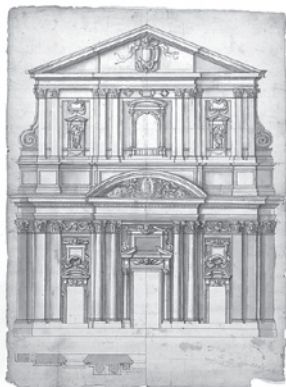




Sacred Music for the Poor



*Un particolare, sentito ringraziamento a Gustavo Rizzi,
per il fondamentale contributo alla realizzazione di questo progetto.*



Santa Maria in Vallicella, anonymous drawing
16th century, Metropolitan Museum New York

Recording: 2.-4. November 2011 Aula Magna del Convento di S. Isidoro, Rom
Recording producer & digital editing: Matteo Costa
Editor: Susanne Lowien · Layout: Joachim Berenbold
Cover picture: Luca Cervoni (Trastevere, Rom)
Artist photos: Luca Marconato
Translations: Sabine Rademacher (Deutsch) · David Babcock (English)
© + © 2013 note 1 music gmbh, Heidelberg, Germany
CD manufactured by Promese - Made in The Netherlands

Sacred Music for the Poor

at Santa Maria in Vallicella, Rome
(around 1600)

Concerto Romano

Monica Piccinini (MP) *soprano*
Lucia Napoli (LN) *mezzo-soprano*
Baltazar Zuniga (BZ) *tenor*
Luca Cervoni (LC) *tenor*
Vincenzo Di Donato (VD) *Tenor*
Giacomo Farioli (GF) *bass*

Paolo Perrone (PP) *violin*
Serena Bellini (SB) *flutes*
Andrea Inghisciano (AI) *cornett*
Luca Marconato (LM) *guitar, theorbo*
Francesco Tomasi (FT) *guitar, theorbo*
Alfonso Martin (AM) *cello*

Alessandro Quarta

direction & vocals

Sacred Music for the Poor

at Santa Maria in Vallicella, Rome

- | | | | | | |
|---|--|------|----|--|------|
| 1 | Giovanni ANIMUCCIA (1514-1571) Deh, venitene, pastori
Lauda a 4 aus: <i>Il primo libro delle laudi [...] composte per consolazione a requisizione di molte persone spirituali & divote, tanto religiosi, quanto secolari</i> , Rom 1563 (MP, LN, BZ, LC, VD, GF, AI, PP, SB, LM, FT, AM) | 2:52 | 10 | Luca MARENZIO (1553-1599) Pietro così dicea
geistliche Kontrafaktur des Madrigals a 4 <i>Ero così dicea</i> aus: <i>Canzona Profana a quattro voci [...] ridotta in Sacra dal Ven. Giovenale Ancina</i> , Rom o. J. (MP, BZ, LC, GF, LM) | 3:20 |
| 2 | Francisco SOTO DE LANGA (1534-1619) Cor mio dolente e tristo
Lauda a 3 aus: <i>Il Primo Libro delle laudi spirituali</i> , Rom 1583 (LN, BZ, LC, AI, LM, FT, AM) | 3:03 | 11 | ANONYMUS Sinfonia "Sancta Maria"
Manuskript Rom, c 1604 (AI, PP, LM, FT, AM) | 2:33 |
| 3 | Francisco SOTO DE LANGA Nell'apparir del sempiterno sole
Lauda a 3 alla Madonna del Presepio di Santa Maria Maggiore di Roma aus: <i>Tempio Armonico</i> , Rom 1599 (MP, LN, VD, LC, AQ, GF, SB, AI, PP, LM, FT, AM) | 2:21 | 12 | ANONYMUS Mentre il mio spirito langue
Lauda a 3 aus: <i>Il Quarto Libro delle laudi</i> , Rom 1591 (LC, AQ, GF) | 3:01 |
| 4 | ANONYMUS Sinfonia
Manuskript Rom, c 1600 (AI, PP, LM, FT, AM) | 3:37 | 13 | Virgilio MAZZOCCHI (1597-1646) Deh, ritorna al tuo Signore
Frottola a 5 aus der Kantate <i>Dove ti porta il cieco affetto</i> , Manuskript Rom, c 1650 (MP, LN, BZ, LC, GF, AI, SB, PP, LM, FT, AM) | 2:40 |
| 5 | Francisco SOTO DE LANGA Faticosa è la via
Lauda a 3 aus: <i>Il Primo Libro delle laudi</i> , Rom 1577 (LC, AQ, GF) | 2:33 | 14 | Johann Hieronymus KAPSBERGER (c 1580-1651) Canario
aus: <i>Libro quarto d'intavolatura</i> , Rom 1640 (LM, FT) | 3:09 |
| 6 | Emilio De' CAVALIERI (1550-1602) Il Ciel clemente
aus: <i>La Rappresentatione di Anima & di Corpo</i> , Rom 1600 (MP, LN, BZ, VD, LC, GF, SB, AI, PP, LM, FT, AM) | 3:27 | 15 | Francisco SOTO DE LANGA Signor, ti benedico
Lauda a 3 aus: <i>Il Terzo Libro delle laudi</i> , Rom 1577 (LC, AQ, GF) | 2:18 |
| 7 | ANONYMUS Mentre lo sposo mio
Lauda a 3 a Santa Maria del Refugio aus: <i>Tempio Armonico</i> , Rom 1599 (MP, LN, BZ, PP, LM, FT) | 3:40 | 16 | Giovanni Francesco ANERIO (c 1569-1630) Dio ti salvi, Maria
aus: <i>Selva Armonica</i> , Rom 1617 (MP, LN, BZ, VD, LM, FT, AM) | 3:59 |
| 8 | ANONYMUS Canzona
Manuskript Rom, c 1604 (AI, PP, LM, FT, AM) | 3:25 | 17 | ANONYMUS Perder gl'amici
Lauda a 3 aus: <i>Il Terzo Libro delle laudi</i> , Rom 1577 (MP, LN, BZ, VD, LC, AI, PP, SB, LM, FT, AM) | 3:27 |
| 9 | ANONYMUS Perché m'inviti pur
Lauda a 3 aus: <i>Il Terzo Libro delle laudi</i> , Rom 1577 (LC, AQ, GF) | 1:41 | 18 | Giovanni Francesco ANERIO Torna la sera bruna
Aria a 3 aus: <i>Selva Armonica</i> , Rom 1617 (LC, PP, AI, LM, FT, AM) | 4:23 |
| | | | 19 | ANONYMUS (Giacomo CARISSIMI?) Fuggi fuggi quel ben
Aria a 2, aus einem fragmentarischen Druck, Rom c 1650 (BZ, VD, PP, SB, LM, FT, AM) | 4:16 |
| | | | 20 | Giovanni Francesco ANERIO O penitenza, gioia del core
aus: <i>Teatro Armonico</i> , Rom (MP, LN, BZ, VD, LC, GF, SB, PP, AI, LM, FT, AM) | 3:30 |
| | | | | <i>Bonus track</i> | |
| | | | 21 | ANONYMUS La santa allegrezza
<i>Tarantella napoletana popolare</i> - Text von S. Alfonso de' Liguori - 18. Jh. (Tutti) | 2:52 |

