



SALVE REGINA

LEO · PERGOLESİ · PORPORA

Federica Napoletani *soprano*

Ensemble Imaginaire
Cristina Corrieri *conductor*

Salve Regina

Nicola Antonio Porpora 1686-1768

Salve Regina in G*

- | | |
|---------------------------------|------|
| 1. Salve Regina (Lento) | 3'52 |
| 2. Ad te clamamus (Allegro) | 1'39 |
| 3. Ad te suspiramus (Adagio) | 2'46 |
| 4. Eja ergo (Allegro) | 2'26 |
| 5. Et Jesum benedictum (Lento) | 2'48 |
| 6. O clemens, o pia (Andantino) | 3'07 |

Giovanni Battista Pergolesi 1710-1736

Salve Regina in G minor*

- | | |
|---------------------------------------|------|
| 7. Salve Regina (Largo) | 3'01 |
| 8. Ad te clamamus (Allegro) | 0'50 |
| 9. Ad te suspiramus
(Tempo giusto) | 3'19 |
| 10. Eja ergo (Allegro) | 1'34 |
| 11. Et Jesum benedictum
(Amoroso) | 2'38 |

Leonardo Leo 1694-1744

Salve Regina in C minor

- | | |
|--|------|
| 12. Salve Regina (Largo) | 4'15 |
| 13. Ad te clamamus (Allegro) | 0'58 |
| 14. Ad te suspiramus
(Adagio e piano) | 1'44 |
| 15. Eja ergo (Lento) | 3'05 |
| 16. Et Jesum benedictum
(Larghetto) | 2'44 |
| 17. O clemens, o pia (Largo) | 3'27 |

Salve Regina in F

- | | |
|---|------|
| 18. Salve Regina (Largo) | 3'46 |
| 19. Ad te clamamus (Allegro) | 2'55 |
| 20. Ad te suspiramus (Largo) | 3'35 |
| 21. Eja ergo (Allegretto) | 2'49 |
| 22. Et Jesum benedictum
(Recitativo) | 0'36 |
| 23. O clemens, o pia (Largo) | 3'14 |

Hail, holy Queen, mother of mercy!

Hail our life, our sweetness and our hope!

To thee do we cry,

Poor banished children of Eve;

To thee do we send up our sighs

Mourning and weeping in this valley of tears.

Turn, then, most gracious advocate,

Thine merciful eyes toward us

And, after this our exile,

Show unto us the blessed fruit of thy womb,

Jesus.

O clement, o loving, o sweet Virgin Mary.

Salve, Regina, Mater misericordiae,

vita, dulcedo, et spes nostra, salve.

Ad te clamamus, exsules filii Hevae,

*ad te suspiramus, gementes et flentes
in hac lacrimarum valle.*

*Eja ergo, advocata nostra, illos tuos
misericordes oculos ad nos converte.*

*Et Jesum, benedictum fructum ventris tui,
nobis, post hoc exsilium, ostende.*

O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.

Salve Regina is one of the four Marian antiphons, along with *Regina Coeli*, *Ave Regina Coelorum* and *Alma Redemptoris Mater*, and it is traditionally recited at the end of the Compline and the Rosary. The words in this form date back to the Middle Ages, and are attributed to Hermann of Reichenau. It was set down in its current form in the 12th century by the monks of the Abbey of Cluny, where it was used as a processional hymn during the Feasts of the Assumption and of the Immaculate Conception, and for other festivities when there was no hymn specifically devoted to the saint of that day. Moreover, from the 15th century *Salve Regina* was also sung as part of the various new devotional rites dedicated to the Virgin Mary, becoming one of the texts most frequently set to music during the baroque period in Catholic countries.

The composers

Nicola Antonio Giacinto Porpora (Naples, 17 August 1686 – Naples, 3 March 1768) was a singer and renowned composer, especially of opera. He studied under

Federica Napoletani *soprano*

Ensemble Imaginaire

Gian Andrea Guerra *violin I* · Paolo Costanzo *violin II* · Zeno Scattolin *viola*

Nicola Brovelli *cello* · Carlo Sgarro *double bass*

Gianluca Rovelli *organ and harpsichord*

Cristina Corrieri *conductor*

* World premiere recordings

Gaetano Greco, Francesco Manna and probably also Alessandro Scarlatti. In his own turn he also taught some of the most famous singers of his age, including Farinelli (Carlo Broschi), Caffarelli (Gaetano Majorano), Porporino (Antonio Uberti) and Regina Mingotti. He lived in Italy, teaching at the Conservatoires in Naples, Venice and Roma, but he also spent considerable time abroad: in Dresden, where he was Kapellmeister to the Elector of Saxony, in London, where his operas rivalled those of Handel, and in Vienna, where he taught composition to Franz Joseph Haydn. On returning to Naples, he found his operas no longer met with their earlier success, and ultimately died there in poverty.

