

Francesco Cavalli (1602-1676)  
*Musiche sacre concertate* (Venezia 1656)

SACD 031

**Ideato e prodotto da, *Conceived and produced by:*** Giulio Cesare Ricci

**Assistente alla registrazione, *Recording assistant:*** Paola Maria Ricci

**Registrato da, *Recorded by:***

***Stereo:*** Giulio Cesare Ricci (fonè) - ***Multi-channel:*** Carl Schuurbiers (Polyhymnia)

**Registrato a, *Recorded at:*** Crema, Chiesa di San Bernardino

**Data di registrazione, *Recording date:*** Aprile, *April 2002*

**Organo, *Organ:*** Giorgio Carli, 1989

**Attrezzatura, *Equipment:***

***Stereo:***

microfoni a valvole, *valve microphones:* Neumann U 47, U 48, M 49

preamplificatori microfonic, *advanced mike pre-amplifiers:* Signorici

cavi linea, digitali, microfonic e alimentazione, *line, microphone, and supply cables:* Signorici

***Multi-channel:***

canali sinistro/destro anteriori, *left/right front channels:* Schoeps Mk2h + Neumann Km140

canale centrale, *central channel:* Schoeps Mk2h

canali sinistro/destro posteriori, *left/right back channels:* Schoeps Mk2h + Neumann Km140

preamplificatori microfonic, *mike pre-amplifiers:* Polyhymnia custom built mic pre

cavi linea, digitali, microfonic e alimentazione, *line, digital, microphone, and supply cables:* van den Hul

registrato in 5 canali e stereo Direct Stream Digital (DSDTM) su registratore Pyramix usando convertitori dCSA/D e D/A

*recorded in 5-channel and stereo Direct Stream Digital (DSDTM) on the Pyramix Recorder using dCS A/D and D/A converters*

Le trascrizioni delle musiche sono di Romano Vettori, condotte sugli esemplari delle stampe originali conservate presso l'Accademia Filarmonica di Bologna.

In copertina: Antonio Joli (1700 ca. - 1777) - Gaspare Diziani (1689-1767) (attribuito), *Corteo nel bacino di San Marco*. Washington, National Gallery of Art.

# Francesco Cavalli (1602-1676)

## Musiche sacre concertate

*«In età cadente fa colle sue virtù risplendere quella reggia»*

Francesco Cavalli (Pier Francesco Caletti-Bruni detto Cavalli, 1602-1676), a Crema, ove era nato, ebbe la prima formazione con il padre, musicista del Duomo. Dotato di musicalità e di una bella voce, fu notato dal podestà veneziano di Crema, Federico Cavalli - dal quale avrebbe poi preso il nome d'arte - che nel 1616 lo invitò a perfezionarsi a Venezia. In questa città, musicalmente dominata dalla figura di Claudio Monteverdi, maestro di cappella della basilica di San Marco e modello indiscusso anche nella musica d'opera, Cavalli iniziò una lunga e fortunata carriera, probabile allievo e quindi successore di Monteverdi stesso sia alla guida della cappella marciana, sia della scuola operistica veneziana: fino agli ultimi anni, egli rimase maestro riconosciuto nella dorata città lagunare («in età cadente fa colle sue virtù risplendere quella reggia» B. Ferrari, 1676), benché alle sue opere teatrali, che lo avevano reso famoso fin sulle difficili scene francesi, venissero via via preferite quelle dei maestri più giovani. La sua musica sacra, ad eccezione di alcuni brani, è attualmente poco nota ed eseguita, rispetto alla sua produzione operistica. Eppure egli, come successore di Monteverdi operò in uno dei centri europei più importanti per la musica sacra del suo tempo, e dove lo stesso Monteverdi aveva composto alcuni dei capolavori nel genere.