Geistliche Musik für die Armen Roms

Nach dem Untergang des Römischen Reiches ist das 17. Jahrhundert in vielerlei Hinsicht die einzige Epoche, in der Rom eine moderne Stadt war. Doch anders als heute traf man damals im Zentrum bitterste Armut an, nah beim Fluss, also dort, wo die Hochwasser- und Überschwemmungsgefahr am größten war. *La Vallicella* ist ein Römisches Viertel Roms, das auch heute noch existiert, zentral gelegen im Bogen des Tibers zwischen der Via Giulia und der Uferstraße Lungotevere Tor di Nona, in Sichtweite von Engelsburg und Petersdom. Im Rom der Gegenreformation war diese Gegend überfüllt mit Menschen aus meist einfachen Verhältnissen; sie zeichnete sich aus durch eine erhebliche Kriminalitätsrate und das gänzliche Fehlen von Örtlichkeiten zur Zusammenkunft und Erbauung ihrer Bewohner. Es waren gerade diese Umstände, die den Priester **Filippo Neri** (1515-1595), der schon kurz nach seinem Tod und gegen seinen erklärten Willen heiliggesprochen wurde, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts veranlassten, seine Missionstätigkeit nach Vallicella zu verlegen. Noch heute beeindruckt im Herzen dieses Viertels die wunderschöne Kirche Santa Maria in Vallicella (die allgemein nur *Chiesa Nuova*, neue Kirche, genannt wird) und das ihr angegliederte Oratorium, der Gebetsaal der Philippischen Brüder – ein von Neri selbst initiiertes Zentrum der Li-

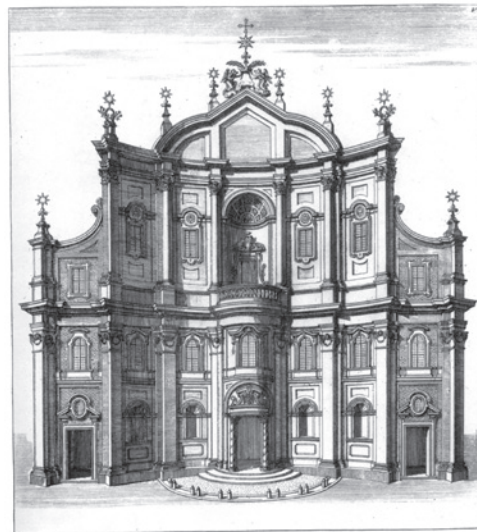
turgie und Katechese, in dem Musik eine fundamentale Rolle spielte.

