

Born in Montecchio in Lombardy and a member of the Ordine dei Frati Minori Conventuali from 1625 onwards, Bonaventura Rubino (1600-1668) was *maestro di cappella* to the cathedral in Palermo from 1643 until May 1668. Rubino settled with great ease into Palermo — a city of great beauty and fascination as well as of bitter contrasts — becoming one of its most admired and appreciated musicians almost immediately. Not even a year had passed since his arrival in Sicily before he became one of the central figures in a particularly splendid ceremony: he directed the solemn rite of the Santissimo Stellario della Beata Vergine in the Basilica di San Francesco d’Assisi in August 1644. The wonderful liturgical spectacle began with Vespers on 27 August. As Giovan Battista Cristadoro wrote in his *Descrizione del Festevole Trionfo* (Palermo, 1644), the church was splendidly decorated; at its centre, twelve platforms for the musicians had been most skilfully erected: “covered by the finest cloths that were here and there woven with the finest tapestry, decorated with gilt ornamentation, bedecked with Babylonian work, fantasies and Flemish weaving, all of their marvels fully apparent”.

When the moment had come, this being indicated by a discreet gesture from the Superior, the people were allowed to enter the church. Once all were in their places, the celebration began with the Gregorian chant *Deus in Adiutorium*, this being intoned by the *supremo Sacerdote* Ottaviano Zambito: “And behold, the fevered impatience of those taking part was rewarded: The Maestro di Musica and Maestro di Cappella of the cathedral of that most blessed city, the rival of Apollo, the conqueror of Amphion’ greater than Arion, the new Orpheus — Padre Fra’ Bonaventura Robino da Montecchio — a mount of intelligence and harmony, a singing Heaven come amongst us, the Primum Mobile of the circles of Heaven, his gestures corresponding to the music’s measure, began to stir the twelve choirs of angelic voices

into motion around him, accompanied by symphonies whose harmonies were so sweet...”

A member of the Palermo Accademia dei Riaccesi, Rubino was appointed *Magister Musices* during the Chapter General of the Order that was held in Rome in 1647. His sacred dialogue *La Rosalia Guerriera*, set to a text by Giovanni D’Onofrio, dates however from 1652, when it was performed during the city’s patronal festival; its music has unfortunately not survived. Seven volumes of sacred music, all published in Palermo between 1645 and 1658, have nonetheless been preserved; they contain masses, motets, responses, introits and settings of the *Magnificat*. Rubino treats and sets these 117 polyphonic works in a great variety of ways, at least as far as the musicians are concerned: these include settings for double choir in alternation (*coro battente*), works in a more modern concerted style in which a group of solo voices is contrasted with a chorus of voices and instruments, and compositions for a limited number of voices (2 to 5) accompanied by a continuo realised on the organ. This last group contains the largest number of works and includes the *Opera Quarta* (1653), this containing motets for two, three, four and five voices and a Requiem Mass for 5 voices concertante.

Even today it is not possible to state with any certitude on which occasions this Requiem Mass might have been performed, even though the presence of a manuscript text (*rubrica per la prosa*) that gives the order of the different works and of the forces required for the performance at various times of the *Dies irae* that was folded into the final pages of the partbooks of the alto and tenor parts leads us to believe that it was performed nonetheless in the cathedral of Malta; the sole extant copy of the work is preserved in the cathedral’s archives there. The composition of this Mass was therefore most likely not linked to any particular event, but seems to have been part of an editorial desire to assemble works that fulfilled the various requirements of the liturgy; the composer himself explained his reasons for this in his preface addressed “to the virtuous reader” in his first volume (*Il Tesoro armonico*) published in 1645, as had Monteverdi in his own *Selva morale*.

“The title of “Tesoro” that I gave to my first publication is intended to show the great

number of compositions that it contains; this is not for reasons of envy or ambition, for I know the weakness of my inspiration and the poverty of my talent only too well. Even if I am worth but little in this style, with this title of tesoro I would at least hope to follow in the steps of the most excellent masters of this profession, who, with descriptive terms such as selva or other such familiar words, skilfully described the variety of their compositions. I have also divided it into four parts, so that the virtuosi, as they wish, when buying it and putting it to use, will be able to make use of the section that suits them the best. The first part contains Masses; the second psalms and Vesper hymns set in various ways; the third motets and sonatas; the fourth psalms for Compline and litanies set in various ways, similar to the works that are currently being published. May you live in happiness”.

Rubino placed his Requiem in his *secondo libro de mottetti [...] opera quarta*, a compilation published in Palermo in 1653 containing, alongside the Requiem, another twenty-five pieces: eleven for two voices, nine for three voices, two for four voices and three for five voices. On the frontispiece he states that he was born in Montecchio in Lombardy and that he is *maestro di cappella* of the cathedral of the blessed city of Palermo. The volume as a whole is dedicated to a highly-placed member of the aristocracy in Palermo, Don Antonio Statella e Caruso, the Marquis of Spaccafurno, who had already accepted the dedications of similar collections in the past. “My works” — to quote Rubino in his preface — “could only be displayed to the world by their association with his Excellency’s glory and his illustrious patronage”.

Alessandro Vincenti, one of the most important Venetian typographers, had published Mario Capuana’s *Opera Quarta* in Venice some three years earlier in 1650. This collection contained, as did Rubino’s, not only a Requiem Mass for four voices and continuo but also twelve works for Compline: one for two voices, one for three voices, nine for four voices and the Marian antiphon *Ave Regina Caelorum* for five voices. Like his *Mottetti a Due, Tre, Quattro e Cinque voci [...] Opera Terza* and the *Messa e Mottetti a Quattro e Cinque Voci [...] Opera Quinta*, two collections also published in Venice in 1649 and 1650 respectively, the *Opera*

Quarta was published after the composer's death thanks to the patronage of Bartolomeo Deodato, the son of Don Pietro, baron of Frigintini, who was thus able once more to show the esteem that he had for his *affetionatissimo servitore*. Their connection dated back to at least 1645, the year that Capuana's *Missa octo vocibus duobus alternantibus choris ad organo modulanda* was published in Venice; Capuana had composed it in 1643 to mark the fortieth day since the death of the distinguished Pietro Deodato in that year. The usual formal dedication is replaced by a sonnet in which the soul of Baron Frigintini praises the composer; this was penned by one Alessandro Carobene, a writer who was a part of the circle around the Deodato family.

These sacred harmonies that you shape,
Capuana, with tearful sounds and noble art,
Make the paths of eternity even more immortal
Than all the works you have as yet published,
For they share the high and elegant style
And the pious manners that, by their ardour,
Make the avenging flames
Less apt for torment.
Indeed, from these heavenly flames issues
A welcome spirit, a harmonious prayer
That grants me the joy of eternal rest.
So, by your grace, the pain ceases
And departs from me; the flames are extinguished
And I rejoice in heaven, united with the highest sun.

The 'sacred harmonies' to which the poet refers at the start of the sonnet are probably an explicit allusion to the *Sacre armonie a tre voci con basso continuo per sonar il clavicembalo o altro strumento* [...] *Opera Prima* that Capuana had certainly composed and published before 1645

and that were republished by Vincenti on Bartolomeo Deodato's instruction shortly after the composer's death in 1647.

As we can see in the frontispiece, Capuana — who, despite his fragile health had nonetheless managed to prepare the text of the dedication published on 27 June 1647 — is described as *Maestro di Cappella dell'Illustrissimo Senato e Duomo della città di Noto*. It is in this very town — which had been honoured with the title of *Ingegnosissima* by the Emperor Federico II, King of Sicily — that we can trace the various events of Capuana's life. From the small amount of biographical information that has survived, a handful of notary's documents discovered by Luciano Buono, we know that he already possessed his diploma in civil and canon law in 1628 and that he was living in Noto; a few years later he married Antonia di Laurentio, who seems to have been a relation of his supposed teacher, the composer Mariano Di Lorenzo. He was appointed *maestro di cappella* of Noto in May 1633 and continued in that post until the end of 1646 or the beginning of 1647. He was in any case still alive on 22 December 1646, when he made his will; in it he is still named as the *maestro di cappella* of the town of Noto. On the same day he also received eight *onze* from the town treasurer, who found him 'lying in bed, weak of body but, God be thanked, healthy in mind, sense and intellect'. He was, however, definitely dead by 5 May 1647, for on that date it was 'Antonia Capuana et Laurentio, the widow of the late Mario Capuana' who signed a receipt of payment for the sale of a mule.

Despite the scarcity of biographical information, Capuana may be considered to be one of the few musicians, if not the only, who was active in the Val di Noto during the first half of the 17th century and whose entire published output has been preserved in various European libraries. This body of work, its many internal contradictions notwithstanding, not only reflects the active cultural life of the town of Noto and of Sicily as a whole at that time, but also gives clear proof of the talent, knowledge and artistic flexibility of a musician who was always able to utilise extremely different styles with great mastery and in an entirely personal

manner. The result is a magnificent body of work that contains both the noble polyphony of the 16th century and the expressive richness of the Venetian and Roman polychoral styles, these alternating the 'observed' and imitative styles with the use of affect, such as the vocal virtuosity of the Monteverdian *concerto*. Capuana was no less open to the fuller sonorities of the Masses and motets of other composers such as Giuseppe Palazzotto Tagliavia, Pietro Velasco and Andrea Rinaldi. He was adept in all these qualities, as can be seen in the individual and warmly sensual sonorities that appear in the compositions contained in his various collections but which are nonetheless already present in his Requiem. This particular work of his became famous enough to be quoted by Pitoni in his *Notizia de' contrapuntisti e compositori di musica* and to be appreciated by Friedrich Zelter, the teacher of Felix Mendelssohn; Zelter's commentaries and annotations have been preserved in the archives of the Sing-Akademie in Berlin.