Leonardo Leo (San Vito degli Schiavi, 5 August 1694 – Naples, 31 October 1744) studied in Naples at the Pietà dei Turchini Conservatoire under Nicola Fago, and possibly also in Rome with Ottavio Pitoni, the learned scholar who transcribed Palestrina and also taught Francesco Durante, another exponent of the Neapolitan school who was a rival of Leo's in composing sacred music (there were two opposed factions in Naples at the time: the "Durantisti" and the "Leisti"). Leo taught in Naples at the Pietà dei Turchini and the Sant'Onofrio Conservatoires, where he pupils included Niccolò Jommelli and Niccolò Piccinni. He also held the post of organist and chapel master at the royal chapel. He wrote around sixty operas, both tragic and comic, as well as composing a considerable amount of sacred and instrumental music, and works for teaching purposes.

Giovanni Battista Pergolesi (Jesi, 4 January 1710 – Pozzuoli, 16 March 1736) first studied the organ and the violin in his hometown under Francesco Mondini and Francesco Santi. At the age of fifteen he gained admission to study with Gaetano Greco and Francesco Durante at the Poveri di Gesù Cristo Conservatoire in Naples. Among his patrons were Ferdinando di Stigliano-Colonna, who appointed him chapel master, and Duke Domenico Marzio IV of Carafa-Maddaloni. Thanks to their

support he was able to devote himself to opera, enjoying enormous success. He died of tuberculosis at the age of twenty-six at the Monastery of the Capuchin Fathers in Pozzuoli while he was working on a commission from the Confraternita dei Cavalieri di San Luigi di Palazzo to write the *Stabat Mater* for soprano, contralto, strings and continuo that is arguably his best-known work.

The Neapolitan School

With the sole exception of Francesco Durante, the musicians representative of the Neapolitan school of the early 1700s all wrote both opera and sacred music. They also shared a similar musical background, based on studies of counterpoint and polyphony in the manner of Palestrina, and yet also open to new approaches to harmony and melody, including the language of the opera repertoire and the *concertante* style that was gradually replacing strict counterpoint in instrumental works. The fusion of the earlier and the modern styles during the first half of the 18th century is a typical trait of the Neapolitan school, one that prepared the way for the development of new, advanced musical idioms in all fields, including church music, where attachment to tradition normally tended to prevail.

Clearly such innovations in church music were not to be taken lightly. In his *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di Contrappunto sopra il Canto fermo*, Father Martini criticized Pergolesi's famous *Stabat Mater* as an example of modern religious music that did not sufficiently differ from the composer's secular works. "This composition by Pergolesi, if compared with [...] *La Serva Padrona*, proves to be altogether similar, and of the same character, with the exception of a few short passages. In both are evident the same style, the same passages, the very same delicate and elegant expressions [...]. How can it be that such Music, which is suitable for expressing the burlesque and comical, as in the *Serva Padrona*, can be shaped to express pious thoughts of devotion and contrition?"

The compositions

The four *Salve Regina* of this recording owe much to the opera repertoire and the *stile* concertato, and these borrowings are sometimes alternated with passages that embody the earlier approach to counterpoint and polyphony.

For example, the *Salve Regina* by Porpora, a singing teacher who was fully familiar with all aspects of the voice and its potential, reveals the same remarkable creativity and imagination that we find in the opera arias. In both cases, the music features extended vocal phrases that are almost instrumental in effect. The composition comprises six sections (*Salve Regina*, *Ad te clamamus*, *Ad te suspiramus*, *Eja ergo*, *Et Jesum benedictum*, *O clemens*), of which the first, second, fourth and sixth are in 4/4 time, while the third and fifth are in 3/8. Indeed, these two latter sections are quite similar, since they not only share the same meter, but are also both in D minor, have the same introduction and embody similar motifs, such as the sestet in semiquavers with the dotted rhythm.

