

ANDREA

LUCESI

*Motta di Livenza, 1741
Bonn, 1801*

REQUIEM

Roberta Canzian, soprano

Elena Biscuola, mezzosoprano

Riccardo Botta, tenor

Armando Badia, baritone



ANDREA LUCHESI

Requiem

Bruno Belli

Trasfigurazione della morte in trionfo di beatitudine e di luce: appunti sulla “sacralità” delle musiche luchesiane.

L'offertorium “Ave Maria” in re maggiore di Luchesi, per soli, coro a quattro voci miste, orchestra e basso continuo è conservato in partitura e parti staccate manoscritte a Modena (F. 661) presso la Biblioteca Estense, nello stesso fondo di musica sacra che conserva il materiale del “Requiem” e del “Dies Irae”. Prevede un organico strumentale piuttosto nutrito (2 oboi, 2 corni in re, 2 trombe in re, timpani ed archi) ma privo di clarinetti, strumento che Luchesi “sperimentò” a Bonn, pertanto l'opera è ascrivibile al periodo veneziano, comunque entro il 1771.

La revisione di Agostino Granzotto corregge alcuni errori nell'altezza delle note, nella figurazione, in alcune alterazioni trascurate dal copista e trasporta i corni in fa e le trombe in si bemolle.

L'utilizzo dell'“Ave Maria” in forma di offertorio, il cui testo è “Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, benedicta e venerabilis es, felix, Virgo Maria” risale al VII secolo circa, da intonarsi sia per festa dell'Annunciazione, sia per il mercoledì dei quattro “tempo-

ra” dell'Avvento e della quarta domenica dello stesso, infine nel “Comune della Beata Vergine Maria”. In questa formula si trovano riunite, in Occidente, per la prima volta la “Salutatio angelica” (la visita dell'angelo a Maria) e la “Profezia di Elisabetta”.

La destinazione del brano non è nota, ma fa supporre che possa essere stata utilizzata per varie solennità.

La pagina, piuttosto breve, si snoda lungo 118 battute ed è suddivisa in due parti: l'andante “Ave Maria” e l'allegro (battuta 42) “Benedicta”. Luchesi prevede un bell'attacco, un cullante piano (in partitura è scritto “dolce”), per sfociare in un sorprendente forte, stabilendo così i due poli entro cui si sviluppa il primo movimento. Brillantissimo, invece, e maggiormente uniforme, l'allegro conclusivo.

Il brano si caratterizza per una sobria impostazione vocale con alternanza delle voci solistiche (è il tenore ad aprire il discorso, subito sostenuto dall'intervento di soprano e contralto) al coro: la partitura si caratterizza, inoltre, per una ricca fioritura strumentale, non priva di eleganti preziosismi di stile “rococò” intonati dagli archi nell'allegro, però sempre attenendosi all'ambito di nobile semplicità e tranquilla grandezza.

È, senza dubbio, una pagina di qualità e d'ispirazione uniforme, piuttosto originale e persino più interessante di alcune parti dell'opera maggiore qui registrata, il “Requiem”, il quale pone, peraltro, alcuni problemi di tipo storico e stilistico.

Esso è presente in fonti manoscritte presso la Bi-

blioteca Estense di Modena, dove confluisce parte dell'archivio della Cappella musicale di Bonn, o, per lo meno, quello che di esso vi rimase, giacché sappiamo, ad esempio, che quello personale del compositore fu venduto dalla vedova, disperso anche tra più proprietari, fatto che suggerisce che alcuni lavori personali erano già stati “recuperati” da Luchesi. Alla Biblioteca Estense, tra l'altro, presso il medesimo fondo giace un altro “Requiem” luchesiano per soli, coro ad otto voci miste orchestra e basso continuo (F16517ter), suddiviso in partitura e parti staccate (tra l'altro, queste non tutte).