The Council of Trent (1543-1563) and the Missal approved by Pius V in 1560 prescribed that the Requiem Mass should consist of nine sections: three sections from the Ordinary of the Mass, notably the Kyrie, the Sanctus and the Agnus Dei; five sections from the Proper, these being the introit (*Requiem aeternam* and the psalm *Te decet hymnus*), the gradual (*Requiem aeternam* and versicle *In memoria aeterna*), the tract (*Absolve Domine* and the versicles *Et gratia tua* and *Et lucis*), the offertory (*Domine Jesu Christe* and the versicle *Hostias et preces*) and the communion (*Lux aeterna* and the versicle *Requiem aeternam*); and finally the Sequence (*Dies irae*). The responses to the versicles were not a permanent part of the Requiem Mass: they were added only on the occasion of a Solemn High Mass and were reserved to the leading churchmen and politicians present.

Some of these sections could also be omitted by composers of polyphonic settings of the Requiem for reasons of length; the Requiem composed by Francesco Cavalli lacks the gradual, the *Requiem aeternam*, the tract and the *Lux aeterna*. Capuana and Rubino also followed this tradition, although slightly differently: both omit the tract, the *Hostias et preces* and the

Benedictus. Rubino, however, unlike Capuana, omits the *Requiem aeternam* of the gradual, but sets the same text polyphonically instead of using Gregorian chant when it is first used at the beginning of the Mass, in the *Te decet hymnus* and in the communion.

Both Rubino and Capuana use the full complement of musicians for the sections of the Proper and the Ordinary, although they vary them to match the varying nuances of the text of the *Dies irae*, the heart of the two Requiems. Capuana uses the combination of alto and tenor voice on three occasions and the alto, tenor and bass voices in solo passages once each. Rubino makes the same sensible choices as had Francesco Cavalli: the diversity of his groupings is fascinating because of the mix of vocal colours involved; here and there the voices become the protagonists of real monodies complete with basso continuo. Capuana's writing, rich in pathos, concise and to the point, is characterised by the juxtaposition of sections that are differentiated by the *mensura* — the constant alternation of duple and triple time — just as much as by their style, be it homophonic, polyphonic, or two parallel voices accompanied by the remaining voices. He does not hesitate to repeat several thematic motifs in the Kyrie, in the gradual *Requiem Aeternam* and in the *Qui Mariam* section of the *Dies irae* in order to give greater unity to his Mass; all of these refer back to the melodies used in the introit and the *Dies iræ*. Capuana creates his music with great mastery within the frame of this *modus componendi*, so apparently simple and to the point, enriching it with richly diverse elements from the baroque concerto form: the alternating solo and tutti passages, echo effects and blending of individual timbres are all used and integrated into the various sections of the Mass. He does not hesitate to use an obvious dissonance if the meaning of a word or phrase seems to require it: such effects included unprepared chords of the seventh and, in particular, a daring anticipation of the tonic whilst the harmony remains on the dominant. The dissonance of the minor second that is created by this latter effect is the one that we can hear at the end of the *Quaerens me* and of the *Rex tremendae*; in the *Domine Jesu Christe* and in the *Sanctus* it unfolds into as succession of parallel seconds. Certain other harmonic progressions are also particularly

expressive: in the *Juste Judex* the word *remissionis* is emphasised by the superposition of a major third and a minor sixth, whilst the final invocation of the Kyrie is exalted by the interval of an augmented fifth. Apt madrigalisms translate the text's images into sound: these include the succession of retardations that emphasise the pathos of the *Lacrimosa*, the composer's choice to base the progress of the *Quid sum miser* almost entirely around the dominant to stress the uncertainty of the sinner — Rubino uses a similar technique — and the emphasis given to the phrase *et de profundo lacu* in the offertory by the use of a descending melodic line for a single bass voice.

In Rubino's Requiem, the melodic elements of the greater part of the sections from the Proper and the Ordinary are used contrapuntally in the continuous flow of the voices. The new melodic subjects make their appearance at the beginning of each section and seem to have developed naturally from the preceding music. One of the particular traits of this style of writing is demonstrated by the co-existence of the several motifs that launch the piece. The first motive, Gregorian in character, consists of long notes in stepwise motion and as such favours the declamation of the text; this contrasts with the second motif, which is more florid in character. We hear this, to give one example, in the Communion in which the words *Lux aeterna* are declaimed to four descending minims with the florid second motive being set to the words *luceat eis*: the expansion of sound is a portrayal of the creation of light. In the more extended compositions — the *Domine Jesu Christe* and the *Libera me, Domine* — each episode is set in a different manner, with duos, trios, and imitative dialogues interspersed with monodic passages or sections in faux-bourdon. This is what happens in the *Domine*, where short-lived duos (sopranos I and II) and trios (alto, tenor and bass) in binary and ternary rhythms follow in rapid succession. They are followed by a short imitative episode for the upper voices and which ends with a brief homorhythmic passage. The intervention of a bass solo on the words *ne cadant in obscurum* creates a fall in both the literal and musical senses of the word, as the voice drops an octave and a half from the D above middle C to the F sharp

at the bottom of the bass clef. Another example of such vivid description occurs in the same piece, set to the words *de profundo lacu*: they are given added emphasis by the downwards leap of an octave.

These few examples demonstrate the attention that Rubino paid to the text and to its meaning, to the interpretation of it and often specifically to its intelligibility. Such attention is also clear in the *Dies irae*: different forms and techniques alternate, from a dance-like homorhythmic style that takes the place of a refrain to episodes in *stile rappresentativo* as well as delicious motets for two, three and five voices. The solutions that the composer found to emphasise the meaning of the text are as refined as they are effective. The feelings of commiseration and discomfort are conveyed in the *Quid sum miser* by the dissonant intervals of descending diminished fifths and fourths and by the use of cadences on the dominant that leave the questions of the poor sinner unanswered. On the other hand, the plea *supplice e piangente* in the *Oro supplex* is expressed just as much by the presence of descending melodic lines as by the dissonances caused by retardations between the various parts; this technique is also used in the first section of the *Lacrimosa*, where the words *parce Deus*, sung by the alto voice, are set to one of the rare chromatic passages composed by Rubino.

NICOLÒ MACCAVINO

TRANSLATION: PETER LOCKWOOD

CAPUANA & RUBINO : REQUIEM

Né à Montecchio (Lombardie), Bonaventura Rubino (1600-1668), de l'Ordre des Frères mineurs conventuels, fut maître de chapelle à la cathédrale de Palerme de 1643 à 1668. Rubino s'adapta sans problème à cette ville d'une beauté et d'un charme particuliers, malgré ses contrastes saisissants, pour y devenir rapidement l'un des musiciens les plus admirés et appréciés. Il n'était pas installé depuis un an en Sicile qu'il fut le protagoniste d'un événement exceptionnel. Durant le mois d'août 1644, dans la Basilique Saint-François d'Assise, Rubino dirigea en effet la célébration solennelle du *Santissimo Stellario* de la Vierge Marie. Le spectacle liturgique commença le 27 août aux premières vêpres. Giovan Battista Cristadoro, dans sa *Descrizione del Festevole Trionfo* (Palerme, 1644), offre une description précise de l'église, somptueusement ornée. En particulier, au centre, on avait « ingénieusement » érigé douze estrades pour les musiciens: « couvertes par de très délicates tapisseries d'une part et par ailleurs ornées de garnitures vermeilles, chamarrées de fantaisies, d'inventions et de tissages flamands qui, de partout, laissaient voir leurs merveilles ».

À l'heure « indiquée par un signe discret du supérieur », toute la population put entrer dans l'église. Les gens une fois installés, la célébration commença avec le chant *Deus in Adiutorium* entonné par le « grand prêtre » Ottaviano Zambito: « Et voilà l'impatience fiévreuse des participants récompensée: le Maître de Musique et Maître de Chapelle du Dôme de la très heureuse ville, concurrent d'Apollon, vainqueur d'Amphion, plus grand qu'Arion et nouvel Orphée, tel un mont harmonieux et plein d'esprit, nouveau Ciel chantant, Neuvième Ciel parmi les autres cieux musicaux, le Père Fra' Bonaventura Rubino da Montecchio, par de nombreux gestes correspondants aux mesures, commença à mouvoir autour de lui les douze chœurs de voix angéliques, accompagnés de symphonies aux accords si doux ».

Membre de l'Académie palermitaine des « Rallumés », Rubino fut désigné en 1647

Magister Musices à l'occasion du Chapitre général de l'Ordre qui se déroulait à Rome. C'est de 1652, cependant, que date le dialogue sacré *La Rosalia Guerriera*, sur un livret de Giovanni D'Onofrio, exécuté à l'occasion des fêtes patronales, dont les musiques sont malheureusement perdues. En revanche, nous sont arrivés intacts au moins 7 de ses recueils de musique sacrée, tous édités à Palerme entre 1645 et 1658 et contenant des messes, des motets, des répons, des introïts et des Magnificat. Un corpus de 117 compositions polyphoniques que l'auteur traite et dispose avec une extrême variété, au moins en ce qui concerne les effectifs : depuis la disposition en double chœur alterné (*coro battente*) à celle plus moderne du style *concertato* (dans lequel un groupe de voix solistes répond à l'ensemble des voix et instruments), jusqu'aux compositions pour un nombre limité de voix (2 à 5) soutenues par une basse continue confiée à l'orgue. C'est à ce dernier groupe, le plus nombreux, qu'est destiné l'*Opera Quarta* de 1653 qui comprend, outre des motets à deux, trois, quatre et cinq voix, une *Messa di'Morti [...] a 5 concertata*.