The Pergolesi *Salve Regina* consists of five sections, in that the last two (*Et Jesum benedictum* and *O clemens*) are joined together. While the more restrained and weighty vocal line contributes to an aura of meditation that is far removed from Porpora's fiery idiom, the expressive use of dissonance and chromatism also distances the work from the hieratic severity of the "*stilo antico*". Like a sally into the *stile concertante*, the *Eja ergo* with its virtuosic cello part contrasts with the character of the other sections. Worthy of note in the last section is the way the second repetition of the words "*O clemens, o pia*" is accompanied by the same melodic motif used by Pergolesi at the start of the same section of his other two most famous *Salve Regina*, the one in A minor and the one in C minor, although the harmonic interpretation is different for each one. There are also evident correspondences between the *Salve Regina* in A minor and the one in G minor: for example, the *Salve Regina* in A minor also consists of five sections, though in this case the *Et Jesum benedictum* is united with the preceding section, *Eja ergo*, rather than with the one that follows. Moreover

the respective second sections (*Ad te clamamus*) are both Allegros in 3/8 time that resemble each other, not least on account of the formula adopted for the closure in two versions, with the semiquaver triplets played by the violins in the first octave of the bar. Likewise significant in the following *Ad te suspiramus* (a *Larghetto* in the *Salve Regina* in A minor and a *Tempo giusto* in the one in G minor, both of them in 4/4 time) is the passage from the major to the minor key on the words "*gementes et flentes*", unfailingly of great impact for the listener.

Extreme versions of the two different tendencies are to be found in Leo's two *Salve Regina*, both of which consist of six sections, with the same text divisions adopted by Porpora. On the one hand the mood is bright and extrovert, almost entirely in the major key (only the *Ad te suspiramus* is in the minor), with an agile vocal line comprising virtuosic passages of the sort normally associated with opera. By contrast, in the C minor version the mood is more meditative, and the style so restrained that it would seem almost archaic were it not for the expressive use of harmony that is actually not far removed from that of Pergolesi. This *Salve Regina* is entirely in the minor key, with the exception of the second section in E flat major, where the motifs played by the strings and the vocal arpeggios on the words "*Ad te clamamus*" imitate the sound of the trumpet to great rhetorical effect. Audiences of the time would have appreciated that the trumpet stood for an invocation, even when the sound was created by voices or strings: such was the dramatic impact of the baroque aesthetic. The contrasting nature of Leo's two versions of the *Salve Regina* is also evident in the different handling of the *Et Jesum benedictum*: in the *Salve Regina* in C minor the composer uses imitative polyphony, whereas in the one in F major he treats the same text as though it were an accompanied, opera-style recitative.

© Cristina Corrieri

Translation by Kate Singleton

Il testo

Salve Regina è una delle quattro antifone mariane assieme a *Regina Coeli*, *Ave Regina Coelorum* e *Alma Redemptoris Mater* e viene tradizionalmente recitata a conclusione della Compieta e del Rosario. La sua redazione risale al Medioevo e viene attribuita a Ermanno di Reichenau: la sua forma attuale è stata codificata nel XII secolo dai monaci dell'abbazia di Cluny dove era usata come canto processionale durante la festa dell'Assunzione, dell'Immacolata Concezione e in altre festività per le quali non esistevano inni propriamente dedicati al santo del giorno. Fin dal XV secolo il *Salve Regina* veniva cantato, inoltre, come parte dei molti nuovi riti devozionali dedicati alla Vergine e divenne uno dei testi più frequentemente messi in musica durante l'epoca barocca nei paesi di fede cattolica.

Gli autori

Nicola Antonio Giacinto Porpora (Napoli, 17 Agosto 1686 – Napoli, 3 Marzo 1768), cantante e acclamato compositore, soprattutto di opere, studiò con Gaetano Greco, Francesco Manna e probabilmente Alessandro Scarlatti ed ebbe a sua volta come allievi alcuni dei più famosi cantanti della propria epoca, quali Farinelli (Carlo Broschi), Caffarelli (Gaetano Majorano), il Porporino (Antonio Uberti) e Regina Mingotti. Visse in Italia, insegnando nei Conservatori di Napoli, Venezia e Roma, e all'estero: a Dresda, dove fu Kapellmeister presso l'Elettore di Sassonia, a Londra dove rivaleggiò con Haendel come operista, e a Vienna, dove fu maestro di composizione di Franz Joseph Haydn. Tornato a Napoli, non vi trovò più successo come autore di opere, morendo in povertà nella sua città natale.