### FRA CHIESA E TEATRO

Tranne che per il soggiorno a Parigi del biennio 1660-1662, e forse per altri brevi periodi nelle città italiane in cui si allestivano i suoi melodrammi, Cavalli mantenne saldamente la sua base professionale a Venezia, nei numerosi teatri e chiese. Inizialmente, oltre che cantore in San Marco, fu anche organista della chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo, e come organista ed organizzatore (o direttore) delle musiche prestò liberamente la sua opera in varie festività anche presso altre chiese (Scuola di San Rocco, chiesa dello Spirito Santo, S. Caterina).

La sua carriera professionale, come quella di Monteverdi e di molti compositori della sua epoca, fu dunque legata alle istituzioni della musica sacra, e infatti come compositore di un mottetto a

voce sola, nello stile del maestro, il suo nome comparve per la prima volta nelle stampe del tempo (*Cantate Domino*, 1625). Nel decennio 1640-1650 si affermò nei teatri veneziani con numerosi titoli d'opera, e se è vero che per ragioni legate al sistema produttivo, quest'ultima si diffondeva essenzialmente manoscritta, ancora alle stampe egli affidava esempi sacri sporadici, ma ugualmente rappresentativi del suo *status* (sempre in antologie *Quam suavis*, 1645; *Magnificat*, 1650; *In virtute tua, O bone Jesu, Plaudite cantate*, 1656). Nel 1639 egli vinse il posto di secondo organista di San Marco e, nonostante primo organista fosse il meno pagato Massimiliano Neri, da allora Cavalli venne osannato dai visitatori come compositore e cantante senza eguali in Italia, e come organista paragonato a Frescobaldi, benché purtroppo non fosse possibile ascoltarlo frequentemente. Nel 1665 veniva comunque ratificata la sua assunzione a primo organista. Già un decennio prima, tuttavia, aveva dato con riluttanza alle stampe la sua prima imponente monografia sacra, le *Musiche sacre concernenti messa, e salmi concertati con istromenti* ... (Venezia 1656). Dedicata al cardinale Gian Carlo de' Medici - lo stesso prelato di Firenze per il quale aveva scritto nel 1654 l'opera *Hipermestra* e altre musiche - essa presenta l'autore come «organista della Serenissima Repubblica in S. Marco» L'opera contiene le principali forme della prassi liturgico-musicale: dalla messa ai salmi e *Magnificat* vespertini nella forma solenne concertata a doppio coro con strumenti e voci solistiche, ai più contenuti ma non meno musicalmente curati inni, antifone mariane e salmi, con organico ridotto a solisti (da 2 a 5 voci), con o senza violini e basso continuo; aggiunge inoltre una serie di interessanti sonate strumentali da 3 a 12 parti. La produzione sacra di Cavalli continuò anche nei decenni successivi, diffusa sia a stampa (*Vesperì* a doppio coro, 1675) sia in manoscritto (*Missa pro defunctis*): essa dunque accompagnò la carriera del compositore, che ancora nei mesi precedenti la partenza per Parigi (1660), con l'esecuzione di un suo *Te Deum* in Ss. Giovanni e Paolo confermava la sua posizione dominante, e che negli ultimi anni, con la definitiva assunzione al posto di maestro di cappella (1668) concentrava l'attenzione proprio su questo genere, con particolare attenzione all'antica tradizione veneziana liturgica (*Vesperì delli cinque laudate* per il rito della Pala d'oro) e tecnico-musicale (doppio coro). Ultima, significativa testimonianza di questo impegno probabilmente non secondario - anche se nel corso della carriera messo in ombra dalla fama di operista - fu il *Requiem*, che Cavalli volle eseguito alle proprie esequie. Molte composizioni sacre rimaste manoscritte, oggi purtroppo perdute, risultavano in un inventario dell'archivio della basilica nel 1720.