Il n'est pas possible, encore aujourd'hui, d'établir avec certitude si et dans quelles circonstances cette Messe des morts a été exécutée. On peut au moins supposer qu'elle l'a été dans la cathédrale maltaise, dans les archives de laquelle on conserve l'unique exemplaire du recueil. Sur les dernières pages des cahiers de l'alto et du ténor, on peut en effet lire une *Rubrica per la prosa* qui reprend l'exacte succession des morceaux, ainsi que les effectifs correspondants utilisés à chaque fois pour le *Dies irae*. Il est donc probable que l'on ne doive pas associer la composition de cette messe à un quelconque événement. Elle rentre davantage dans le cadre d'un projet éditorial reprenant des compositions de nature à satisfaire les nombreuses exigences liturgiques dont l'auteur en personne avait explicité les enjeux dans sa préface « au lecteur vertueux » de sa première œuvre (*Il Tesoro armonico*) publiée en 1645 - à la manière de la *Selva morale* monteverdienne. Il y écrit en effet : « Le nom de "Tesoro", que j'ai donné à ma première production, entend montrer la multiplicité des compositions qui s'y trouvent réunies, non par envie ou par ambition, car je connais fort bien la faiblesse de mon génie et la

pauvreté de mon talent. Et si je veux peu dans le style, je veux au moins par le titre [de tesoro] suivre les maîtres les plus excellents de cette profession, lesquels, sous le nom de “Selva”, ou de quelque autre mot connu, désignent ingénieusement la diversité de leurs compositions. J’ai en outre voulu la diviser en quatre parties, suivant en cela le goût des virtuoses, qui en l’achetant et en l’utilisant, pourront se servir de la partie qui leur convient le mieux. Dans la première on trouvera les messes, dans la seconde, les psaumes et les hymnes vespéraux concertés de plusieurs manières, dans la troisième, les motets et les sonates, dans la quatrième enfin, les psaumes de complie et les litanies concertées en plusieurs modes, comme les œuvres que l’on imprime actuellement. Vis heureux. »

Rubino insère la Messe des morts dans *le Second livre de motets [...] opera quarta*, un recueil imprimé à Palerme en 1653 qui, outre la messe, comprend 25 morceaux, dont 11 à deux voix, 9 à trois, 2 à quatre et 3 à cinq. Sur le frontispice, il déclare être originaire *da Montecchio di Lombardia* et être « Maître de chapelle du Dôme de l’heureuse ville de Palerme ». Le recueil entier est dédié à un représentant haut placé de l’aristocratie palermitaine, le Marquis de Spaccafurno (nom sicilien de la ville d’Ispica, dans le sud de la Sicile), Don Antonio Statella e Caruso, déjà dédicataire de recueils similaires. « Mes travaux – écrit Rubino dans la dédicace – ne pourraient paraître à la lumière du monde qu’en les associant à la gloire de son Excellence et en recevant le lumineux patronage. »

À peine trois années auparavant, en 1650, paraissait chez Alessandro Vincenti, un des plus importants typographes vénitiens, l’*Opera Quarta* de Mario Capuana, contenant, comme dans le recueil de Rubino, une *Messa di defonti* (à quatre voix et basse continue), en plus de 12 compositions pour les complies, 1 à deux voix, 1 à trois, 9 à quatre et l’antiphone marial *Ave Regina Caelorum* à cinq voix. Comme les *Motets a deux, trois, quatre et cinq voix [...] Opera Terza* et la *Messe et Motets à quatre et cinq voix [...] Opera Quinta*, deux recueils publiés eux aussi à Venise en 1649 et 1650, l’*Opera Quarta* fut imprimée « après la mort de l’Auteur » grâce au mécénat de Bartolomeo Deodato, fils de don Pietro, baron de Frigintini, qui put ainsi

montrer, encore une fois l'estime qu'il nourrissait pour son « très affectueux serviteur ». Ce lien solide remontait au moins à 1645, année de la publication (toujours à Venise) de la *Missa octo vocibus duobus alternantibus choris ad organo modulanda* composée par Capuana « *pro agenda die quadragesima obitus perillustris Petri Deodato* », mort en 1643. En lieu et place de la dédicace, on trouve en effet, écrit par Alessandro Carobene, écrivain appartenant à l'entourage de la famille Deodato, un sonnet dans lequel c'est « l'âme du baron Frigintini » qui loue le compositeur :

Ces harmonies sacrées que tu formes,
Capuana, aux sons éplorés et à l'art noble,
élèvent les voies éternelles plus immortelles
encore que toutes celles déjà publiées.

Car en elles se partagent le style très élégant
et les manières pieuses qui par leur ardeur
purifiante rendent les flammes
vindicatives rétives à tourmenter.

Au contraire, par les flammes célestes souffle
souvent un esprit bienvenu, d'une prière harmonieuse
qui me permet de jouir d'un repos éternel.

Ainsi (grâce à toi), cesse la peine
qui s'éloigne de moi ; les flammes sont éteintes,
par quoi je jouis des cieux, uni au soleil le plus haut.

Les « harmonies sacrées » auxquelles fait allusion le poète au début du sonnet sont probablement une référence explicite aux *Harmonies sacrées à trois voix avec basse continue à jouer au clavecin ou un autre instrument* [...] *Opera Prima* composées et publiées par Capuana certainement avant 1645, et « nouvellement réimprimées » par Vincenti en 1647, peu après la mort du musicien, selon la volonté de Bartolomeo Deodato lui-même.

Comme on peut le lire sur le frontispice du recueil, Capuana – qui, malgré son état de santé précaire, était parvenu à rédiger dans les temps le texte de la dédicace publiée en date du 27 juin 1647 – est nommé en qualité de « Maître de chapelle de l’Illustrissime Sénat et Dôme de la ville de Noto ». Et c’est précisément à Noto – ville « honorée du titre de très Ingénieuse par l’empereur Frédéric II, roi de Sicile » – que l’on peut suivre les événements de la vie de Capuana. À partir des rares données biographiques existantes – fournies par une poignée de documents notariaux révélés par Luciano Buono –, nous savons qu’en 1628, déjà diplômé *in utroque iure* (« en l’un et l’autre droits », c’est-à-dire canon et civil), il vit à Noto où quelques années après, il épouse Antonia di Laurentio (probablement parente du compositeur Mariano Di Lorenzo dont notre compositeur fut sans doute l’élève). À partir de mai 1633, il est à la tête de la chapelle musicale de la ville, charge qu’il maintient jusque fin 1646, début 1647. En effet, il est sûrement encore en vie le 22 décembre 1646, jour où il rédige son testament (il y figure encore comme *magister cappelle musice huius urbis Neti*) et où il reçoit 8 onces du trésorier de la ville qui le trouve *iacens in lecto, infirmus corpore sanus tamen Dei gratia mente, sensu et intellectu*. En revanche, il n’est plus de ce monde en date du 5 mai 1647, puisque ce sont *Antonia Capuana et Laurentio vidua relicta quondam [...]* Mario Capuana qui signent un reçu de paiement pour la vente d’un mulet.

Malgré le peu d’informations biographiques, Capuana peut être considéré comme un des rares musiciens, sinon le seul, travaillant dans le Val de Noto durant la première moitié du XVII^e siècle et dont on conserve l’entière production imprimée dans différentes bibliothèques d’Europe. Ce corpus non seulement reflète, malgré mille contradictions, la vivacité culturelle de la société contemporaine de la ville de Noto et plus largement de la Sicile, mais constitue également une évidente démonstration du talent, de la sagesse et de la souplesse artistiques d’un musicien capable d’adopter, d’une façon toujours personnelle et avec une grande maîtrise, des styles totalement différents. Le résultat est une magnifique production au sein de laquelle coexistent la noble polyphonie du XVI^e siècle et la richesse expressive du concert polychoral

d'origine vénitienne et romaine qui alternent le style « observé » et imitatif et l'affectuosité comme la virtuosité vocale du « concerto » monteverdien. Capuana n'en demeure pas moins ouvert aux amples sonorités des messes et des motets d'autres musiciens comme Giuseppe Palazzotto Tagliavia, Pietro Velasco ou Andrea Rinaldi. Toutes ces qualités, entretenues par le musicien, sont perceptibles dans les formes sonores personnelles et sensuellement méridionales que l'on appréciera dans les compositions de ses recueils, mais qui sont déjà présentes dans la *Messa di defonti*. Cette dernière jouit d'une certaine notoriété au point d'être citée par Pitoni dans sa *Notizia de'contrapuntisti e compositori di musica*, et d'être même appréciée par le maître de Felix Mendelssohn, Friedrich Zelter (les riches annotations et les commentaires de ce dernier sont conservés aux Archives de la Sing-Akademie de Berlin).

Le Concile de Trente et le Missel approuvé par Pie V en 1560 prévoient neuf parties dans la messe pour les défunts : les trois de l'*Ordinarium* : le *Kyrie*, le *Sanctus* et l'*Agnus Dei* ; les cinq du *Proprium* : l'introït (*Requiem aeternam* ; *Ps. Te decet hymnus*), le graduel (*Requiem aeternam*; *V. In memoria aeterna*), le trait (*Absolve Domine*; *V. Et gratia tua* ; *V. Et lucis*), l'offertoire (*Domine Jesu Christe*; *V. Hostias et preces*) et la communion (*Lux aeterna*; *V. Requiem aeternam*), en plus de la séquence (*Dies irae*). Le répons ne fait pas partie intégrante de la messe : on l'ajoute lorsque la messe est solennelle et est réservée aux hauts responsables ecclésiastiques et politiques.

Il arrivait que ces parties fussent omises par les compositeurs de requiems polyphoniques afin de raccourcir l'ensemble. Ainsi Francesco Cavalli omet-il, dans son *Requiem*, outre le graduel, le *Requiem aeternam*, le trait et la communion *Lux aeterna*. Capuana et Rubino se conforment à cette tradition avec quelques nuances toutefois. Tous deux en effet évitent le trait ainsi que le verset *Hostias et preces* de l'offertoire *Domine Jesu*, tout comme le *Benedictus*. En outre, Rubino, qui à la différence du Sicilien n'entonne pas le graduel (*Requiem aeternam*), introduit l'exécution polyphonique du morceau par l'intonation grégorienne dans le *Requiem* initial, dans le *Te decet hymnus* et dans la communion.