Rom war seinerzeit nicht nur gleichbedeutend mit kolossaler Polyphonie, mehrchöriger Opulenz und konzertierender Virtuosität. Im urbanen Umfeld mit seiner Vielfalt an Lebenswirklichkeiten war die Oratorienbewegung der Philippischen Brüder eines der aktivsten musikalischen Zentren. Diese betrachteten die Musik als wohl wichtigstes Medium zur Verbreitung ihrer Botschaft. Schon ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts regten sie eine vielseitige und ganz spezifische Musikproduktion an. Dazu schöpften sie aus der uralten, nie unterbrochenen Laudentradition des Mittelalters und der florentinischen Frührenaissance und ließen in den Oratorien, Kirchen und Straßen des Vallicella-Viertels eine modernisierte Version der geistlichen Lauden im Besonderen wie auch der geistlichen Musik im Allgemeinen erklingen. Dieses Repertoire, ein Bindeglied zwischen gehobener und volkstümlicher Musik, stellt einen wichtigen Teil römischer Kulturgeschichte dar und bildet einen der schönsten Berührungspunkte zwischen einfachem Volk und Kunstmusik.

Wir unternehmen eine musikalische Reise ins bitterarme Zentrum Roms um die Wende vom

16. zum 17. Jahrhundert; dasselbe Rom, in dem 1600 – keine zehn Gehminuten von *Santa Maria in Vallicella* entfernt – Giordano Bruno auf Befehl Papst Klemens' VIII. bei lebendigem Leib verbrannt wurde. Versuchen wir uns in diese Welt hineinzusetzen, in der die Gemeinschaft der Oratorianer sich nicht scheute, sich die Hände schmutzig zu machen bei ihrem Versuch, einfache Leute, um die sich die Amtskirche nicht scherte, zu evangelisieren, ohne deren Anrecht auf ein alltägliches Leben zu verletzen und damit einer Subkultur die ihr eigene Würde anerkennen. An diesem Ort fand zu dieser Zeit auch Michelangelo Merisi, alias **Caravaggio**, die Modelle und Szenarien seiner ungeschönte lebensnahen Heiligendarstellungen (etwa die berühmte *Kreuzabnahme* für *Santa Maria in Vallicella*). Im geistlichen Musikrepertoire der

Vallicella fand sein ästhetisches Ideal eine klangliche Entsprechung: Lauden, Canzonen, Madrigale und Instrumentalmusik sind der ‚Soundtrack‘, der uns von den Bildern Caravaggios direkt in die Straßen, Höfe, Wohnblocks und ins Oratorium von *Santa Maria in Vallicella* führt.



Die Borromini-Fassade des Oratorio dei Filippini,
Stich von Domenico Barriere (1658)

Das erklärte Ziel, die Botschaft des Evangeliums für ungebildete Ohren begreiflich zu machen, erforderte eine alltägliche Sprache: Italienisch statt Latein, und zwar – zum besseren Verständnis für die einfache Bevölkerung – ein rudimentäres Italienisch, das oft mit mundartlichen Wendungen versetzt war. Die Texte der oratorianischen Lauden behandeln in

schlichter Sprache theologische oder moralische Sachverhalte und orientieren sich dabei vor allem an einigen wenigen Hauptthemen: Christus,

die Jungfrau Maria, Magdalena, der Verzicht auf weltliche Laster, die Aufforderung zur Demut, die Geburt Christi als bäuerliches Krippenspiel.

Ein ganz wesentlicher Aspekt ist dabei die elementare Sinnlichkeit, mit der religiöse Inbrunst ausgedrückt wird. Die physische Erscheinung von Heiligen wird oft mit populären, fast wolüstigen Begriffen beschrieben, wobei sich eine fromme Verehrung an den Grenzen zum Heidnischen offenbart: der Busen der Jungfrau Maria wird zu ‚göttlichen Brüsten‘, und man bittet die Madonna: ‚Gib mir die Brust!‘ in dem Wunsch, daraus ‚Lebensmilch‘ zu saugen. Sehfähigkeit wird durch die ‚Spucke‘ Christi wiederhergestellt, der als schöner und stattlicher Gatte beschrieben wird – eine Empfindung, die in Karfreitagsprozessionen Südtaliens und Spaniens bis heute überdauert hat. Bemerkenswert umfangreich sind die Quellen zur Produktion von Lauden, die für Frauen bestimmt waren. Viele dokumentieren ihre aktive Teilnahme an den Oratoriums-Versammlungen, und die Oratorianer trugen Sorge dafür, die Texte der Kompositionen inhaltlich so anzupassen, dass sie von Frauen gesungen werden konnten. Sie brachen also eines der strengsten Tabus der römischen Kirche, indem sie auch Frauen, die nicht zum geistlichen Stand gehörten, erlaubten, an einem heiligen Ort zu singen.