## LE MUSICHE SACRE DEL CD

«Il mio genio è stato sempre lontano dalle stampe»

Certamente già Cavalli aveva evitato, forse per troppa modestia, di cercare una adeguata diffusione a stampa delle sue opere, se proprio nella prefazione alla raccolta delle *Musiche sacre* del 1656 ebbe a dire: «Il mio genio è stato sempre lontano dalle stampe, e ho più tosto acconsentito a lasciar correre le mie debolezze dove portò la fortuna col mezzo della penna, che con quello de torchi. Al fine però mi sono lasciato persuadere ... ». A Venezia guardavano allievi e musicisti provenienti da tutta Europa, Schütz vi affinò sia il suo stile policorale, sia quello del concertato misto a piccolo organico. A questo particolare settore è dedicata una cospicua parte della raccolta di Cavalli da cui sono tratti i pezzi qui presentati, i quali, accanto ai tratti del compositore di genio, riserbano squisite sorprese vocali e strumentali. Il riferimento a Monteverdi rimane d'obbligo, in particolare nella condotta armonica e nel taglio strutturale fondamentalmente basato sul testo. Rispetto a questo modello Cavalli presenta peraltro una maggiore concisione ed una più accentuata articolazione ritmico-sillabica. E' ampiamente sfruttata l'alternanza tra metro binario e ternario, sia a scopo espressivo per seguire l'affetto del testo, sia a scopo più generalmente strutturale. Così lo stesso recitativo arioso che ricorda l'opera d'inizio secolo, apre l'*Ave regina coelorum* creando un clima lirico via via diffranto e ritmato dalla frequente ripetizione testuale in imitazione concertante, introducendo una festosa sezione ternaria ("Gaude, gaude"). Le voci vengono trattate perlopiù secondo il principio del concertato e non della polifonia, ma, se da un lato mostrano la loro derivazione dal primo barocco padano (da Monteverdi al Viadana dei *Concerti ecclesiastici*), dall'altro vengono inquadrare grazie ad una nuova funzione del basso continuo, spesso schematizzato in andamenti cadenzali tipo basso ostinato o comunque più chiaramente armonico. L'organizzazione delle frasi e delle sezioni si fa più serrata e orientata retoricamente con ripetizioni ed accumuli semantici di varia entità (*Regina coeli laetare*). Le composizioni necessariamente più articolate, data la lunghezza dei testi, sono i salmi (*Beatus vir; Laetatus sum, Nisi Dominus*), ove affiorano tutte le tecniche a disposizione di Cavalli, compreso il recitativo solistico, seppure nella forma ancora libera quasi di «recitar cantando», solo più schematica fraseologicamente. Il compositore utilizza anche lo stile concitato monteverdiano ("peccator videbit et irascetur" nel *Beatus vir*) cui fa partecipare anche gli strumenti, i quali normalmente anticipano o riecheggiano i temi delle voci ora con la tecnica del ritornello, ora intersecandosi più fittamente con esse. Sotto il profilo armonico il linguaggio di Cavalli appare spesso avanzato ed espressivamente curato (si veda il passaggio al "Gloria Patri" in *Laetatus sum*,

oppure l'espressionismo *ante litteram* del passo zeppo di dissonanze “qui manducatis panem doloris” nel *Nisi Dominus*). Cavalli non esita ad utilizzare particolari procedimenti metrici per sottolineare passaggi testuali drammatici (6/4 del “non confundetur” ancora in *Nisi Dominus*), senza dimenticare madrigalismi e varie colorature legate al testo (“surgit” “sicut sagittae” in *Nisi Dominus*, “iucundus”, “peribit” in *Beatus vir*). Un ampio squarcio di grande effetto drammatico, raggiungibile forse solo grazie alle modalità e tecniche del genere sacro, Cavalli introduce nel *Laetatus sum*, per esprimere l'emozione dei pellegrini di fronte allo spettacolo della città santa (“stantes erant pedes nostri in atriis tuis Jerusalem”). Altri momenti più lirici, e molte sezioni ternarie, ricordano le movenze di arie e duetti operistici (finali del *Laetatus sum* e del *Nisi Dominus*). Rispetto alle antifone mariane ed ai salmi, diversamente strutturati e variamente costruiti, un atteggiamento apparentemente più semplicistico, ma nella realtà più intimamente lirico ed espressivo, si nota invece nell'intonazione degli inni: invariabilmente ritagliati nella forma strofica ripetitiva che è propria già del repertorio innodico ecclesiastico, Cavalli alterna i versetti tra i vari solisti e i semplici ritornelli strumentali, ma con una varietà ed uno sfruttamento delle peculiarità dei modi armonici gregoriani di grande effetto. Così in *Exultet orbis gaudiis* (sul modo di Mi), affida le strofe in sequenza ad ogni solista, poi ad un duo, per poi unirlo al tutti nell'ampio ricamo finale, in *Iesu corona virginum* apre con tutti, prosegue con i soli e chiude nuovamente con voci e strumenti insieme, analogamente in *Ave maris stella* dove recupera inoltre la tonalità gregoriana dell'inno (modo di Re). Il più semplice di tutti, *Deus tuorum militum*, sposa ingegnosamente la regolarità delle ripetizioni strofiche (spezzando però i versi nei singoli emistichi affidati ai vari solisti) con il sostegno festoso ed accattivante del basso strofico e dei ritornelli strumentali.