Autant Rubino que Capuana utilisent l'effectif entier dans les morceaux du *Proprium* et de l'*Ordinarium*, tandis que dans le *Dies irae* – cœur des deux messes –, l'effectif change pour s'adapter aux différentes nuances du texte : Capuana fait appel à trois reprises aux voix d'alto et de ténor, dans un seul cas aux voix d'alto, de ténor et de basse. Par son aisance, Fra' Bonaventura annonce les choix de Francesco Cavalli : la diversité des effectifs fascine par le mélange des timbres de voix, lesquelles deviennent ici et là protagonistes de véritables monodies avec basse continue. L'écriture de Capuana, riche en pathos, concise et essentielle, se caractérise par la juxtaposition de sections qui se différencient l'une de l'autre par la *mensura* (c'est-à-dire par la constante alternance de temps binaire et ternaire) autant que par le style (homophonie, contrepoint, traitement à deux voix parallèles suivi par l'ensemble des voix). Pour donner une plus grande unité à sa messe, il n'hésite pas à reprendre textuellement quelques motifs, comme dans le *Kyrie*, dans le graduel *Requiem aeternam* et dans le verset *Qui Mariam* de la séquence, qui tous font écho aux mélodies de l'introït et du *Dies irae*. C'est à l'intérieur de ce *modus componendi*, apparemment simple et essentiel, qu'avec une grande maîtrise le Sicilien élabore sa musique en l'enrichissant des éléments foisonnants du concerto baroque : alternance de solo et de tutti, effets d'écho, mélange de timbres particuliers sont autant de moyens utilisés et intégrés dans les parties de sa messe. Quand le sens d'un mot ou d'une phrase le requiert, il n'hésite pas à recourir à des dissonances bien marquées : accords de septième non préparés et, en particulier, anticipation audacieuse de la tonique sur la sensible de l'accord sur le cinquième degré. La dissonance de seconde mineure qui résulte de ce dernier accord est celle que nous pouvons entendre à la fin du *Quaerens me* et du *Rex tremende*, dans le *Domine Jesu Christe* ou dans le *Sanctus*, où se déploie un enchaînement de secondes parallèles. En outre, certains procédés harmoniques sont particulièrement expressifs, notamment dans le *Juste Judex*, où le mot *remissionis* est souligné par la superposition d'une tierce majeure et d'une sixte mineure, et à la fin du *Kyrie*, où la dernière invocation est exaltée par un intervalle de quinte augmentée. D'efficaces madrigalisms traduisent par le son des images du texte, comme la succession



Concert au Festival Musical de Namur (Festival de Wallonie)



) Juillet 2014 / Photo © Jacques Verrees

de retards qui souligne le pathos du *Lacrimosa* ou comme le choix d'ancrer le déroulement du *Quid sum miser* presque entièrement autour de la dominante (on retrouve une solution similaire chez Rubino) pour souligner l'incertitude du pécheur, ou encore, à l'offertoire, l'accent sur la phrase « *et de profundo lacu* » au moyen d'une ligne mélodique descendante confiée à la basse seule.

Dans le Requiem de Rubino, les éléments mélodiques de la plus grande partie des sections du *Proprium* et de l'*Ordinarium* sont placés en contrepoint dans le flux continu des voix. Les nouveaux sujets mélodiques font leur apparition au début de chaque section comme développement naturel des précédents. Un des traits particuliers de cette écriture est donné par la coexistence des divers motifs qui inaugurent le morceau. Au premier motif, de type grégorien, fait de valeurs longues se succédant par degrés conjoints et dès lors favorisant une déclamation claire du texte, s'oppose un second plus fleuri. C'est ce que nous entendons, par exemple, dans la *Communio* où les mots *Lux aeterna* sont énoncés sur quatre blanches descendantes auxquelles se joint le motif fleuri sur *luceat eis* : l'expansion du son recrée la propagation de la lumière cosmique. Dans les compositions les plus étendues – le *Domine Jesu Christe* et le *Libera me, Domine* –, chaque épisode se différencie des autres : duos, trios et dialogues en imitation, intercalés de passages monodiques ou en faux-bourdon. C'est ce qui arrive dans le *Domine* où s'enchaînent soudain de brefs duos (sopranos I et II) et trios (alto, ténor et basse) en temps binaire et ternaire. Ils sont suivis par un bref épisode en imitation, confié lui aussi aux voix aigües et qui se termine sur un passage homorythmique. L'intervention d'un solo de basse, sur les mots « *ne cadant in obscurum* », donne alors lieu à une chute, au sens littéral et musical du terme, d'une octave et demie, depuis le *ré* aigu au *fa* dièse. On trouve un autre cas d'hypotypose dans le même morceau, sur les mots « *de profundo lacu* » soulignés par le saut d'une octave descendante.

Ces quelques exemples sont révélateurs de l'attention que Rubino réserve au sens du texte, à l'interprétation qu'il en donne et, le cas échéant, à son intelligibilité. Une telle attention est

tout à fait évidente dans le *Dies irae* : y alternent des formes et des techniques différentes, du style dansant homorythmique qui tient lieu de refrain, aux épisodes en style représentatif, en passant par de délicieux motets à deux, à trois et à cinq voix. Les solutions trouvées par l'auteur pour intensifier le sens du texte sont aussi raffinées qu'efficaces. Le sens de commisération et d'inconfort sont ainsi traduits, dans le *Quid sum miser*, par des intervalles dissonants de quinte et de quarte diminuées descendantes et par l'usage de cadences sur la dominante qui laissent irrésolues les interrogations du pauvre pécheur. En revanche, dans l'*Oro supplex*, l'imploration « *supplice e piangente* » est réalisée tant par les lignes mélodiques descendantes que par la présence de dissonances dues à des retards entre les parties, escamotage employé également dans la section initiale du *Lacrimosa* où, sur les mots « *parce Deus* » entonnés par l'alto, nous trouvons un des rares procédés chromatiques réalisés par Rubino.

NICOLÒ MACCAVINO

TRADUCTION : CHRISTOPHE GEORIS

CAPUANA & RUBINO: REQUIEM

Nativo di Montecchio di Lombardia e appartenente sin dal 1625 all'Ordine dei Frati Minori Conventuali, Bonaventura Rubino (1600-1668) fu maestro di cappella presso la cattedrale di Palermo dal 1643 sino al maggio 1668. A Palermo, città di particolare fascino e bellezza malgrado gli aspri contrasti, il Rubino si adattò con estrema facilità divenendone, quasi subito, uno dei musicisti più ammirati e apprezzati. Non era ancora trascorso un anno dal suo arrivo in Sicilia, che si rese protagonista di un avvenimento di grande risonanza, allorché, nell'agosto del 1644 nella Basilica di San Francesco d'Assisi, diresse la solenne celebrazione del Santissimo Stellario della Beata Vergine. Il meraviglioso spettacolo liturgico ebbe inizio il 27 agosto al primo Vespro. Come scrive Giovan Battista Cristadoro nella sua *Descrizione del Festevole Trionfo* (Palermo, 1644), la chiesa tutta era stata splendidamente adornata e, al centro di essa, erano stati «ingegnosamente» eretti dodici palchi per i musicisti «stabilmente tralignati di finissimi arazzi da una parte tappezzati, e dall'altra freggiati di guarnigioni vermiglie per tutto sparse di Babiloniche industrie, di lavori, di tessiture fiamminghe, le quali per ogn'intorno distese tesseano, mentre si miravano tessute, à gl'occhi altrui le meraviglie».

Giunta l'ora, «dato discreto cenno dal Superiore», fu permesso a tutta la popolazione di entrare in chiesa; una volta sistemati, la celebrazione ebbe inizio con il canto del *Deus in Adiutorium* da parte del «supremo Sacerdote» Ottaviano Zambito: «Ed ecco all'avidio desiderio de' concorrenti dato il cominciamento, mentre il Maestro di Musica, e Maestro di Cappella del Duomo della felicissima Città, emolator d'Apollo, Vincitor d'Anfione, Superator d'Arione, e novello Orfeo, il Padre Fra' Bonaventura Robino da Montecchio, qual'armonioso, e spiritoso Monte, canoro Ciel venuto, fatto de gli altri Musici Cieli un primo mobile con numeroso moto d'osservate battute principiò à muovere à se d'ogni'intorno tutt'i dodeci Chori d'Angeliche voci, e di armoniose Sinfonie adorni, con sì dolce concerto».

Affiliato all'Accademia palermitana dei Riaccesi, nel 1647 Rubino è *Magister Musices* in occasione del Capitolo Generale dell'Ordine che si svolse a Roma; risale, invece, al 1652 la composizione del dialogo sacro, *La Rosalia Guerriera*, di Giovanni D'Onofrio, eseguito in occasione dei festeggiamenti patronali, le cui musiche, purtroppo, sono andate disperse. Di contro ci sono giunte integre ben sette sue raccolte di musica sacra, tutte edite a Palermo fra il 1645 e il 1658, e contenenti Messe, Mottetti, Responsori, Introiti e Magnificat. Un *corpus* di 117 brani polifonici che l'autore tratta e dispone con estrema varietà, almeno per ciò che riguarda gli organici: dalla disposizione per doppio coro battente a quella più moderna dello stile concertato (in cui al 'tutti' dei ripieni vocali-strumentali si contrappone un gruppo di voci soliste), sino a composizioni che presentano organici di poche voci (da 2 a 5) sostenute dal continuo, sempre affidato all'organo. Ed è proprio a quest'ultimo gruppo («il più affollato») che appartiene l'*Opera Quarta* del 1653, contenente oltre a *Mottetti a Due, Tre, Quattro, e Cinque Voci* [...] una *Messa de Morti* [...] à 5 concertata.