Die Musik der Laude ist einfach und eingängig; sie stützt sich vor allem auf Fortschreitung in

Dreiklangsparallelen. Was in der Kunstmusik unmöglich, ja verboten war und ist, wird hier möglich, ja notwendig, um den musikalischen Instinkt einer Subkultur zu wecken, die Annäherung an ein niedriges musikalisches Niveau zu erleichtern. Unter kundiger Leitung gelang es der Gemeinde so, zwei- oder dreistimmige Polyphonie a cappella oder mit Instrumentalbegleitung zu singen. Die überraschende melodische Spontaneität dieses Repertoires belegt eine besondere Sensibilität der Komponisten für das philippische Milieu, vergessen sie doch bei aller Suche nach Einfachheit nie das Ideal der Schönheit.

Aber auch geistliche Travestien berühmter weltlicher Madrigale waren beliebt. Gewöhnlich ersetzten die Patres deren meist erotisierende Texte durch moralisierende (so wurden aus schmachthenden Nymphen oder Göttern kurzerhand Heilige). Die (nicht weniger erotisierende) Musik blieb unangetastet. Darüber hinaus finden wir in einer späteren Phase der oratorianischen Musikproduktion religiöse Texte, die über dem Modell ostinater Bässe oder weltlicher Lieder (wie etwa *Follia di Spagna*, *Girrometta* und *Ciaccona*) angestimmt werden, die damals in Mode waren und die aufgrund ihrer hypnotisierenden und als lasziv empfundenen Kraft im 17. Jahrhundert mehrfach durch päpstlichen Erlass verboten wurden. Tatsächlich haben die ungezwungenen und volkstümlichen Musikandachten der Oratorianer in Santa Maria in Vallicella seinerzeit für Aufruhr gesorgt.

So notierte Grazioso Uberti 1630 in seinem *Contrasto Musico*, einem musikalischen Streitgespräch: „Das Oratorium wird zu festgesetzter nächtlicher Stunde abgehalten, damit sich die Gläubigen nach des Tages Hast besinnen und mit Gott ins Reine kommen, indem sie ihn um die Gnade bitten, fern von allem Bösen zu wandeln. Beim Anblick einer Laute, eines Cembalos und einer Violine, die in das Oratorium getragen werden, empören sich manche, als würde nun zum Tanz aufgespielt. Dabei ist Gesang gar nichts Verwerfliches und Instrumentenklang in einem Oratorium nicht ungebührlich, selbst wenn er Frohsinn erzeugt.“ Es fällt nicht schwer sich vorzustellen, dass diese Kultur der *sancta hilaritas*, eines ‚heiligen Frohsinns‘ manch Konservativem ein Dorn im Auge war.

Viele wichtige Vertreter der römischen Musikgeschichte stellten ihre Werke in den Dienst der Oratorianer. Dabei beugten sie ihren eigenen gehobenen Stil zugunsten einer volkstümlichen, folkloristischen Musiksprache, die einfache Menschen dazu befähigte, theologische Lehrmeinungen zu formulieren, ohne dabei die gesanglichen Gesetzmäßigkeiten des eigenen Umfeldes zu verlassen. Diese Vorgehensweise hatte nichts Gezwungenes, wenn man bedenkt, dass viele der Komponisten keineswegs der Aristokratie entstammten und die Niederungen der römischen Bevölkerung somit gut kannten. In diesem Programm erscheinen einige, Liebhabern der Alten Musik bekannte Namen wie

Emilio De’ Cavalieri, Virgilio Mazzocchi, Luca Marenzio und Giacomo Carissimi.

Die wahren Motoren dieser wichtigen Musikbewegung waren jedoch drei weniger bekannte Persönlichkeiten: Der gebürtige Florentiner **Giovanni Animuccia** wurde nach seiner Übersiedelung einer der musikalisch einflussreichsten Persönlichkeiten in Rom: er war von 1555 bis zu seinem Tod 1571 *maestro di cappella* am Petersdom. Animuccia pflegte direkten Umgang mit Filippo Neri und war ein fruchtbarer Komponist geistlicher Lauden, deren Stil man die direkten Einflüsse jener Lauden anmerkt, die im heimatlichen Florenz zu Beginn des 16. Jahrhunderts im Umkreis des Bußpredigers Girolamo Savonarola blühten.

Francisco Soto de Langa war nicht nur treibende Kraft bei der Musikpflege im Oratorium des Vallicella-Viertels, sondern Schöpfer eines erneuerten, spezifisch römischen Lauden-Stils, den wir als posttridentinisch bezeichnen können. Geboren im spanischen Langa, sang er von 1562 bis 1611 als Sopranist in der päpstlichen Kapelle; seit 1566 war er Mitglied der Oratorianer, 1575 wurde er zum Priester geweiht. Bei allen wegen seines sanftmütigen und liebenswürdigen Charakters in bester Erinnerung, lag ihm besonders die Kinder- und Frauenseelsorge im Oratorium am Herzen. Fünf wichtige Sammlungen mit geistlichen Lauden in unterschiedlichem Stil hat er in Druck gege-

ben, von denen einige elementare mehrstimmige Bearbeitungen volkstümlicher Lieder sind.