Nel gruppo di brani strumentali che completa la raccolta delle *Musiche sacre* (la loro funzione nella prassi liturgica era di sostituire il canto gregoriano), l'unica sonata a tre (in realtà a quattro, essendo il violoncino parte autonoma rispetto al basso continuo) nell'indice del basso continuo e sulle altre parti è chiamata anche «canzona», e con il suo incipit dattilico paga infatti un pegno alla canzone veneziana cinquecentesca. Essa presenta peraltro un susseguirsi di sezioni in cui si afferma una maggiore maturità di scrittura e uno spinto virtuosismo strumentale, e regge pienamente il confronto con lo sviluppo del sonatismo seicentesco dell'epoca, pur non rinunciando a chiudere con una struggente ciaccona, costruita su di un basso “di lamento” (il tetracordo frigio discendente), in cui riemerge il magistero artistico del Cavalli operista.

Per maggiore chiarezza, e limitatamente ai pezzi inclusi in questa incisione si riporta l'indice così come risulta dalla TAVOLA del Basso Continuo. Le divergenze più significative nelle indicazioni apposte alle singole parti vengono riportate in nota.

1. Hymno. Ave maris stella, à 3<sup>1</sup>
2. Ave regina, à 2. Tenore, e Basso
3. Regina coeli, à 3. Alto, Tenore<sup>2</sup>, e Basso
4. Laetatus à 3. A. T. e B. con due Violini, & tre Viole se piace<sup>3</sup>
5. Sonata à 3<sup>4</sup>
6. Hymno. Exultet orbis à 4. C. A. T. e B. con Violini<sup>5</sup>
7. Beatus à 3. Alto Tenore, e Basso, con Violini, e Violoncino
8. Hymno. Iesu corona virginum à 3. A. T. e B., con Violini<sup>6</sup>
9. Hymno. Deus tuorum militum à 3. A. T. e B. con Violini
10. Nisi à 4. C. A. T. e B., con Violini e Violoncino

*Romano Vettori*

## Francesco Cavalli (1602-1676) Concerted Sacred Music

«In età cadente fa colle sue virtù risplendere quella reggia»  
(*In a falling age he makes that palace shine with his virtues*)

Francesco Cavalli (Pier Francesco Caletti-Bruni, called Cavalli, 1602-1676) was born in Crema where he was first taught by his father, a musician at the local cathedral. Musically gifted and with a beautiful voice, the boy was noticed by the Venetian governor of Crema, Federico Cavalli - after whom he was later named - who, in 1616, invited him to further his studies in Venice. In this city, which was musically dominated by the figure of Claudio Monteverdi, *maestro di cappella* at Saint Mark's cathedral and also an indisputable model for operatic music, Cavalli began a long and fortunate career. He was probably the pupil and therefore the subsequent successor of the same Monteverdi both as the leader of St Mark's cathedral and in the Venetian operatic school. He

remained until the last years of his life an acclaimed master in the golden lagoon city («*in a falling age he makes that palace shine with his virtues* » B. Ferrari, 1676), even though to his operas, which had brought him fame all the way to the challenging French stages, were gradually preferred those of younger composers. His sacred music, with the exception of a few pieces, is little known and performed nowadays in comparison with his opera production. Yet, as the successor of Monteverdi, he lived and worked in one of the most important centres for sacred music of his time, where the same Monteverdi had composed some of his masterpieces in this genre.