Ancora oggi non è possibile stabilire con certezza se e in quali occasioni questa *Messa de' Morti* sia stata eseguita, anche se, l'annotazione manoscritta di una «Rubrica per la prosa» (in cui è rubricata l'esatta successione dei brani e dei relativi organici di volta in volta utilizzati nel *Dies irae*) vergata nelle pagine finali dei libri parte dell'Alto e del Tenore, fanno supporre che essa sia stata eseguita, quantomeno, nella Cattedrale maltese, nel cui Archivio si conserva l'*unicum* della raccolta. È probabile, dunque, che la composizione di questa *Messa* non sia da riferire a un preciso evento quanto, piuttosto, rientrasse nell'ambito di un preciso progetto editoriale, comprendente composizioni atte a soddisfare le svariate esigenze liturgiche, di cui è lo stesso autore – sul modello della monteverdiana *Selva morale* – a esplicitarne il disegno complessivo già nelle avvertenze «al virtuoso lettore» della sua opera prima (*Il Tesoro armonico*) stampata nel 1645, lì dove scrive: «Il nome di Tesoro, che ho dato a questa mia prima fatica è per mostrare la molteplicità delle Compositioni, che in essa si contengono, e non per prurito, che io havessi d'ambitione, conoscendo molto bene e la fiacchezza del mio ingegno,

e la scarsezza del mio talento. E già che non vaglio nello stile, voglio almeno nell'imposizione del titolo seguire i più eccellenti Maestri di questa professione, li quali sotto il nome di Selva, o d'altro universal significato, hanno le diversità de' loro Componimenti ingegnosamente intitolata. Ho voluto inoltre dividerla in quattro parti, secondando in ciò il gusto de' Virtuosi, li quali o nel comprarla, o nell'impiegarla, potranno servirsi di quella parte, che più gli aggraderà. Nella prima, sono presenti le Messe. Nella seconda, saranno Salmi, & Hymni de' Vesperi Concertati in più maniere. Nella terza, Mottetti e Sonate. Nella quarta Salmi di Compieta, e Letanie in più modi concertate. Qual Opere attualmente si stanno stampando. Vivi lieto.»

Rubino inserisce la *Messa de' Morti* ne *Il secondo libro de mottetti* [...] *opera quarta* una silloge, stampata a Palermo nel 1653, che, oltre la *Messa*, presenta venticinque brani undici dei quali a due voci, nove a tre, due a quattro e tre a cinque. Nel frontespizio egli dichiara di provenire «da Montecchio di Lombardia» e di essere «Maestro di Cappella del Duomo della Felice Città di Palermo». L'intera raccolta è dedicata ad un esponente di spicco dell'aristocrazia palermitana il Marchese di «Spaccafurno», Don Antonio Statella e Caruso, non nuovo a simili dediche, al quale Rubino si rivolge affermando che queste sue «fatiche che per altro non havrebbon chiarezza da poter comparire alla luce del Mondo, se ne vengono adesso a publicar solamente le glorie di V. S. Illus[trissima] con ricevere il lume dal di lei patrocinio».

Appena tre anni prima, nel 1650, a Venezia, presso uno dei più importanti tipografi veneziani, Alessandro Vincenti, aveva visto la luce l'*Opera Quarta* di Mario Capuana, anch'essa (come quella di Rubino) contenente una *Missa di defonti* (a quattro voci e basso continuo) più dodici brani per la *Compieta*: uno a due voci, uno a tre, nove a quattro e l'antifona mariana *Ave Regina Caelorum* a cinque voci. Analogamente ai *Mottetti a Due, Tre, Quattro e Cinque voci* [...] *Opera Terza* e alla *Messa e Mottetti a Quattro e Cinque Voci* [...] *Opera Quinta*, raccolte edite anch'esse a Venezia nel 1649 e nel 1650, l'*Opera Quarta* fu stampata «dopo la morte Dell'Autore» grazie al mecenatismo di Bartolomeo Deodato, figlio di don Pietro, barone di Frigintini, che così ebbe modo di mostrare, ancora una volta, la profonda stima che egli nutriva

per il suo «affetionatissimo servitore». Un legame solido che risaliva almeno al 1645, anno della pubblicazione (sempre a Venezia) della *Missa octo vocibus duobus alternantibus choris ad organo modulanda* composta dal Capuana «pro agenda die quadragesima obitus perillustris Petri Deodato», morto nel 1643. Nella stampa, infatti, invece della dedica, fu inserito un sonetto scritto dal letterato Alessandro Carobene, anch'egli fra gli artisti orbitanti intorno alla famiglia Deodato, in cui è «l'anima del Barone di Frigintini» a lodare il compositore:

Queste di flebil suon, di nobil arte,
che formi, CAPUAN, sacre armonie,
di quante mai ne publicar le carte,
poggian via più immortal l'eterne vie.
Poiché sì dolcemente in lor comparte
leggiadrissimo stil, maniere pie,
che dal purgante ardor, fa d'ogni parte
le fiamme ultrici a tormentar restie.
Ansi da quelle al ciel tira sovente,
col canoro pregar, spirto gradito,
perché goda il riposo eternalmente.
Così (la tua mercé) da me bandito
cessa il penar, e son le fiamme spente
onde il Ciel godo al sommo Sole unito.

Le «sacre armonie» a cui ammicca il Poeta nel secondo verso del sonetto sono, probabilmente, un esplicito riferimento alle *Sacre armonie a tre voci con basso continuo per sonar il clavicembalo o altro strumento* [...] *Opera Prima*, composte e stampate dal Capuana certamente prima del 1645 ma poi, forse per volontà dello stesso Bartolomeo Deodato, «nuovamente ristampate» dal Vincenti nel 1647, poco dopo la morte del Capuana.

Come si legge sul frontespizio della raccolta, il Capuana – che nonostante il precario stato

di salute, aveva fatto in tempo a redigere il testo della dedica, poi pubblicata in data «27 giugno 1647» – è nominato in qualità di «Maestro di Cappella dell’Illustrissimo Senato e Duomo della città di Noto». Ed è proprio a Noto – città dall’«Imperator Federico II, Re di Sicilia [...] onorata [con] il titolo d’Ingegnosissima» – che si svolsero le vicende umane e artistiche di Mario Capuana. Dai pochi dati biografici disponibili – ricavati da una manciata di documenti notarili resi noti da Luciano Buono – sappiamo che nel 1628 egli, già laureato «*in utroque iure*», è abitante a Noto, dove, qualche anno dopo, sposa Antonia di Laurentio (probabilmente parente del compositore Mariano Di Lorenzo di cui il Nostro fu forse allievo) e dove, a partire dal maggio 1633, è alla guida della cappella musicale netina, incarico che mantenne sino alla fine del 1646 o i primi mesi del 1647. Infatti, egli è sicuramente in vita il 22 dicembre del 1646, giorno in cui viene stilato il proprio testamento (figurandovi ancora come «*magister cappelle musice huius urbis Neti*») e riceve otto onze dal tesoriere della città, che lo trovò «*iacens in lecto, infirmus corpore sanus tamen Dei gratia mente, sensu et intellectu*»; ma già scomparso il 5 maggio 1647, allorché è «*Antonia Capuana et Laurentio vidua relicta quondam [...] Mario Capuana*» a firmare una ricevuta di pagamento per la vendita di un mulo.

A dispetto della esiguità di notizie biografiche, Capuana è, tuttavia, uno dei pochi musicisti (se non l’unico) operanti nel Val di Noto nella prima metà del XVII secolo, di cui si conserva, in diverse biblioteche d’Europa, l’intera produzione a stampa; un *corpus* che, oltre a riflettere, nonostante le mille contraddizioni, la vivacità culturale della coeva società netina e siciliana *tout court*, è una evidente dimostrazione del talento, della sapienza e della duttilità artistica del musicista, in grado di adottare con maestria, profonda consapevolezza e soprattutto personalità, stili differenti e contrapposti. Il risultato è una magnifica produzione in cui convivono l’aulica polifonia cinquecentesca e la ricchezza espressiva del concerto policorale di ascendenza veneziana e romana, dove lo stile osservato e imitativo si alterna all’affettuosità e al virtuosismo canoro del ‘concerto’ di matrice monterverdiana, ma sensibile anche alle turgide sonorità delle messe e dei mottetti di altri musicisti siciliani fra i quali Giuseppe Palazzotto

Tagliavia, Pietro Velasco e Andrea Rinaldi. Qualità dal musicista elaborate e restituite in fogge sonore personali (sensualmente meridionali) che è possibile apprezzare nei brani delle sue raccolte ma che si colgono, sussunte, nella *Missa di defonti*, pièce che godette di una certa notorietà tanto da essere citata dal Pitoni nella *Notizia de' contrapuntisti e compositori di musica*, e apprezzata financo da Carl Friedrich Zelter, maestro di Felix Mendelsshon, la cui copia, ricca di annotazioni e commenti, è conservata fra i manoscritti dell'Archivio della Sing-Akademie di Berlino.

In base a quanto previsto dal Concilio di Trento (1543-1563) e dal *Missale* approvato da Pio V nel 1560, la Messa per i defunti consta di nove parti: tre dell'*Ordinarium*: *Kyrie*, *Sanctus* e *Agnus Dei*; cinque del *Proprium*: Introito (*Requiem aeternam*; *Ps. Te decet hymnus*), Graduale (*Requiem aeternam*; *V. In memoria aeterna*), Tratto (*Absolve Domine*; *V. Et gratia tua*; *V. Et lucis*), Offertorio (*Domine Jesu Christe*; *V. Hostias et preces*) e Communio (*Lux aeterna*; *V. Requiem aeternam*), oltre alla Sequenza (*Dies irae*). Il Responsorio non è parte integrante della messa: la sua aggiunta rivela una destinazione solenne della stessa di solito riservata alle alte cariche ecclesiastiche e politiche.

A volte, per brevità, alcune di queste parti potevano essere omesse dai compositori di *Requiem* polifonici; Francesco Cavalli, ad esempio, nel suo *Requiem* omette, oltre il Graduale, *Requiem aeternam*, il Tratto e il Communio *Lux aeterna*. I due musicisti, pur con qualche differenza, si adeguano a questa tradizione: entrambi, infatti, non intonano il *Tractus*, né il versetto *Hostias et prece* dell'Offertorio *Domine Jesu Criste*, come pure il *Benedictus*. Inoltre, Rubino, che a differenza del Siciliano non intona il Graduale (*Requiem aeternam*), antepone all'esecuzione polifonica del brano l'intonazione gregoriana nel *Requiem* iniziale, nel *Te decet hymnus* e nel Communio.