Giovanni Francesco Anerio sang als Knabe im Chor des Petersdoms, wurde Schüler Giovanni Pierluigi da Palestrinas und später als *maestro di corte* an den Hof König Sigismunds III. von Polen berufen, wo er bis 1608 blieb. Zurück in Italien, wirkte er einige Jahre als Kapellmeister am Dom von Verona, ein Posten, den er ab 1611 in Rom in San Giovanni in Laterano, später in der Kirche Santa Madonna dei Monti versah. Den Oratorianern näherte er sich über seine Arbeit für Kardinal Ginnase, der in engem Kontakt zu der Gemeinschaft stand. Für sie komponierte Anerio eine bedeutende Sammlung mit konzertierenden Dialogen, *Teatro armonico spirituale*, die – 1619 erschienen – einen wichtigen Meilenstein bei der Entwicklung des volkssprachlichen Oratoriums darstellt.

Die Recherchen zur Laude auf der Grundlage historischer Quellen lassen uns verschiedene Aufführungsmöglichkeiten vermuten: Wir wissen, dass professionelle Sänger für eine ‚angeleitete‘ Darbietung der Stücke sorgten, dass dann jedoch das Volk selbst – nachdem es das musikalische Material gehört und verinnerlicht hatte – die Lauden eigenständig anstimmte. Da einige der Lauden eindeutig volksmusikalische Aspekte aufweisen, werden wir sie nach Kriterien volkstümlicher Vokalpolyphonie singen, aus dem Gedächtnis, unter fast ethno-musikwissenschaftlichen Vorzeichen: Beim musikalischen Ausdruck orientieren wir uns an der mundartlichen Phonetik, bei der Stimmführung am volkstümlichen Gesang Zentralitaliens. Bis heute sind in einigen Orten Italiens religiöse Riten lebendig, bei denen traditionelle Vokalpolyphonie zum Einsatz kommt, deren Wurzeln in Renaissance und Barock nicht zu überhören sind.

Alessandro Quarta/Sabine Radermacher

Sacred Music for the Poor of Rome

After the downfall of the Roman Empire, the 17th century was in many respects the only epoch in which Rome was a modern city. Unlike today, however, one encountered the most abject poverty in the city centre near the river, namely where the danger of high water and flooding was greatest. *La Vallicella* is a neighbourhood in Rome that still exists today, centrally located at the bend of the Tiber between the Via Giulia and the shore road Lungotevere Tor di Nona, within sight of the Castle of the Holy Angel and St. Peter's Cathedral. In the Rome of the Counter Reformation, this area was overpopulated with people of mostly modest origins; it was noted for its high level of crime and a complete lack of facilities for the assembly and edification of its inhabitants. It was precisely these conditions that caused the priest **Filippo Neri** (1515-1595), canonised already shortly after his death and against his avowed will, to relocate his missionary activities to Vallicella during the second half of the 16th century. In the heart of this district, the beautiful church of Santa Maria in Vallicella (generally known simply as *Chiesa Nuova*, or new church) is still very impressive today, as is the prayer hall of the Philippian brothers affiliated with it known as the Oratorium – a centre of liturgy and catechesis, initiated by Neri himself, in which music played a fundamental role.

Rome in those days was not only synonymous with colossal polyphony, multi-choral opulence and concertante virtuosity. In this urban environment with its variety of everyday realities, the Oratorium movement of the Philippian brothers was one of the most active musical centres. They regarded music as probably the most important medium for the dissemination of their message. Already from the second half of the 16th century onwards, they encouraged and stimulated multifarious and quite specific musical production. In addition, they drew from the ancient, uninterrupted medieval tradition of lauds and from the early Florentine Renaissance, creating a modernised version of sacred music in general, and ecclesiastical lauds in particular, in the oratoria, churches and streets of the Vallicella district. This repertoire, a link between sophisticated and popular music, represents an important part of Roman cultural history, forming one of the most beautiful points of contact between folk and art music.

Let us embark upon a musical journey into the desperately poor centre of Rome on the threshold from the 16th to the 17th centuries, the same Rome in which – hardly a ten-minute walk from *Santa Maria in Vallicella* – Giordano Bruno was burned alive on the order of Pope Clement VIII in 1600. Let us try to empathise

with this world in which the community of the Oratorians were not afraid to get their hands dirty in their attempt to evangelise simple people about whom the official church did not care – and did this without violating the people's right to a daily life, thus acknowledging to their subculture a dignity of its own. At this time, in this place, Michelangelo Merisi, alias **Caravaggio**, also found the models and scenarios of his unembellished, true-to-life depictions of saints (such as the famous *Deposition from the Cross* for *Santa Maria in Vallicella*). His aesthetic ideals found a tonal counterpart to the sacred music repertoire of the *Vallicella*; lauds, canzonas, madrigals and instrumental music are the “soundtrack” leading us from the pictures of Caravaggio directly through the streets, courtyards, blocks of flats and into the Oratorium of *Santa Maria in Vallicella*.