#### BETWEEN CHURCH AND THEATRE

With the exception of his sojourn in Paris between 1660 and 1662, and perhaps of occasional short periods spent in the Italian cities where his melodramas were staged, Cavalli firmly kept his professional basis in Venice and in its numerous theatres and churches. Initially, in addition to being a singer at St Mark's, he was also organist at St. John's and Paul's. He also freely gave his services as organist and organizer (or conductor) of music on the occasion of various festivities and in other churches (St Rocco's School, Church of the Holy Spirit, St. Catherine's).

His professional career, as that of Monteverdi and of many composers of his time, was therefore connected to sacred music institutions. In fact, his name first appeared in the prints of his time as the composer of a motet for solo voice in the *Maestro's* style ("Cantate Domino", 1625). In the decade between 1640-1650 he established himself in the Venetian theatres with numerous operas, and while these, for reasons connected with the production system, circulated essentially in manuscript, Cavalli published a few isolated (but equally representative of his status) examples of sacred compositions (always in anthologies "Quam suavis", 1645; "Magnificat", 1650; "In virtute tua", "O bone Jesu", "Plaudite cantate", 1656). In 1639 he won the post as second organist at St Mark's and, although the first organist was the less paid Massimiliano Neri, from then on Cavalli was acclaimed by visitors as a composer and a singer with no equals in Italy, and was compared to Frescobaldi as an organist, even though it was not possible to hear him play very frequently. In 1665 his engagement as first organist was finally sanctioned. Already a decade earlier, however, he had reluctantly published his first imposing sacred monograph, the "Musiche sacre concernenti messa, e salmi concertati con istromenti ..." (*Sacred music concerning mass, and concerted psalms with instruments*) (Venice 1656). Dedicated to Cardinal Gian Carlo de' Medici - the same Florentine prelate for whom he had composed in 1654 the opera "Hipermeatra" and other pieces - it presents the author as «organist of the Serenissima St. Mark's Republic». The work contains the main forms of the musical-liturgical praxis: from the

mass to the vespers psalms and magnificats in the solemn concerted form at double choir with instruments and solo voices, to the more contained but no less musically accurate hymns, Marian antiphons and psalms, with choir reduced to solo voices (from 2 to 5 voices), with or without violins and *basso continuo*; there is also a series of interesting instrumental sonatas from 3 to 12 parts. Cavalli's sacred production continued also in the following decades, and circulated both in prints ("Vesperi a doppio coro", 1675) and in manuscript ("Missa pro defunctis"). It therefore accompanied the career of the composer, who had already confirmed his dominant position in the months preceding his departure for Paris (1660) with the performance of a "Te Deum" composed by him at St. John's and Paul's, and who, in the last years of his life, with his definitive appointment as *maestro di cappella* (1668), finally concentrated his attention on this very genre, with particular consideration of the ancient Venetian liturgical ("Vesperi delli cinque laudate" for the rite of the *Pala d'oro*) and technical-musical (double choir) traditions. The last, meaningful testimony of this by no means secondary commitment - although in the course of his career it was shadowed by his fame as an opera composer - was the "Requiem", which Cavalli wanted to be performed at his own funeral. Many sacred compositions that remained in manuscript, which are now unfortunately lost, were listed in an inventory of the cathedral library compiled in 1720.