Sia Rubino sia Capuana utilizzano l'intero organico nei brani del *Proprium* e dell'*Ordinarium*, mentre nel *Dies irae* – cuore delle due messe – l'organico è cangiante per assecondare i diversi significati del testo: il maestro netino ricorre per tre volte alle voci di Alto

e Tenore, in un solo caso a quelle di Alto, Tenore e Basso; Fra' Bonaventura, anticipando così le scelte di Francesco Cavalli, si rivela molto più spigliato: le varianti di organico sono oltremodo interessanti per gli impasti timbrici sempre diversi delle voci, le quali, talvolta, divengono protagoniste di vere e proprie monodie su basso continuo. La scrittura di Capuana ricca di *pathos* è concisa ed essenziale, caratterizzata dalla giustapposizione di sezioni differenziate fra loro sia per *mensura* (costante alternanza di tempo binario e ternario), che per stile (omofonia, contrappunto, trattamento a due voci parallele e successivo ripieno). Per dare maggiore unità e coesione alla sua messa, egli, inoltre, non esita a riprendere testualmente alcuni motivi, come nel *Kyrie*, nel Graduale *Requiem aeternam* e nel versetto *Qui Mariam* della Sequenza, in cui riecheggiano le melodie dell'*Introitus* e del *Dies irae*. Ed è all'interno di questo *modus componendi*, apparentemente semplice ed essenziale, che il Siciliano elabora con grande maestria la sua musica arricchendola di tutti gli elementi del florido concerto barocco. Alternanza di solo e tutti, effetti d'eco, particolari impasti timbrici, sono elementi che Capuana utilizza e fonde nei brani della sua messa, la cui scrittura egli arricchisce – lì dove il significato di un lemma o di una frase lo richiede – con accordi di settima non preparata, e, in special modo, con l'ardita anticipazione della tonica sulla sensibile dell'accordo sul quinto grado che crea un urto di seconda minore. È ciò che possiamo ascoltare nelle penultime misure del *Quaerens me* e del *Rex tremende*, nel *Domine Jesu Christe* o nel *Sanctus* dove si genera una successione di seconde parallele. Particolarmente espressivi sono inoltre alcuni procedimenti armonici che troviamo nello *Juste Judex*, dove la parola «*remissionis*» è sottolineata dalla sovrapposizione di una terza maggiore e di una sesta minore, e alla fine del *Kyrie* dove l'ultima invocazione è esaltata da un intervallo di quinta eccedente. E non mancano efficaci madrigalismi atti a rendere sonore particolari immagini evocate dal testo: ne sono un esempio la tensione generata dalla sequela di ritardi che evidenzia il *pathos* del *Lacrimosa*; oppure la scelta di ancorare il dispiegarsi del *Quid sum misera* quasi interamente nell'ambito della dominante (anche Rubino adotterà una soluzione simile) a sottolineare l'incertezza del peccatore, come pure nell'Offertorio enfatizzare

la frase «*et de profundo lacu*» con una linea melodica discendente affidata al Basso solo.

Nel *Requiem* di Rubino, gli elementi melodici della maggior parte delle sezioni del *Proprium* e dell'*Ordinarium*, sono posti in contrappunto nel fluire continuo delle voci; i nuovi soggetti melodici, infatti, fanno la loro comparsa all'inizio di ogni sezione come naturale sviluppo dei precedenti. Tratto peculiare di questa scrittura è dato dalla coesistenza di due diversi motivi in avvio di brano: al primo, a valori lunghi e per gradi congiunti, di sapore gregoriano (chiara declamazione del testo), si oppone il secondo, fiorito. E ciò che possiamo ascoltare, ad esempio, nel *Communio* lì dove le parole «*Lux aeterna*» sono enunciate su un motivo di quattro minime discendenti sul quale va a innestarsi il motivo fiorito su «*luceat eis*»: l'espansione del suono ricrea il propagarsi della luce cosmica. Nei pezzi più estesi – il *Domine Jesu Christe* e il *Libera me, Domine* – i singoli episodi sono differenziati per la successione di duetti, terzetti e dialoghi in imitazione, intercalati da passaggi monodici o in falso bordone. È ciò che avviene nel *Domine* in cui sulle parole «*libera eas*» e «*de poenis inferni*» si susseguono repentinamente brevi duetti (Canto I e II) e terzetti (Alto, Tenore e Basso) in tempo ternario e in tempo binario: ad essi segue un breve episodio in imitazione, affidato anch'esso alle voci acute, che finisce in un passo omoritmico, chiosato dall'intervento del Basso solo che sulle parole «*ne cadant in obscurum*» letteralmente precipita, per oltre un'ottava e mezza, dal Re acuto al Fa diesis. Un altro caso di ipotiposi si trova, nello stesso brano, sulle parole «*de profundo lacu*» messe in risalto dal salto di ottava discendente.

Questi pochi esempi sono rivelatori dell'attenzione che Rubino riserva al significato del testo, alla sua interpretazione e, nel caso specifico, alla sua intelligibilità. Tale attenzione è pienamente evidente nel *Dies irae*, laddove si alternano forme e tecniche differenti: allo stile danzante omoritmico, che funge da *refrain*, si alternano episodi in stile rappresentativo e deliziosi mottetti a due, tre e cinque voci. Raffinati e oltremodo efficaci sono le soluzioni che l'autore crea per esaltare particolari contenuti del testo. Nel *Quid sum miser* il senso di commiserazione e di sconforto sono tradotti sia con intervalli dissonanti di quinta e quarta

diminuite discendenti e con il persistente uso di cadenze alla dominante, che lasciano così irrisolti gli interrogativi del misero peccatore. Nell'*Oro suplex*, invece, l'implorazione 'supplice e piangente' è realizzata sia con linee melodiche discendenti ma anche con la presenza di dissonanze generate dai ritardi fra le parti, *escamotage* quest'ultimo impiegato anche nella sezione iniziale del *Lacrimosa*, in cui, sulle parole «*parce Deus*» intonate dall'Alto, incontriamo uno dei rari procedimenti cromatici realizzati da Rubino.

NICOLÒ MACCAVINO

CAPUANA & RUBINO: REQUIEM

Der in Montecchio (Lombardei) geborene Bonaventura Rubino (1600–1668), der seit 1625 dem Orden der Minoriten angehörte, war von 1643 bis 1668 Kapellmeister der Kathedrale von Palermo. Rubino gewöhnte sich leicht in dieser schönen Stadt ein, die trotz auffälliger Kontraste einen besonderen Charme besitzt, und gehörte dort rasch zu den bewundertsten und geschätztesten Musikern. Er war noch kein ganzes Jahr in Sizilien, als er einer der Protagonisten eines außergewöhnlichen Ereignisses wurde. Im August 1644 dirigierte Rubino nämlich in der Basilika des heiligen Franz von Assisi die glanzvolle Feier des „*Santissimo Stellario*“ der Jungfrau Maria. Diese wunderbare liturgische Vorstellung begann am 27. August bei der ersten Vesper. Gemäß der Beschreibung von Giovan Battista Cristadoro in seiner *Descrizione del Festevole Trionfo* (Palermo, 1644) war die Kirche prächtig geschmückt, in deren Mitte man für die Musiker „geschickt“ zwölf Tribünen aufgestellt hatte: „diese waren einerseits mit sehr feinen Tapisserien bedeckt und andererseits mit roten Besätzen geschmückt, mit originellem Zierwerk und mit flämischen Arbeiten und Webereien beladen, die überall ihre wunderbare Pracht sehen ließen“.

Zu gegebener Stunde, die „durch ein diskretes Zeichen des Superiors angegeben wurde, konnte das ganze Volk die Kirche betreten. Sobald sich die Leute gesetzt hatten, begann die Feier mit dem Gesang *Deus in Adiutorium*, der vom „höchsten Priester“ Ottaviano Zambito angestimmt wurde: „Und so wurde die fieberhafte Ungeduld der Teilnehmer belohnt: Der Musik- und Kapellmeister des Doms der sehr glücklichen Stadt, ein Konkurrent Apollons, Besieger Amphions, größer als Arion, ein neuer Orpheus, einem harmonischen Berg gleich und geistreich, ein neuer singender Himmel, neunter Himmel unter den anderen musikalischen Himmeln, Pater Fra' Bonaventura Robino aus Montecchio begann durch viele Gesten, die den Takten entsprachen, die zwölf Chöre engelsgleicher Stimmen rings um sich in Bewegung zu

setzen, wobei sie von *Symphonien äußerst sanfter Akkorde begleitet wurden ...*„

Rubino ist Mitglied der „*Accademia dei Riaccesi*“ Palermos und wird 1647 anlässlich des in Rom stattfindenden allgemeinen Ordenskapitels zum „*Magister Musices*“ ernannt. Dagegen stammt der geistliche Dialog der *Rosalia Guerriera*, dessen Textbuch Giovanni D’Onofrio verfasste, aus dem Jahre 1652. Er wurde anlässlich der Patronatsfeste aufgeführt, doch ist die Musik leider verlorengegangen. Doch sind uns wenigstens 7 von Rubinios Sammlungen geistlicher Musik erhalten geblieben, die alle in Palermo zwischen 1645 und 1658 veröffentlicht wurden und Messen, Motetten, Responsorien, Introitus und Magnifikats enthalten. Dieses Korpus von 117 polyphonen Stücken behandelt und reiht der Komponist zumindest in Hinsicht auf die Besetzung äußerst unterschiedlich aneinander: von einer Anordnung in alternierenden Doppelchören (*coro battente*) über eine modernere im „Concertato-Stil“ (bei der eine Gruppe von Solostimmen einem Ensemble aus Stimmen und Instrumenten antwortet) bis zu den Kompositionen für eine begrenzte Stimmenanzahl (2 bis 5), die von einem der Orgel anvertrauten Basso continuo begleitet werden. Der letztgenannten, zahlreichsten Gruppe ist das Werk *Opera Quarta* aus dem Jahre 1653 zuzuordnen, das außer „Motetten für zwei, drei, vier und fünf Stimmen“ eine Totenmesse „à 5 concertata“ enthält.