Il manoscritto che ora ci interessa – relativo al lavoro qui inciso – contiene soltanto un “Requiem” ed un “Dies Irae” per soli, coro a quattro voci miste ed orchestra (Modena, F. 656), frutto di un assemblaggio tra la fonte stessa e la “Messa in fa maggiore” a quattro voci ed orchestra (F. 647). L'accostamento delle due creazioni, che sono senza dubbio da ascrivere a periodi diversi della vita del compositore, fu operato evidentemente giacché la tonalità d'impianto (fa maggiore) sia la stessa per entrambe. Vi è, inoltre, una certa ciclicità tematica nel “Requiem” e nel “Dies irae”, che riecheggia parti della messa stessa.

Giova rilevare che, se mancasse tale “ciclicità” tematica (ad esempio tra il “Dies irae” ed il “Lacrimosa”), l'opera non sarebbe coesa dal punto di vista stilistico. Si tratta, infatti, con tutta probabilità, di un “centone” di musiche scritte in precedenza, evidentemente compilato dallo stesso Luchesi a Bonn:

in questa città aggiunse le due voci maschili ed i clarinetti (non presenti, infatti, in alcuna partitura luchesiana antecedente al 1771, l'anno nel quale egli si allontanò da Venezia; del resto, lo strumento non si era ancora diffuso nella Penisola).

Quest'annotazione è utile per smentire la certezza di chi abbia ritenuto che questa pagina sia proprio la stessa destinata da Luchesi ad accompagnare le esequie del duca Gioacchino di Montealegre, ambasciatore di Spagna a Venezia (1), il quale morì nel 1771 (2).

Non possiamo affermare, dunque, che la musica funebre in questione sia stata proprio quella destinata alle esequie del Duca di Montealegre: piuttosto essa deve essere fruita, senza dubbio, come un'opera occasionale, non tutta del medesimo livello d'ispirazione, presentando anche pagine concertanti più adatte ad un'opera che non ad una composizione sacra, fatto, però, quest'ultimo, che palesa la disinvoltura dell'epoca nell'accostarsi alla “musica sacra” quasi fosse un “prodotto drammaturgico” pari al melodramma. Ed, in effetti, la “sequentia” è affrontata come se si trattasse teatralmente la narrazione di una vicenda ultraterrena frammista di terrore e dolore, di gioia e di fiducia nella salvezza.

Dopo il “Requiem” iniziale, la parte del primo violino reca l'indicazione “segue Kyrie”, sebbene esso manchi in F. 656, ma permette di ipotizzare che qui fosse inserito quello della “Messa” in fa maggiore, i rapporti con la quale abbiamo già accennato. Non sono pervenuti “Offertorium”, “Sanctus”, “Benedictus”,

“Agnus Dei” e “Lux aeterna”, probabilmente perché mai scritti: si tratta di una sorta di “Requiem breve”, come le italiane “Messe da gloria” che si limitavano all’intonazione dei soli “Kyrie” e “Gloria”.

L’interesse maggiore di questo “Requiem” risiede nel cogliere come alcune pagine nate a Venezia, presumibilmente tra il 1768 ed il 1771, ci siano giunte in forma parzialmente rimaneggiata nel decennio successivo. Pertanto, a momenti di nobile ispirazione, come l’iniziale “Requiem” (maestoso), in forma imitativa, di semplice trasparenza che sembra guardare alla tradizione secentesca veneziana dei Gabrieli, il seguente “Dies irae” (lento), che riecheggia, come in una sorta di canto ciclico nel “Lacrimosa” finale (lento) dotato di una fuga conclusiva in stile severo, il “Quantus tremor” (allegro), con i crescendo energici e l’austero “Juste Judex” (moderato) caratterizzato da espressive dissonanze, si alternano altri sicuramente più occasionali e di taglio teatrale, come, ad esempio, il “Liber scriptum” (allegro), un canone segnalato dall’Henseler per lo stile operistico “buffo” che lo caratterizza (3), oppure lo “Judex ergo”, che riecheggia il Concerto per clavicembalo in fa maggiore del 1771, con il brillantissimo “canto” del violino obbligato che gareggia con la voce del tenore. Vale la pena, infine, però, segnalare la nobiltà espressiva del “recitativo” tramite cui si dipana il “Quid sum miser” per soprano e tenore che sfocia direttamente nel duetto “Rex tremendae maiestatis” (allegro) di chiarissimo “sapore” mozartiano.