#### THE SACRED MUSIC IN THE CD

«Il mio genio è stato sempre lontano dalle stampe»

(«*My genius has always kept away from prints*»)

We can assume that Cavalli avoided, perhaps for excessive modesty, to pursue an adequate dissemination of his works in prints, if in the preface to his anthology of Sacred Music of 1656 he said: «*My genius has always kept away from prints, and I have more quickly consented to let my weaknesses go where Fortune brought them by means of the pen, rather than the press. In the end, however, I let myself be convinced...*». Venice was the goal of pupils and musicians coming from all over Europe; Schütz refined there his polychoral style, and his mixed *concertato* for small choir. To this particular field is dedicated a conspicuous part of Cavalli's anthology, from which the pieces presented in this CD have been chosen and which, on top of showing the ingenuous composer's traits, store exquisite vocal and instrumental surprises. The reference to Monteverdi is due, particularly in the harmonic conduct and the structural cut which is fundamentally based on the text. In relation to this model Cavalli shows, however, a greater concision and a more accentuated rhythmical-syllabic articulation. The alternation between binary and ternary metre is widely exploited, with both an expressive purpose, in order to follow the affect of the text, and a more



general structural purpose. So, the same arioso recitative which evokes early century opera opens the “Ave regina coelorum” by creating a progressively diffractive lyrical climate, rhythmically marked by the frequent textual repetitions in concerted imitation, and introducing a festive ternary section (“Gaude, gaude”). The voices are mostly treated according to the *concertato* rather than the polyphonic principle; however, if on the one side they show their origin in the early Northern Italian Baroque (from Monteverdi to Viadana of the Ecclesiastical Concerti), on the other side they are organized thanks to a new function of the *basso continuo*, often schematised in rhythmic progressions like the *ostinato* bass or, in any case, more clearly harmonic. The organization of the phrases and sections becomes tighter and rhetorically oriented with repetitions and semantic accumulations of various entity (“Regina coeli laetare”). The inevitably more articulated compositions, because of the length of the texts, are the psalms (“Beatus vir”, “Laetatus sum”, “Nisi Dominus”), where all Cavalli’s technical devices come to the surface, including the solo recitative, albeit in the still free form of almost «recitar cantando», only more phraseologically schematic. The composer also uses the *concitato* Monteverdi style (“peccator videbit et irascetur” in the “Beatus vir”) to which he adds the instruments, which normally anticipate or echo the themes of the voices sometimes with the *ritornello* technique, and other times by intersecting more thickly with them. From the harmonic point of view Cavalli’s language appears often advanced and expressively scrupulous (see the passage to the “Gloria Patri” in “Laetatus sum”, or the *ante litteram* expressionism of the highly dissonant piece “qui manducat! is pan em doloris” in the “Nisi Dominus”). Cavalli does not hesitate to use particular metrical procedures to underline dramatic textual passages (6/4 in the “non confundetur” again in “Nisi Dominus”), without forgetting madrigalistic effects and various coloraturas connected to the text (“surgite”, “sicut sagittae” in “Nisi Dominus”, “iucundus”, “peribit” in “Beatus vir”). Cavalli introduces in the “Laetatus sum” a wide passage of great dramatic effect, reachable perhaps only through the modalities and techniques of the sacred genre, which expresses the emotion of the pilgrims at the sight of the holy city (“stantes erant pedes nostri in atriis tuis Jerusalem”). Other more lyrical moments and many ternary sections recall the features of opera arias and duets (finales of the “Laetatus sum” and of “Nisi Dominus”). In relation to the Marian antiphons and the psalms, differently structured and variously constructed, an apparently more simplistic, but in reality more intimately lyrical and expressive attitude can be instead noted in the intonation of the hymns: invariably cut in the repetitive strophic form that is already part of the ecclesiastical hymnodical repertory, Cavalli alternates the verses among the various soloists and the simple instrumental *ritornelli*, but with a variety and an exploitation of the peculiarities of the harmonic Gregorian

modes of great effect. So in “Exultet orbis gaudiis” (in the E mode), he assigns the strophes in sequence to each soloist, then to a duet, and he finally joins them to the *tutti* in the wide final lacework; in the “Iesu corona virginum” he opens with *tutti*, continues with the solos and closes again with voices and instruments together, like in “Ave maris stella” in which he also recuperates the Gregorian tonality of the hymn (D mode). The simplest of all, “Deus tuorum militum”, ingeniously marries the regularity of strophic repetitions (while breaking, however, the verses in the single hemistichs assigned to the various soloists) with the festive and captivating support of the strophic bass and the instrumental *ritornelli*.