Es ist heute noch nicht möglich mit Bestimmtheit zu sagen, ob und unter welchen Umständen diese Totenmesse aufgeführt wurde. Man kann aber annehmen, dass dies in der Malteserkathedrale geschah, in deren Archiven das einzige Exemplar dieser Sammlung aufbewahrt wird. Auf den letzten Seiten der Bratschen- und der Tenornoten kann man nämlich eine „*Rubrica per la prosa*“ lesen, in der einerseits die genaue Abfolge der Stücke verzeichnet ist, andererseits aber auch die Instrumente, die jeweils für das *Dies irae* einzusetzen sind. Es ist demnach anzunehmen, dass die Komposition dieser Messe nicht mit irgendeinem Ereignis in Verbindung gebracht werden darf. Es handelt sich dabei eher um ein verlegerisches Projekt, das Kompositionen zusammenstellte, deren Art den vielen liturgischen Anforderungen entsprach, wie sie der Komponist persönlich „dem tugendhaften Leser“ in seinem Vorwort

zu seinem ersten, 1645 veröffentlichten Werk *Il Tesoro armonico* erklärt hatte – in Art von Monteverdis *Selva morale*. Er schrieb darin nämlich:

„Der Namen „Tesoro“ („Schatz“), den ich dieser meiner ersten Arbeit gegeben habe, soll die Vielfalt der darin zusammengestellten Kompositionen ausdrücken, jedoch nicht aus Lust oder Ehrgeiz, denn ich kenne die Schwächen meiner Begabung und die Ärmlichkeit meines Talents sehr gut. Und wenn auch mein Stil nicht viel wert ist, so möchte ich wenigstens durch den Titel den ausgezeichnetsten Meistern dieses Berufes folgen, die unter dem Namen „Selva“ oder anderer bekannter Wörter, die Verschiedenartigkeit ihrer Kompositionen geschickt ausdrücken. Ich wollte sie unter anderem in vier Teile teilen, wobei ich der Vorliebe der Virtuosen nachkomme, die sich, wenn sie sie kaufen und verwenden, den Teil wählen können, der für sie am besten geeignet ist. Im ersten sind die Messen zu finden, im zweiten die Psalmen und die verschiedenartig gemeinsam zu singenden Vesperhymnen, im dritten die Motetten und Sonaten und schließlich im vierten die Kompletpsalmen und die in verschiedenen Modi zu singenden Litaneien, wie die Werke, die zurzeit gedruckt werden. Lebe glücklich.“

Rubino fügt die *Totenmesse* in den Zweiten Motettenband [...] *opera quarta* ein, einer 1653 in Palermo gedruckten Sammlung, die außer der *Messe* 25 Stücke enthält, von denen 11 zweistimmig, 9 drei-, 2 vier- und 3 fünfstimmig sind. Auf dem Titelblatt erklärt er aus „*Montecchio di Lombardia*“ zu stammen und „Kapellmeister des Doms der glücklichen Stadt Palermo“ zu sein. Die ganze Sammlung ist einem hohen Vertreter der palermitanischen Aristokratie gewidmet, dem Marchese di Spaccafurno (der sizilianischen Namen der Stadt Ispica im Süden der Insel), Don Antonio Statella e Caruso, dem schon ähnliche Sammlungen gewidmet worden waren. „Meine Arbeiten“, schrieb Rubino in seiner Widmung, „könnten nur im Licht der Welt erscheinen, wenn sie mit dem Ruhm Eurer Exzellenz in Verbindung gebracht werden und unter Eurer leuchtenden Schutzherrschaft stehen.“

Kaum drei Jahre davor, nämlich 1650, erschien bei Alessandro Vincente, einem der bedeutendsten Typographen Venedigs, Mario Capuanas *Opera Quarta*, eine Sammlung,

die wie die Rubinos eine (vierstimmige) Totenmesse (mit Basso continuo) enthielt sowie 12 Kompositionen für die Komplete, darunter 1 zwei-, 1 drei-, 9 vierstimmige sowie die fünfstimmige Marienantiphon *Ave Regina Caelorum*. Ebenso wie die beiden 1649 und 1650 ebenfalls in Venedig veröffentlichte Sammlungen, nämlich die *zwei-, drei-, vier- und fünfstimmigen Motetten* [...], *Opera Terza*, sowie die *vier- und fünfstimmigen Messe und Motetten* [...], *Opera Quinta*, wurde „nach dem Tod des Komponisten“ die *Opera Quarta* gedruckt, u. zw. dank des Mäzenatentums von Bartolomeo Deodato, dem Sohn Don Pietros, Baron von Frigintini, der auf diese Weise nochmals zeigen konnte, wie sehr er seinen „sehr liebevollen Diener“ achtete. Diese dauerhafte Beziehung ging mindestens auf das Jahr 1645 zurück, in dem die *Missa octo vocibus duobus alternantibus choris ad organo modulanda* ebenfalls in Venedig veröffentlicht wurde. Capuana hatte sie „*pro agenda die quadragesima obitus perillustris Petri Deodato*“ komponiert, der 1643 gestorben war. Anstatt einer Widmung findet man hier ein Sonett, das von Alessandro Carobene verfasst wurde, einem Dichter der zum Umkreis der Familie Deodato gehörte. In diesem Sonett lobt „die Seele des Barons Frigintini den Komponisten: „Diese heiligen Harmonien, die du bildest, Capuana, mit traurigen Tönen und edler Kunst erheben die ewigen Stimmen noch unsterblicher als alle bereits veröffentlichten. Denn in ihnen finden sich der sehr elegante Stil und die frommen Manieren, durch deren reinigende Hitze die grausamen Flammen sich sträuben zu quälen. Im Gegenteil weht durch die himmlischen Flammen mit harmonischem Gebet oft ein willkommener Geist, damit ich die ewige Ruhe genieße. So endet (dank deiner) von mir entfernt der Schmerz und die Flammen sind erloschen, wodurch ich mich des Himmels erfreue und mit der höchsten Sonne vereint bin“.

Die „heiligen Harmonien“, auf die der Dichter zu Beginn des Sonetts anspielt, sind wahrscheinlich ein ausdrücklicher Hinweis auf die *Heiligen Harmonien für drei Stimmen und Basso continuo, auf dem Cembalo oder einem anderen Instrument zu spielen* [...] *Opera Prima*, die von Capuana sicher vor 1645 komponiert und veröffentlicht und von Vincenti im Jahre 1647

kurz nach dem Tod des Musikers auf Wunsch von Bartolomeo Deodato „neu gedruckt“ wurden.

Wie auf dem Frontispiz der Sammlung zu lesen ist, wird dort Capuana – dem es trotz seines labilen Gesundheitszustands gelungen ist, den Text der am 27. Juni 1647 herausgegebenen Widmung zeitgerecht zu verfassen – in seiner Funktion als „Kapellmeister des höchst verehrten Senats und des Domes der Stadt Noto“ genannt. Und eben in Noto – einer Stadt, die „von Kaiser Friedrich II., König Siziliens, mit dem Titel „*Ingegnosissima*“ [höchst geistreich] [...] geehrt wurde“ – kann man die Ereignisse von Capuanas Leben verfolgen. Ausgehend von den wenigen vorhandenen biographischen Daten – die von einer Handvoll notarieller Dokumente geliefert werden und von Luciano Buono entdeckt wurden – wissen wir, dass Capuana 1628 bereits ein Diplom „*in utroque iure*“ („in einem und dem anderen der Rechte“, also im kanonischen und zivilen Recht) besaß und in Noto lebte, wo er einige Jahre später Antonia di Laurentio heiratete (wahrscheinlich eine Verwandte des Komponisten Mariano Di Lorenzo, dessen Schüler unser Komponist zweifellos war). Ab Mai 1633 leitet er die Musikkapelle der Stadt, eine Stelle, die er bis Ende 1646, Anfang 1647 innehat. Er lebt nämlich sicher noch am 22. Dezember 1646, denn an diesem Tag schreibt er sein Testament (in dem er wieder „*Magister cappelle musice huius urbis Neti*“ genannt wird) und erhält 8 Unzen vom Schatzmeister der Stadt, der ihn „*iacens in lecto, infirmus corpore sanus tamen Dei gratia mente, sensu et intellectu*“ vorfindet. Dagegen ist er am 5. Mai 1647 nicht mehr am Leben, da „*Antonia Capuana et Laurentio vidua relicta quondam [...] Mario Capuana*“ einen Zahlungsbeleg für den Verkauf eines Maultiers unterzeichnen.

Trotz der spärlichen biographischen Informationen kann Capuana als einer der seltenen, wenn nicht als der einzige Musiker betrachtet werden, der in der ersten Hälfte des 17. Jh. im Val di Noto arbeitete und von dem das gesamte gedruckte Werk in verschiedenen Bibliotheken Europas aufbewahrt wird. Dieses Korpus spiegelt nicht nur trotz unzähliger Widersprüche die kulturelle Aufgewecktheit der damaligen Gesellschaft in der Stadt Noto, ja sogar in Sizilien, wider, sondern bildet auch einen offensichtlichen Beweis für das Talent, die

Wissen und die künstlerische Flexibilität eines Musikers, der fähig war, in stets persönlicher Art und mit großem Können vollkommen verschiedene Stile anzunehmen. Das Ergebnis ist ein großartiges Oeuvre, in dem die edle Polyphonie des 16. Jh. neben dem expressiven Reichtum des mehrchörigen Konzerts venezianischer und römischer Herkunft existiert, das den „*stile osservato*“ (den strengen, klassischen Stil) und den imitierenden Stil mit der Affektbetontheit und der vokalen Virtuosität des Monteverdischen „Concertos“ abwechselt. Capuana bleibt aber dennoch auch den vollen Klängen der Messen und Motetten anderer Musiker gegenüber offen, wie etwa Giuseppe Palazzotto Tagliavia, Pietro Velasco und Andrea Rinaldi. All diese vom Komponisten gepflegten Qualitäten sind in den persönlichen, sinnlich meridionalen Klangformen spürbar, die man in den Kompositionen dieser Sammlungen schätzen wird, die aber bereits in der *Totenmesse* präsent sind. Diese genießt einen gewissen Bekanntheitsgrad, so dass sie von Pitoni in seiner *Notizia de'contrapuntisti e compositori di musica* genannt und sogar von Felix Mendelssohns Meister Friedrich Zelter geschätzt wird (dessen reichhaltige Anmerkungen und Kommentare in den Archiven der Berliner Sing-Akademie aufbewahrt sind).