Il coro ha modo di esprimersi in un brano piuttosto

incisivo, lo “Juste Judex” (moderato) cui si contrappone il dolcissimo “Ingemisco” (andante) per soprano, uno dei momenti lirici più belli dell’intera partitura la quale, dopo un convenzionale moderato per il “Qui Mariam”, ci propone ancora un gioiello che si avvale del clarinetto solista, l’“Oro supplex” (andantino) per contralto, che pare respirare la stessa aria da cui traggono vita alcune delle più eteree ed impalpabili melodie mozartiane.

Qui, veramente, vi è una trasfigurazione della morte entro un puro trionfo di beatitudine e di luce, cantato da un uomo comune del XVIII secolo che innalza le lodi di Dio per ringraziarlo del talento che gli ha concesso nel suo distaccato ed incomprensibile disegno della vita e della morte.

Note

Giorgio Taboga, Andrea Luchesi. L’ora della verità, Treviso, 1994, pagg. 117 – 120.

Claudia Valder-Knechtges, Die Kirchenmusik von Andrea Luchesi, Merseburger, 1983.

Theodor Anton Henseler, Andrea Luchesi, der letzte Bonner Hofkapellmeister zur Zeit der jungen Beethoven, in «Bonner Geschichtsblätter», 1, 1937.

ANDREA LUCHESI

Requiem

Bruno Belli

Transfiguration of death in triumph of beatitude and light: Notes on the “sacrality” of Luchesian music.

The Offertorium “Ave Maria” in D Major by Luchesi, for solo, four part choir, orchestra and basso continuo is preserved in handwritten score and parts in Modena at the Library Estense (F. 661) in the same section of sacred music that retains the material of the “Requiem” and “Dies Irae”. The piece features a dense orchestration (2 oboes, 2 horns in D, 2 trumpets in D, timpani and strings) but does not include clarinets, an instrument that Luchesi “experimented” with later in Bonn, which tells us that the work can be attributed to the Venetian period in 1771. Agostino Granzotto’s revisions correct some mistakes in the pitches of notes, the scoring and some alterations missed by the copyist; his version transposes the horns into F and the trumpets into B flat.

The use of the “Ave Maria” in an offertory form, where the text is “Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, benedicta e venerabilis es, felix, Virgo Maria”, dates back to the seventh century. It would have been used for the Annunciación celebration

and for the ‘Ember Days’ of Advent and of the fourth Sunday of Advent as well as in the “Comune della Beata Vergine Maria”. In this Western formula, the “Angelic Salutatio” (the angel’s visit to Mary) and the “Prophecy of Elizabeth” are brought together for the first time. The piece’s ultimate destination is not truly known, but it is believed to have been used for various solemnities.

The score, which is quite short, runs for 118 bars and is divided into two parts: the andante “Ave Maria” and the allegro (bar 42) “Benedicta”. Luchesi created a beautiful opening, a delicate piano (in the score written as “dolce”), leading to a surprising forte, thus establishing the two poles within which the first movement develops. The piece finishes with a ‘brillante’, and much more uniform, closing allegro. This work is characterized by a simple melody which moves between the soloistic vocal parts (the tenor begins with the melody and it is continued by the soprano and contralto) in the choir. The score is characterised by rich instrumental figures, not devoid of elegant details from the “rococo” style in the string allegro but always adheres to the qualities of noble simplicity and quiet grandity.

It is without doubt a score of consistent quality and inspiration, it is highly original and seen as more interesting than some of the other major works recorded in this album. The “Requiem” for example, poses some historical and stylistic problems.

The handwritten scores are held at the Estense Library in Modena where they also hold part of the

archive of the Bonn Music Chapel, or at least that which remain, and that we know of, for example the personal compositions which were sold by his widow and dispersed among several owners, which suggests that some personal works had already been “recovered” by Luchesi. At the Estense Library, among other things, you can find another Luchesi “Requiem” for solo, choir (with eight mixed voices), orchestra voices and basso continuo (F16517ter), divided into score and parts (among other things, this is not all that can be found).