In the group of instrumental pieces which completes the collection of Sacred Music (their function in the liturgical praxis was to substitute the Gregorian chant), the only three-part sonata (actually four-part, because of the *violoncino* autonomous part in relation to the *basso continuo*) in the index of the *basso continuo* as well as on the other parts is also called «canzona»; in fact, with its dactylic incipit, it is indebted to the Venetian song of the 16th century. It also presents sections following one another in which one can perceive a more mature writing and a driven instrumental virtuosity, which bears full comparison with the development of 16th century sonata, while, at the same time, closing with a yearning *ciaccona*, built on a “*di lamento*” bass (the descending Phrygian tetrachord), in which Cavalli’s great skills as an opera composer emerge once again.

To explain clearly and within the pieces included in this recording, the index has been reported as results from the *Tavola* of the Through Bass. The most significant differences in the indications put to the single parts have been reported in the footnote.

1. Hymno. Ave maris stella, à 3<sup>1</sup>
2. Ave regina, à 2. Tenore, e Basso
3. Regina coeli, à 3. Alto, Tenore<sup>2</sup>, e Basso
4. Laetatus à 3. A. T. e B. con due Violini, & tre Viole se piace<sup>3</sup>
5. Sonata à 3<sup>4</sup>
6. Hymno. Exultet orbis à 4. C. A. T. e B. con Violini<sup>5</sup>
7. Beatus à 3. Alto Tenore, e Basso, con Violini, e Violoncino
8. Hymno. Iesu corona virginum à 3. A. T. e B., con Violini<sup>6</sup>
9. Hymno. Deus tuorum militum à 3. A. T. e B. con Violini
10. Nisi à 4. C. A. T. e B., con Violini e Violoncino

**Francesco Cavalli** (1602-1676)  
*Musiche sacre concertate* (Venezia 1656)

Sylva Pozzer *soprano*  
Simonetta Cavalli *mezzosoprano*  
Vincenzo Di Donato *tenore*  
Garrick Comeaux *basso*

Monica Pelliciarì, Elisa Imbalzano *violini*  
Daniele Cernuto *violoncello*  
Pietro Prosser *tiorba*

Accademia di Musica Antica  
Ensemble Vocale e Strumentale di Rovereto  
Romano Vettori, *organo e concertazione*

1. *Ave Maris Stella* 5.57  
per Alto, Tenore, Basso, 2 violini, tiorba, basso continuo (organo)
2. *Ave regina* 4.49  
per Tenore, Basso, basso continuo (organo)
3. *Regina coeli laetare* 4.08  
per Alto, Tenore, Basso, basso continuo (organo)
4. *Laetatus sum* 9.01  
per Alto, Tenore, Basso, 2 violini, violoncino, basso continuo (organo, tiorba)
5. *Sonata à 3* 5.24  
per due violini, violoncino, basso continuo (organo, tiorba)
6. *Exultet orbis gaudiis* 5.02  
per Canto, Alto, Tenore Basso, due violini, violoncino, basso continuo (organo, tiorba)
7. *Beatus vir* 11.28  
per Alto, Tenore, Basso, 2 violini, violoncino, basso continuo (organo, tiorba)
8. *Iesu corona virginum* 4.40  
per Alto, Tenore, Basso, 2 violini, violoncino, basso continuo (organo, tiorba)
9. *Deus tuorum militum* 3.53  
per Alto, Tenore, Basso, 2 violini, violoncino, basso continuo (organo)
10. *Nisi Dominus* 11.30  
per Canto, Alto, Tenore Basso, due violini, violoncino, basso continuo (organo, tiorba)