The declared aim to make the message of the Gospel comprehensible to uneducated ears required an everyday language: Italian instead of Latin, and even – to facilitate understanding for the ordinary people – a rudimentary Italian often blended with dialect expressions. The texts of the Oratorian lauds treat theological or moral issues in plain language, primarily orientating themselves on a few principal subjects: Christ, the Virgin Mary, Mary Magdalene, the renunciation of worldly vice, the summons to humility and the Birth of Jesus as a rustic nativity scene.

A most essential aspect of this is the elementary sensuality with which religious fervour is expressed. The physical apparition of saints is often described in popular, almost lascivious terms through which a devout adoration bordering on the heathen is revealed. The bosom of the Virgin Mary becomes “Godly breasts”, and one prays to the Madonna “Give me the breast!” in the desire to suck the “milk of life” from it. Visual capacity is restored through the “spittle” of Christ, who is described as a handsome, impressive husband – a feeling that has continued to the present day in the Good Friday Processions of southern Italy and Spain. Remarkably extensive are the sources for the production of lauds that were intended for women. Many document their active participation in the Oratorium assemblies, and the Oratorians made sure to adapt the textual contents of the compositions in such a way that they could be sung by women. Thus they broke one of the strictest taboos of the Roman church by also allowing women, who were not part of the clergy, to sing at a sacred location.

The music of the lauds is simple and catchy, primarily based on progressions of parallel triads. What was impossible, even forbidden, in art music becomes possible here, even necessary, in order to awaken the musical instinct of a subculture and facilitate the rapprochement with a low musical standard. Under expert instruction, the community succeeded in singing

two or three-part polyphony a cappella or with instrumental accompaniment. The surprisingly melodic spontaneity of this repertoire substantiates a particular sensitivity on the part of the composers for the Philippian milieu; despite all their searching for simplicity, they never lose sight the ideal of beauty.

However, sacred parodies of famous worldly madrigals were also popular. Usually the Fathers replaced their mostly eroticising texts with moralising ones (transforming languishing nymphs or gods into saints without any further ado). The (no less eroticising) music remained untouched. In addition, in a later phase of Oratorian music production, we find religious texts which are intoned above the model of *ostinato* bass lines or secular songs (such as *Follia di Spagna*, *Girometta* and *Ciaccona*) that were fashionable at that time and were repeatedly banned during the 17th century by decree of the Pope because their mesmerising power was felt to be lascivious. The casual, folksy musical devotions of the Oratorians in Santa Maria in Vallicella did indeed incite a bit of an uproar in those days. As Grazioso Uberti noted in 1630 in his *Contrasto Musico*, a musical dispute: “The Oratorium is held at a fixed time at night, so that the believers can reflect upon and make their peace with God after the haste of the day by asking Him for the grace to transform them far from all evil. At the sight of a lute, a harpsichord and a violin carried into the Oratorium,

some are outraged as if a dance were being struck up. Withal, there is nothing reprehensible about singing, and the sound of instruments in an Oratorium is not unseemly, even if it does create mirth.” It is not difficult to imagine that this culture of *sancta hilaritas*, of a “holy mirth”, was a thorn in the side of some conservatives.

Many important representatives of Roman musical history placed their works at the service of the Oratorians. In so doing, they adapted their own sophisticated style in favour of a popular, folkloristic musical language that enabled ordinary people to formulate theological doctrines without abandoning the vocal principals of their own surroundings. This approach had nothing strained about it, if one considers that many of the composers were not at all descended from the aristocracy and thus knew well and where therefore familiar with the Roman populace. Several names familiar to lovers of Early Music, such as Emilio De' Cavalieri, Virgilio Mazzocchi, Luca Marenzio and Giacomo Carissimi, appear on this programme.

The true motors of this important musical movement, however, were three lesser-known personalities. Florentine-born **Giovanni Animuccia** became one of the most musically influential personalities in Rome after moving there; he served as *maestro di cappella* at St. Peter's from 1555 until his death in 1571. Animuccia maintained direct contact with Filippo Neri and was

a prolific composer of sacred lauds, in the style of which one notices the direct influence of those lauds that flourished in his native Florence during the early 16th century in the circle of the preacher of repentance Girolamo Savonarola.

Francisco Soto de Langa was not only a driving force in the cultivation of music in the Oratorium of the Vallicella district, but also the creator of a renewed, specifically Roman laud style that we may designate as post-Tridentine. Born in Langa, Spain, he sang soprano in the Papal chapel from 1562 until 1611; he was a member of the Oratorians from 1566 and was ordained a priest in 1575. Fondly remembered by all for his gentle and lovable character, the spiritual welfare of women and children at the Oratorium was especially dear to his heart. Five important collections with sacred lauds in various styles were printed, several of which are elementary polyphonic adaptations of popular songs.