Leonardo Leo (San Vito degli Schiavi, 5 Agosto 1694 – Napoli, 31 Ottobre 1744) studiò a Napoli presso il Conservatorio della Pietà dei Turchini con Nicola Fago. Probabilmente fu anche allievo, a Roma, di Ottavio Pitoni, il dottissimo studioso e trascrittore di Palestrina, maestro anche di Francesco Durante, altro esponente della scuola napoletana e rivale di Leo come compositore di musica sacra: famosa nella

Napoli dell'epoca la polemica tra le due fazioni avverse, Durantisti e Leisti. Leo insegnò a Napoli al Conservatorio della Pietà dei Turchini e in quello di Sant'Onofrio, dove ebbe come allievi, tra gli altri, Niccolò Jommelli e Niccolò Piccinni, e ricoprì gli incarichi di organista e maestro di cappella presso la cappella reale. Scrisse una sessantina di opere, sia serie sia comiche, e anche la sua produzione sacra, strumentale e didattica fu molto abbondante.

Giovanni Battista Pergolesi (Jesi, 4 Gennaio 1710 – Pozzuoli, 16 Marzo 1736) iniziò lo studio dell'organo e del violino dapprima nella città natale con Francesco Mondini e Francesco Santi, venendo poi ammesso all'età di quindici anni al Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo a Napoli dove fu allievo di Gaetano Greco e Francesco Durante. Godette della protezione del principe Ferdinando di Stigliano – Colonna, che lo nominò proprio maestro di cappella, e del Duca Domenico Marzio IV di Carafa – Maddaloni. Grazie al loro sostegno poté dedicarsi al teatro riscuotendo grande successo come operista. Morì di tisi all'età di ventisei anni nel Convento dei Padri Cappuccini a Pozzuoli mentre stava lavorando alla commissione fattagli dalla "Confraternita dei Cavalieri di San Luigi di Palazzo sotto il titolo della Vergine dei Dolori", cioè lo *Stabat Mater* per soprano, contralto, archi e continuo che è probabilmente la sua opera più conosciuta.

La Scuola Napoletana

Ciò che accomuna quasi tutti i rappresentanti della scuola napoletana del primo Settecento (con la sola eccezione di Francesco Durante), è la produzione parallela di musica operistica e musica sacra e il fatto che in essi la formazione accademica, basata sullo studio del contrappunto e della polifonia secondo il modello palestriniano, iniziò a fondersi con una nuova sensibilità armonica e melodica, con il vocabolario di gesti musicali del repertorio operistico e con le caratteristiche di scrittura dello stile concertante che andava soppiantando il contrappunto rigoroso nella produzione strumentale. La convivenza e la fusione dello stile antico e di quello moderno nella

prima metà del XVIII secolo può essere dunque considerata la cifra della scuola napoletana che diede il via in questo modo a una sperimentazione linguistica avanzata in tutti gli ambiti, finanche quello della musica da chiesa, per sua natura più strettamente legato alla tradizione.

A riprova di quanto acutamente questo rinnovamento del linguaggio nella musica sacra fosse percepito dai contemporanei, nell'*Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di Contrappunto sopra il Canto fermo*, Padre Martini rimprovera al celebre *Stabat Mater* di Pergolesi (preso a esempio dello stile musicale religioso moderno) di non essere diverso dalle musiche profane dello stesso autore: “Questa composizione del Pergolesi, se si confronti con [...] *La Serva Padrona*, si scorge affatto simile a lei, e dello stesso carattere, eccettuati alcuni pochi passi. In ambedue vi veggono lo stesso stile, gli stessi passi, le stesse, stessissime delicate e graziose espressioni [...]. Come mai quella Musica, che è atta ad esprimere sensi burleschi e ridicoli, come quelli della *Serva Padrona*, potrà essere acconcia ad esprimere sentimenti pii, devoti e compuntivi?”

Le composizioni

Nei quattro *Salve Regina* di questa incisione sono evidenti gli prestiti dal repertorio operistico e dallo stile concertato, talvolta in alternanza con una scrittura contrappuntistico-polifonica.

Nel *Salve Regina* di Porpora – maestro di canto e profondo conoscitore delle risorse della vocalità – ritroviamo ad esempio lo stesso gusto per l’ornamentazione, per il virtuosismo, la stessa grande inventiva e fantasia di cui l’autore fa sfoggio nelle proprie arie d’opera dando vita, lì come qui, a frasi vocali lunghissime, di rilievo quasi strumentale. Il brano consta di sei numeri (*Salve Regina*, *Ad te clamamus*, *Ad te suspiramus*, *Eja ergo*, *Et Jesum benedictum*, *O clemens*) dei quali primo, secondo, quarto e sesto sono in 4/4 mentre terzo e quinto sono in 3/8: questi ultimi due numeri sono molto simili tra loro poiché, oltre ad avere lo stesso metro, sono entrambi in re

minore, hanno un incipit identico e vedono il ricorrere di figurazioni simili (come la sestina di sedicesimi con il ritmo puntato in battere).