The manuscript which now interests us and which features in this recording contains only a “Requiem” and a “Dies Irae” for solo, four-voice mixed choir and orchestra (Modena, F. 656). It is an assembly of this and the ‘mass in F major’ for four-voice and orchestral (F. 647). The connection between the two creations, which are definitely created at different times of the life of the composer, was clearly made because the tonality (F major) is the same for both works. However, there is also a certain thematic cyclicity in the “Requiem” and in the “Dies irae”, which echo parts of the mass.

It should be noted that, if this “cyclical” thematic material (such as between “Dies irae” and “Lacrimosa”) was not there, the work would not be coesive stylistically. It is, in fact, probably an extract or idea from previously written music which has been compiled by Luchesi personally in Bonn: in this city he added the two male voices and the clarinets (which in fact are not present in any Luchesi score preceding 1771, the year he left Venice, and the instrument

had not yet spread in the Peninsula).

These records are useful to deny certainty of those who have considered that this work was composed by Luchesi specifically to accompany the burials of Duke Joachim of Monteleagre, Ambassador of Spain to Venice (1), who died in 1771 (2).

We cannot therefore say that the funeral music in question was exactly that of the Duke of Monteleagre, instead it must be enjoyed as an occasional piece of music without the same level of inspiration. The pieces represent music more suited to a non-religious work than a sacred composition, which reveals the ease of approaching the ‘sacred style’ as if it is a ‘dramaturgical product’ of melodrama. In fact, the “sequentia” is dealt with as if it were a theatrical narration of an affair of terror and pain, joy and ultimate trust in salvation.

After the initial “Requiem”, the first violin part gives the indication “segue Kyrie”, which although doesn’t feature in F. 656, allows us to hypothesize that here the “Mass” in F major would be inserted (the relations with the which we have already mentioned). The “Offertorium,” “Sanctus,” “Benedictus,” “Agnus Dei,” and “Lux aeterna,” are probably not included because they are not written (‘mai scritti’) reminding us of a short Requiem like the Italian “Messa da gloria” which limits the sung intonations to only “Kyrie” and “Glory”.

The most interesting part of this “Requiem” lies in the fact that some pages were written in Venice, presumably between 1768 and 1771, and have come to us partially revised during the decade that

followed. At moments of noble inspiration, like the original “Requiem” (maestoso) in imitative form, the simple transparency seems to look to Gabriel’s seventeenth-century Venetian tradition. The following “Dies irae” (lento) echoes a kind of cyclical song in the final “Lacrimosa” (lento) fitted with a harsh concluding fugue. The “Quantus tremor” (allegro) with energetic crescendos and the austere “Juste Judex” (moderato) are characterized by expressive dissonances, seemingly interchangeable with more casual and theatrical pieces, such as the “Liber scriptum” (allegro), a canon pointed out by Henseler for the operatic ‘buffo’ style that characterises it (3) or “Judex ergo”, which echoes the Concerto per clavicembalo in fa maggiore of 1771, with the vivacious ‘canto’ of the obbligato violin together with the voice of the tenor.

It is worthwhile, however, to point out the expressive nobility of the “recitativo” by which the “Quid sum miser” is depicted for soprano and tenor, directly related to the “Rex tremendae maiestatis” (allegro) duet of Mozartian style.

The choir has the opportunity to express itself fully in a rather intriguing piece, the “Juste Judex” (moderato) which contrasts with the sweet “Ingemisco” (andante) for soprano, one of the most beautiful lyrical moments of the entire score which, after a conventional moderato for the “Qui Mariam”, brings forward a beautiful melody that uses the solo clarinet, the “Oro supplex” (andantino) for contralto, which seems to breathe from the same air as some of the most

ethereal and impalpable Mozart melodies.

Here, truly, there is a transfiguration of death to a pure triumph of bliss and light, sung by a common man of the eighteenth century who praises God for the talent he has given him in this detached and incomprehensible design of life and death.

Note

Giorgio Taboga, Andrea Luchesi. L’ora della verità, Treviso, 1994, pagg. 117 – 120.