Giovanni Francesco Anerio sang in the choir of St. Peter's as a boy, became a pupil of Giovanni Pierluigi da Palestrina and was later appointed *maestro di corte* at the court of King Sigismund III of Poland, where he remained until 1608. Back in Italy, he was active for several years as director of music at the cathedral of Verona, a post

that he later held in Rome from 1611 at San Giovanni in Laterano and then at the church of Santa Madonna dei Monti. He drew nearer to the Oratorians through his work for Cardinal Ginnase, who was in close contact with the community. It was for them that Anerio composed an important collection with concertante dialogues, *Teatro armonico spirituale*; published in 1619, it represents an important milestone in the development of the vernacular oratorio.

Research into the laud based on historical sources gives reason to presume various performance possibilities. We know that professional singers ensured a "guided" presentation of the pieces to which the people themselves then joined in independently, singing the lauds – after having heard and assimilated the musical material. Since several of the lauds definitely reveal folkloristic aspects, we shall sing them according to criteria of popular vocal polyphony, by memory, under almost ethnomusicological portents. In the musical expression, we orientate ourselves on dialectal phonetics; in the voice-leading, on the popular song of central Italy. In some parts of Italy, religious rites using traditional vocal polyphony are still extant today; the roots of this polyphony in the Renaissance and Baroque are unmistakable.

Alessandro Quarta/Sabine Radermacher

Michelangelo Merisi, alias Caravaggio:
Deposition from the Cross for Santa Maria
in Vallicella (c 1600-1604)



Musica sacra per i poveri di Roma

Il secolo XVII fu per certi aspetti l'unico periodo in cui Roma, dopo la caduta dell'impero romano, si ritrovò ad essere una città moderna, ma diversamente da quanto accade per la Roma odierna, la povertà maggiore si trovava in seno al suo centro, vicino al fiume, ossia dove più alto era il pericolo di alluvioni ed inondazioni.

La *Vallicella* è una zona del centro di Roma tutt'ora esistente, situata nell'ansa del Tevere, compresa fra via Giulia ed il lungotevere Tor di Nona. Nella Roma di epoca tridentina, quest'area, densamente popolata, abitata per lo più da gente umile, era caratterizzata da una piuttosto alta incidenza di criminalità e da una pressoché totale assenza di punti di riferimento aggreganti ed edificanti per la popolazione. Questi fattori spinsero **San Filippo Neri**, nella seconda metà del '500, a stabilire la sua attività evangelica proprio in quest'area. Risplende tutt'oggi nel cuore di questa zona la bellissima Chiesa di Santa Maria in Vallicella (detta comunemente fin dall'epoca Chiesa Nuova) e l'annesso Oratorio dei Filippini, centro d'attività liturgica e catechistica voluto dal Santo, ove la musica svolse un ruolo fondamentale.

Il movimento oratoriano dei Padri Filippini rappresentò infatti nella Roma post-tridentina uno

dei poli di produzione musicale più importanti. I Padri oratoriani, considerando la musica come uno dei media principali del loro messaggio, si fecero promotori già dalla seconda metà del secolo XVI di un'amplessissima produzione musicale specifica che, rifacendosi all'antica ininterrotta tradizione laudistica medievale, e fiorentina quattrocentesca, fece risuonare gli Oratorii, le Chiese e le strade della Vallicella di un genere rinnovato di Lauda Spirituale, e di musica Sacra più in generale, che di fatto aprirà la strada al fortunato genere musicale, noto, appunto, come *Oratorio*.

Questo repertorio, anello di congiunzione fra musica colta e popolare, rappresenta una parte fondamentale della storia culturale romana e fu uno dei momenti più felici di contatto fra la popolazione umile e l'arte musicale. Vogliamo svolgere un viaggio musicale in questo *Bronx* della Roma secentesca, la stessa che Michelangelo Merisi, in arte **Caravaggio**, rappresenta nelle sue opere. Cercheremo di calarci in questo mondo ove la congregazione dei Padri Filippini si "sporca le mani" nella ricerca di evangelizzare il popolo umile, pur tentando di non violentare le sue prerogative di vita quotidiana, riconoscendo quindi in esse la dignità propria di una cultura subalterna. Cammineremo per le

vie, entreremo nell'Oratorio, ascolteremo ciò che risuona dai cortili dei palazzi della Vallicella, cogliendo quanto più possibile le diverse espressioni musicali che questi ambienti hanno prodotto: le laude, madrigali, canzoni e sonate sono la "colonna sonora" che ci guida dai quadri del Caravaggio alle strade, dai cortili dei palazzi all'Oratorio della Vallicella.

Ma quali sono le caratteristiche di questa produzione? La finalità di far giungere il messaggio evangelico ad orecchie incolte impone il linguaggio in uso quotidiano, l'italiano (il volgare) in luogo del latino, e per meglio essere compreso da una società umile sarà un italiano elementare, spesso incline ad accogliere locuzioni vernacolari. La tematica testuale delle Laude Filippine tratta con parole crude e semplici tematiche teologiche e morali, orientandosi principalmente su alcuni soggetti: Cristo, la Vergine, La Maddalena, l'abbandono del vizio mondano, l'invito all'umiltà, la Natività vissuta nel suo aspetto più agricolo e presepiale.