Das Konzil von Trient und das von Pius V. 1560 genehmigte Messbuch sieht für die *Totenmesse* 9 Teile vor: die drei des Ordinariums: Kyrie, Sanctus und Agnus Dei; die 5 des Propriums: Introitus (*Requiem eternam; Ps Te decet hymnus*), Graduale *Requiem aeternam; V. In memoria aeterna*), den Tractus (*Absolve Domine; V. Et gratia tua; V. Et lucis*), Offertorium (*Domine Jesu Christe; V. Hostias et preces*) und Kommunion (*Lux aeteran; V. Requiem aeternam*) zusätzlich zur Sequenz (*Dies irae*). Das Responsorium ist kein Bestandteil dieser Messe: Man fügt es hinzu, wenn die Messe feierlich, d.h. hohen kirchlichen oder politischen Würdenträgern vorbehalten ist.

Es kam vor, dass diese Teile von den Komponisten polyphoner Requiems nicht vertont wurden, um die Messe zu verkürzen. So lässt etwa Francesco Cavalli in seinem *Requiem* abgesehen vom Graduale das *Requiem aeternam*, den Tractus und die Kommunion *Lux aeterna* weg. Capuana und Rubino folgen dieser Tradition, allerdings mit einigen Unterschieden. Beide

vermeiden nämlich den Tractus sowie den Vers *Hostias et prece* des Offertoriums *Domine Jesu* ebenso wie das *Benedictus*. Außerdem setzt Rubino, der im Unterschied zu seinem sizilianischen Kollegen nicht das Graduale (*Requiem aeternam*) anstimmt, im ursprünglichen *Requiem*, im *Te decet humnus* und in der Kommunion einen gregorianischen Gesang vor die polyphone Fassung des Stücks.

Sowohl Rubino als auch Capuana greifen in den Stücken des *Propriums* und des *Ordinariums* auf alle Mitwirkenden zurück, während sich die Besetzung im *Dies irae* – dem Herzstück beider Messen – ändert, um sich den verschiedenen Feinheiten des Textes anzupassen: Capuana verwendet dreimal die Alt- und Tenorstimmen, in einem einzigen Fall die Alt-, Tenor und Bassstimmen. Fra' Bonaventura zeigt sich viel unbefangener, indem er Francesco Cavallis Entscheidungen vorwegnimmt: Die Vielfalt der Besetzungen ist durch die Mischung der Timbres faszinierend, wobei die Stimmen da und dort zu Protagonisten richtiger Monodien mit Basso continuo werden. Capuanas Kompositionsweise ist voll Pathos, knapp und auf das Wesentliche beschränkt. Sie ist durch die Übereinanderlagerung von Abschnitten gekennzeichnet, die sich von einander durch die *Mensura* unterscheiden (also durch das ständige Abwechseln von binären und ternären Tempi), aber auch durch den Stil (Homophonie, Kontrapunkt, Verwendung zweier paralleler Stimmen, auf die das gesamte Ensemble der Stimmen folgt). Um seiner Messe größere Einheitlichkeit zu verleihen, zögert er nicht, einige Motive wörtlich wieder aufzunehmen, so etwa im *Kyrie*, im Graduale *Requiem aeternam* und im Vers *Qui Mariam* der Sequenz. Sie alle sind ein Wiederhall der Melodien des *Introitus* und des *Dies irae*. Innerhalb dieses anscheinend einfachen, wesentlichen *Modus componendi* erarbeitet der Sizilianer mit großem Können seine Musik, indem er sie durch blühende Elemente des barocken Konzerts bereichert: Abwechslung von Solo und Tutti, Echoeffekte sowie die Mischung besonderer Timbres sind die Mittel, die er in die verschiedenen Teile seiner Messe integriert. Wenn der Sinn eines Wortes oder eines Satzes es erfordert, zögert er nicht, auf sehr markante Dissonanzen zurückzugreifen: unvorbereitete

Septakkorde und besonders die gewagte Vorwegnahme der Tonika auf dem Leitton des Akkords auf der fünften Stufe. Die Dissonanz der kleinen Sekund, die das Resultat dieses Akkords ist, kann man am Schluss des *Quaernes me* und des *Rex tremende* im *Domine Jesu Christe* oder im *Sanctus* hören. Sie entfaltet sich in einer Folge von parallelen Sekunden. Außerdem sind einige harmonische Vorgangsweisen besonders expressiv, u.zw. besonders im *Juste judex*, in dem das Wort „*remissionis*“ durch die Überlagerung einer großen Terz und einer kleinen Sixt betont wird, sowie am Ende des *Kyrie*, in dem die letzte Anrufung durch einen übermäßigen Quintakkord gesteigert wird. Wirkungsvolle Madrigalisten übersetzen musikalisch die Bilder des Textes, so wird etwa durch die Aufeinanderfolge der Vorhalte das Pathos des *Lacrimosa* hervorgehoben oder der Ablauf des *Quid sum misera* fast gänzlich rund um die Dominante verankert (bei Rubino findet sich eine ähnliche Lösung), um die Unsicherheit des Sünders darzustellen, und im Offertorium wird der Satz „*et de profundo lacu*“ mit Hilfe einer nur dem Bass anvertrauten, absteigenden Melodielinie betont.

In Rubinis *Requiem* stehen die melodischen Elemente der meisten Abschnitte des *Propriums* und des *Ordinariums* innerhalb des ununterbrochenen Flusses der Stimmen im Kontrapunkt. Neue melodische Themen tauchen zu Beginn jedes Abschnittes als natürliche Entwicklung der vorhergehenden auf. Einer der besonderen Züge dieser Kompositionsweise ergibt sich durch die Koexistenz zwei verschiedener Motive, die das Stück einleiten. Dem ersten Motiv in langen Notenwerten auf aufeinanderfolgenden Stufen und in gregorianischer Art, was eine klare Deklamation des Textes fördert, steht ein zweites, blumigeres gegenüber. Das hören wir zum Beispiel im *Communio*, in dem die Worte „*Lux aeterna*“ auf vier absteigenden halben Noten gesungen werden, zu denen auf „*luceat eis*“ das blumige Motiv hinzukommt: Die Ausweitung des Klanges schildert die Ausbreitung des kosmischen Lichts. In den umfangreicheren Kompositionen – dem *Domine Jesu Christe* und dem *Libera me, Domine* – unterscheidet sich jede Episode von den anderen: Duette, Trios und imitationsartige Dialoge, zwischen denen monodische oder Fauxbourdon-Passagen eingeschoben sind. Das ist

im *Domine* der Fall, in dem plötzlich zwei kurze Duette (Sopran 1 und 2) und Trios (Alt, Tenor und Bass) in binären und ternären Rhythmen aufeinander folgen. Danach kommt eine kurze, imitierende Episode, die ebenfalls den hohen Stimmen anvertraut ist und mit einer homorhythmischen Passage endet. Ein Basssolo auf die Worte „ne cadant in obscurum“ führt zu einem Sturz im literarischen und musikalischen Sinn des Wortes, nämlich um eineinhalb Oktaven vom hohen D bis zum Fis. Im selben Stück findet sich noch ein anderer Fall von Hypotyposis auf die Worte „de profundo lacu“, die durch einen absteigenden Oktavsprung hervorgehoben werden.

Diese Beispiele zeigen deutlich Rubinós Aufmerksamkeit dem Sinn des Textes, aber auch seiner Interpretation und gegebenenfalls seiner Verständlichkeit gegenüber. Diese Aufmerksamkeit ist im *Dies irae* besonders offensichtlich: Hier wechseln verschiedene Formen und Techniken ab, die vom als Refrain dienenden tänzerischen homorhythmischen Stil über reizende zwei-, drei und fünfstimmige Motetten bis zu Episoden im repräsentativen Stil gehen. Die vom Komponisten erdachten Lösungen, um den Sinn des Textes zu verstärken, sind ebenso erlesen wie effizient. So werden der Sinn des Mitleids und der Misslichkeit im *Quid sum miser* durch absteigende dissonante Quint- und verminderte Quartintervalle ausgedrückt, aber auch durch die Anwendung von Kadenzten auf der Dominante, die die Fragestellungen des armen Sünders unbeantwortet lassen. Dagegen wird in *Oro supplex* das flehende „supplice et piangente“ sowohl durch absteigende Melodielinien als auch durch Dissonanzen wiedergegeben, die auf Vorhalte zwischen den Stimmen zurückzuführen sind. Solch ein Effekt wird auch im ersten Abschnitt des *Lacrimosa* angewandt, in dem man auf die vom Alt angestimmten Worte „parce Deus“ eine der wenigen Stellen finden kann, bei denen Rubino von der Chromatik Gebrauch macht.

NICOLÒ MACCAVINO

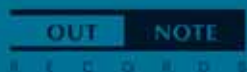
ÜBERSETZUNG: SILVIA BERUTTI-RONELT

RIC 353

outhere
MUSIC

Listen to samples from the new Outhere releases on:
Ecoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :
Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere auf:

www.outhere-music.com



ZIG-ZAG TERRITOIRES

This is an

o u t h e r e

M U S I C

Production

The independent music group **OUTHERE MUSIC** produces around one hundred recordings every year, ranging from early music to contemporary, by way of jazz and world music. These are released all over the world in both physical and digital form. **OUTHERE MUSIC**'s success is founded on the consolidation and articulation of labels with a strong individual identity, which today number nine: Aeon, Alpha, Arcana, Fuga Libera, Outnote, Phi, Ramée, Ricercar, and Zig-Zag Territoires. The group's values are based on the quality of relationships with the artists, meticulous attention to the realisation of each project, and openness to new forms of distribution and relation to the public.

The labels of the Outthere music Group:



Full catalogue
available here



Full catalogue
available here



Full catalogue
available here



Full catalogue
available here



Full catalogue
available here



Full catalogue
available here



Full catalogue
available here



Full catalogue
available here



Full catalogue
available here