Claudia Valder-Knechtges, Die Kirchenmusik von Andrea Luchesi, Merseburger, 1983.

Theodor Anton Henseler, Andrea Luchesi, der letzte Bonner Hofkapellmeister zur Zeit der jungen Beethoven, in «Bonner Geschichtsblätter», 1, 1937.

ANDREA LUCHESI

Requiem

Bruno Belli

Verklärung des Todes im Triumph von Glückseligkeit und Licht: Anmerkungen zur „Sakralität“ der Musik von Luchesi.

Das Offertorium „Ave Maria“ in D-Dur von Luchesi für Solisten, vierstimmigen gemischten Chor, Orchester und Basso Continuo ist in Modena als Partitur und handschriftliche Einzelstimmen (F. 661) in der Biblioteca Estense erhalten, in der gleichen Sammlung für Sakrale Musik, in der auch das Material des „Requiem“ und des „Dies Irae“ aufbewahrt wird. Es sieht ein ziemlich beachtliches Instrumentenensemble vor (2 Oboen, 2 D-Hörner, 2 D-Trompeten, Pauken und Streicher), allerdings ohne Klarinetten. Die Klarinette „erlebte“ Luchesi erst in Bonn, weshalb dieses Werk wohl eher seiner venezianischen Periode zugeschrieben werden kann, also vor dem Jahr 1771. Die Überarbeitung von Agostino Granzotto korrigiert einige Fehler in den Tonhöhen, in der Darstellung und in einigen vom Kopierer vernachlässigten Versetzungszeichen und transponiert die Hörner nach F und die Trompeten nach b. Die Verwendung des „Ave Maria“ in der Form eines Offertoriums, bei dem der Text „Ave Maria, gratia

plena, Dominus tecum, benedicta e venerabilis es, felix, Virgo Maria“ lautet, geht etwa auf das VII. Jahrhundert zurück. Es sollte am Festtag der Verkündigung, an den Mittwochen der vier „Temporae“ in der Adventszeit, am vierten Adventssonntag und schließlich im „Stundengebet zu Ehren der Heiligen Jungfrau Maria“ angestimmt werden. In dieser Formulierung werden, erstmalig im Okzident, der „Salutatio angelica“ (der Gruß des Engels an Maria) und die „Prophezeiung Elisabeths“ miteinander verknüpft. Die Bestimmung dieses Werks ist unbekannt, aber man geht davon aus, dass es für verschiedene Feierlichkeiten verwendet worden sein kann. Das relativ kurze Stück dauert 118 Takte und besteht aus zwei Teilen: das Andante „Ave Maria“ und das Allegro (42 Takte) „Benedicta“. Luchesi sieht einen mutigen Ansatz und ein wiegendes Piano (in der Partitur steht geschrieben „dolce“) vor, das in einem überraschenden Forte gipfelt, wodurch die beiden Pole definiert werden, in deren Rahmen sich der erste Satz bewegt. Äußerst brillant und wesentlich gleichmäßiger entwickelt sich das abschließende Allegro. Das Stück ist durch eine nüchterne Stimmverteilung mit Solostimmen (der Tenor öffnet den Diskurs und wird sofort durch den Sopran und Alt unterstützt) charakterisiert, die sich mit dem Chor abwechseln: Die Partitur zeichnet sich zudem durch eine reiche instrumentale Entwicklung aus, die bei der Einleitung der Streicher im Allegro nicht auf elegante Kostbarkeiten im „Rokoko“-Stil verzichtet,