Il *Salve Regina* di Pergolesi ha cinque numeri in quanto le ultime due sezioni (*Et Jesum benedictum* e *O clemens*) sono qui accorpate in un unico numero. Questo *Salve Regina* presenta una linea vocale più sobria e pregnante e un carattere intimistico e riflessivo molto distante dal fuoco d’artificio della pagina di Porpora ma, in virtù dell’uso di dissonanze e cromatismi in funzione espressiva, altrettanto lontano dalla ieraticità e dalla severità dello “stilo antico”. L’*Eja ergo* con il virtuosistico ‘solo’ del violoncello – vera e propria irruzione dello stile concertante – si contrappone per carattere alle altre sezioni. Nell’ultimo numero è da notare come la seconda ripetizione delle parole “O clemens, o pia” presenti lo stesso inciso melodico utilizzato da Pergolesi nell’incipit della stessa sezione degli altri due suoi più famosi *Salve Regina*, quello in la minore e quello in do minore, sebbene egli ne dia ogni volta una diversa interpretazione armonica. Sono inoltre rintracciabili altre corrispondenze tra il *Salve Regina* in la minore e quello in sol minore: ad esempio anche il *Salve Regina* in la minore consta di cinque numeri (sebbene lì l’*Et Jesum benedictum* venga accorpato con la sezione che precede – *Eja ergo* – e non con quella che segue), o la somiglianza fra i rispettivi secondi numeri (*Ad te clamamus*, entrambi Allegro in 3/8) oppure, in queste due stesse sezioni e nella quarta sezione del *Salve Regina* in la minore (il già citato *Eja ergo*/*Et Jesum benedictum*), l’uso della medesima formula di chiusura in due varianti, sempre con la terzina di sedicesimi dei violini nel primo ottavo della misura; o ancora, nel numero successivo (*Ad te suspiramus*, Larghetto nel *Salve Regina* in la minore e Tempo giusto in quello in sol minore, tutti e due in 4/4), il passaggio dalla tonica maggiore a quella minore sulle parole “gementes et flentes”, in entrambi i casi con effetto di grande sorpresa per l’ascoltatore.

I due *Salve Regina* di Leo, infine, hanno anch’essi sei numeri e la stessa ripartizione del testo riscontrabile nel *Salve Regina* di Porpora e rappresentano in un certo senso l’estremizzazione delle due tendenze: da una parte quello in fa, solare ed estroverso,

quasi totalmente in tonalità maggiore (soltanto la sezione *Ad te suspiramus* è in tonalità minore), nel quale il canto presenta agilità e passaggi virtuosistici degni del personaggio di un'opera; dall'altra quello in do minore, dal carattere raccolto e meditativo e con una scrittura apparentemente tanto proiettata all'indietro da risultare a grandi tratti scabra, benché l'uso espressivo dell'armonia non sia qui molto distante da quello che ne fa Pergolesi. Questo *Salve Regina* è tutto in tonalità minore con la sola eccezione del secondo numero, in mi bemolle maggiore, nel quale le figurazioni degli archi e gli arpeggi della voce sulle parole "Ad te clamamus" imitano degli squilli di tromba. Tale linguaggio è talmente idiomatizzato e codificato che l'ascoltatore del tempo non poteva non cogliere sia il gioco retorico connesso al testo (squillo di tromba = invocazione) sia la suggestione timbrica veicolata da archi e voce, in accordo con l'estetica barocca dello stupore. Il carattere opposto dei due *Salve Regina* di Leo è evidente anche nel diverso trattamento dell'*Et Jesum benedictum*: in questa sezione, nel *Salve Regina* in do minore l'autore adotta una scrittura polifonica imitativa mentre in quello in fa maggiore tratta lo stesso testo come un recitativo accompagnato in stile operistico.

© Cristina Corrieri



Federica Napoletani



Ensemble Imaginaire and Cristina Corrieri

*Our special thanks go to
Alessandro Maria Carnelli, Maria Rosa Bollini Salina, Angelo Mandrini
In loving memory of Antonietta Di Marco, Bhakti Guarino, Amparo Martinez,
Carla Dalla Vecchia*

Recording: 27-30 September 2018, Palacongressi Marina e Marcello Salina, Arona, Italy
Sound engineer & editing: Rino Trasi
Publishers: Cantata Editions – James Sanderson
Organ kindly provided by Dell’Orto & Lanzini Bottega Organara
Photos: Emanuele Sandon (Ensemble Imaginaire), Constanza Delvecchio (Federica Napoletani)
Cover: Certosa di San Martino, Naples – photo Nina Marranconi
© & © 2020 Brilliant Classics