dabei aber immer den Rahmen edler Einfachheit und ruhiger Größe bewahrt. Es handelt sich hier zweifelsohne um ein hochwertiges Stück einheitlicher Inspiration, das sehr originell ist und sogar noch interessanter, als einige Teile des hier verzeichneten Hauptwerks, des „Requiem“, das zudem einige Problem historischer und stilistischer Art aufweist. Es liegt in handschriftlichen Quellen in der Biblioteca Estense von Modena vor, wohin ein Teil des Archivs der Hofkapelle in Bonn verbracht wurde, oder zumindest der Teil, der davon erhalten geblieben ist. Wir wissen beispielsweise, dass das private Archiv des Komponisten von seiner Witwe an mehrere Eigentümer verkauft wurde, was darauf hinweist, dass einige persönliche Arbeiten bereits von Luchesi selbst „wiedergefunden“ wurden. In der Biblioteca Estense befindet sich unter anderem in derselben Sammlung ein weiteres „Requiem“ von Luchesi für Solisten, achtstimmigen gemischten Chor, Orchester und Basso Continuo (F16517ter), bestehend aus der Partitur und Einzelstimmen (von denen allerdings nicht alle vorhanden sind). Das Manuskript, das uns hier interessiert – im Rahmen dieser Arbeit – enthält lediglich ein „Requiem“ und ein „Dies Irae“ für Solisten, vierstimmigen gemischten Chor und Orchester (Modena, F. 656), das Ergebnis einer Zusammenstellung der Quelle selbst und der „Messe in F-Dur“ für vier Stimmen und Orchester (F. 647). Die Kombination der beiden Schöpfungen, die ohne Zweifel unterschiedlichen

Lebensabschnitten des Komponisten zugeordnet werden müssen, wurde scheinbar deswegen vorgenommen, weil sie in derselben Tonart (F-Dur) verfasst wurden. Zudem gibt es ein gewisses wiederkehrendes Thema im „Requiem“ und im „Dies irae“, das Teile der Messe selbst aufgreift. Man sollte darauf hinweisen, dass beim Fehlen dieses „wiederkehrenden“ Themas (zum Beispiel zwischen dem „Dies irae“ und dem „Lacrimosa“) das Werk aus stilistischer Sicht nicht kohärent wäre. Es handelt sich in der Tat mit großer Wahrscheinlichkeit um ein „Cento“ von musikalischen Werken, die zuvor geschrieben und offensichtlich von Luchesi selbst in Bonn zusammengestellt wurden: In dieser Stadt fügte er zwei Männerstimmen und die Klarinetten hinzu (die tatsächlich in keiner Partitur von Luchesi vor 1771 auftauchen, dem Jahr, in dem er Venedig verließ; abgesehen war dieses Instrument auf der Halbinsel noch nicht verbreitet). Dieser Hinweis ist sehr nützlich, um die Überzeugung von all jenen zu widerlegen, die die Auffassung vertreten, dass dieser Titel derselbe sei, der von Luchesi für die Beerdigung des Herzogs Gioacchino di Montealegre vorgesehen war, jenem spanischen Botschafter in Venedig (1), der im Jahr 1771 verstarb (2). Wir können nicht genau sagen, ob die fragliche Trauermusik wirklich diejenige ist, die für die Beerdigung des Grafen von Montealegre gedacht war: Sie scheint vielmehr ohne Zweifel als Gelegenheitswerk genutzt worden zu sein, da sie kein einheitliches

Maß an Inspiration hat und auch konzertante Passagen aufweist, die sich mehr für ein weltliches als für ein sakrales Werk eignen. Dies allerdings ist eine Tatsache, die für die Leichtigkeit der damaligen Zeit spricht, sich der "Kirchenmusik" zu nähern, als wäre sie ein "dramaturgisches Produkt" ähnlich einem Melodram. Und wirklich wird die "Sequentia" hier behandelt, als handle es sich um die theatrale Narration einer überirdischen Angelegenheit mit ihren Schrecken und Schmerzen, mit Freude und mit dem Vertrauen in das Heilsversprechen.

Nach dem eingänglichen "Requiem" liest man in der Einzelstimme der ersten Violine den Hinweis "Kyrie folgt", auch wenn dies in F. 656 fehlt. Das lässt vermuten, dass hier das Kyrie der "Messe" in F-Dur eingefügt werden sollte, deren Beziehung zu diesem Stück wir bereits angesprochen haben. "Offertorium", "Sanctus", "Benedictus", "Agnus Dei" und "Lux aeterna" sind nicht überliefert, wahrscheinlich weil sie niemals geschrieben wurden: Es handelt sich hier um eine Art "kurzes Requiem", ähnlich der italienischen "Gloria-Messen", die sich auf die ledigliche Intonation von "Kyrie" und "Gloria" beschränkten.

Das Hauptbedeutung dieses "Requiem" liegt in dem Verständnis, dass einige in Venedig, wahrscheinlich zwischen den Jahren 1768 und 1771 entstandene Seiten in teilweise veränderter Form bis ins nachfolgende Jahrzehnt gelangt sind. Daher wechseln sich Momente edler Inspiration, wie zu Beginn des "Requiem" (maestoso) in nachahmender Form einfacher

Transparenz, die an die venezianische Tradition von Gabrieli aus dem sechzehnten Jahrhundert erinnert, dem folgenden "Dies irae" (lento), das wie in einer Art zyklischem Gesang im finalen "Lacrimosa" (lento) mit einer abschließenden Fuge im ernsten Stil endet, dem "Quantus tremor" (allegro) mit energischen Crescendi und dem strengen "Iustus Judex" (moderato), das sich durch expressive Dissonanzen auszeichnet, mit anderen deutlich lässigeren und theatralischeren Passagen ab, wie zum Beispiel dem "Liber scriptum" (allegro), einem Kanon, der von Henseler aufgrund seines opernhaften Stils als "lustig" bezeichnet wird (3) oder dem "Judex ergo", das mit dem brillanten "Canto" des Violino obbligato, das mit der Tenorstimme konkurriert, an das Konzert für Cembalo in F-Dur von 1771 erinnert.

Letztendlich sollte aber auch auf die edle Ausdrucksstärke des "Recitativo" hingewiesen werden, mit dem sich das "Quid sum miser" für Sopran und Tenor entwickelt, das direkt im Duett "Rex tremendae maiestatis" (allegro) mit einem sehr klaren, an Mozart erinnernden "Geschmack" endet.

Der Chor kann sich in einem ziemlich einschneidenden Lied ausdrücken, dem "Iustus Judex" (moderato), dem sich das äußerst weiche "Ingemisco" (andante) für Sopran entgegenstellt, einer der schönsten Momente der gesamten Partitur, die uns nach einem konventionellen Moderato für das "Qui Mariam" nochmals ein Schmuckstück anbietet, das sich auf die Soloklarinette stützt, nämlich das "Oro supplex" (andantino) für Alt, das dieselbe Luft

zu atmen scheint, die einigen der ätherischsten und unfassbarsten Melodien Mozarts Leben eingehaucht hat.

Hier erlebt man tatsächlich eine Verklärung des Todes in einen wahren Triumph der Glückseligkeit und des Lichts, gesungen von einem gewöhnlichen Menschen des XVIII. Jahrhunderts, der ein Loblied auf Gott singt, um ihm für das Talent zu danken, welches er ihm in seinem distanzierten und unergründlichen Plan des Lebens und des Todes zugesprochen hat.

Anmerkungen

Giorgio Taboga, Andrea Luchesi. L'ora della verità (Die Stunde der Wahrheit), Treviso, 1994, SS. 117 – 120.
Claudia Valder-Knechtges, Die Kirchenmusik von Andrea Luchesi, Merseburger, 1983.

Theodor Anton Henseler, Andrea Luchesi, der letzte Bonner Hofkapellmeister zur Zeit der jungen Beethoven, in "Bonner Geschichtsblätter", 1, 1937.

CREDITS

Production for Concerto Classics:

Andrea Maria Panzutti

Recorded at: Chiesa of San Michele, Trieste

Date of recording: November 19th 2016

Recording and editing: Matteo Costa

Mixing and mastering: Matteo Costa

Cover image: Gianluca Corona, *Appeso II*, 2016, oil on board, cm 25x25

Photos: Paolo Maria Brisotto

Booklet notes: Bruno Belli

Translated by: Chiara Beebe, Diego Caldognetto

Artwork: Fabio Troiani

With the contribution of:

Region Friuli Venezia Giulia

Turism - Friuli Venezia Giulia

Municipality of Trieste

Fondazione Benefica Kathleen Foreman Casali

Special thanks to: Fondazione Ada e Antonio Giacomini di Motta di Livenza (TV), Emiliano Ciprietti.