La musica delle Laude è semplice ed eufonica, di facile memorizzazione, allo scopo di permetterne l'esecuzione da parte delle assemblee di fedeli, le quali, propriamente guidate, riuscivano ad eseguire polifonie a due e tre voci, sia a cappella che con l'accompagnamento di strumenti. La sorprendente spontaneità melodica di questo repertorio rivela una particolare sensibilità da parte dei compositori dell'ambiente

Filippino, che nella ricerca della semplicità non abbandonarono mai l'ideale della bellezza.

Abbiamo voluto su questo tema ricostruire un'antologia che partendo dalle Laude ricreasse l'ambiente musicale vallicelliano seicentesco nella sua varietà di forme, vocali e strumentali.

Un aspetto di un certo rilievo riguarda i testi più in generale e la carnalità elementare con la quale i testi esprimono sentimenti di devozione religiosa. Spesso parole popolari e licenziose descrivono attributi fisici delle figure Sacre, sdoganando completamente una devozione ai confini con il pagano: il petto della Vergine diventa "le poppe tue divine", e si domanda alla Madonna: "Porgimi la mammella!" nel desiderio di suggerire il latte vitale. La vista si recupera con lo "Sputo" di Cristo", il quale spesso è (sentimento che sopravvive nelle processioni della Settimana Santa del sud Italia e della Spagna) uno sposo bello e prestante.

Un elemento di considerevole spessore è la documentazione relativa alla produzione laudistica destinata alle donne. In molte fonti è riferita la partecipazione femminile alle riunioni oratoriane, e nello specifico, i Padri si occuparono di approntare testi musicali soggettivamente atti al canto delle donne, abbattendo così uno dei *taboo* più forti della Chiesa romana, permettendo a ragazze laiche il canto in un luogo sacro. Dal punto di vista musicale, il genere laudistico

Filippino post-tridentino romano, presenta una fenomenologia stilistica di fatto affine alla Villanesca alla Napolitana del 500. I procedimenti armonici elementari sui quali si costituisce una buona parte delle composizioni presenta i procedimenti di triadi parallele. Ed anche qui la scelta appare filosofica: ciò che accademicamente è impossibile e proibito, si rende possibile, anzi necessario in quanto proprio dell'istintualità musicale di una cultura subalterna, e quindi funzionale alla facilità di approccio da parte di un livello musicale basso, perché ciò che in questo contesto conta è *apprendere* e *dire cantando*, senza l'ostacolo di una elaborazione musicale impegnativa, ma sempre rispettando la qualità del risultato sonoro.

Ed ancora, nella seconda parte della produzione oratoriana troviamo testi religiosi intonati su bassi ostinati e canzoni profane in voga ai tempi, quali la follia di spagna, *la girometta*, *la ciaccona* e molte altre, pratica che in sé il Concilio di Trento avrebbe severamente, in prima istanza, vietato, così come durante il sec. XVII alcune ordinanze pontificie vietarono *tout-court* le Ciaccone e Passacaglie medesime, ed i *bassi ostinati* in genere, di cui diamo qui un saggio, a causa della loro valenza ipnotizzante e lasciva.

Sempre in tema di testi, altro e non meno importante fenomeno è la presenza di *travestimenti spirituali* di madrigali profani, frutto della fobica tabuizzazione nei confronti del

raffinato erotismo del madrigale manierista all'epoca di larghissima diffusione. Fu costume dei Padri oratoriani il sostituire i proibitivi testi amorosi dei madrigali più in voga, sostituendoli con testi morali, allo scopo di renderne possibile l'esecuzione all'interno del contesto dottrinale.

Innanzitutto, già all'epoca queste esecuzioni musicali dal carattere gioviale e popolare sembrano aver suscitato in alcuni individui più rigidi un certo scandalo:

Dal *Contrasto Musico* di Grazioso Uberti; Roma, 1630: "Si fa l'Oratorio in una certa hora notturna, affinché li divoti, dopo il corso del giorno, si ritirino in sé stessi, facciano i loro conti con Dio, con dimandare gratia di camminare lontani dal male. Quando si vede che negli Oratori si porta un leuto, un cimballo, un violino, alcuni si scandalizzano, come che paia doversi fare un balletto. Ma non è cosa disdicevole il canto, ne sconvienole il suono nell'Oratorio, ancorchè cagioni allegria." Non è difficile immaginare come qualche conservatore debba aver visto non di buon occhio questa cultura della *sancta hilaritas* che caratterizzava le manifestazioni oratoriale.

Molte figure importanti della Storia della Musica romana prestarono la propria opera per i Padri Filippini. In questo programma compaiono nomi noti agli appassionati di musica antica, come Emilio de' Cavalieri, Virgilio Mazzocchi, Luca

Marenzio, Giacomo Carissimi. Tuttavia vale la pena di spendere due parole per tre figure meno note, ma che rappresentarono il vero motore di un movimento musicale tanto importante.

Giovanni Animuccia, fiorentino, divenne, in seguito al suo trasferimento a Roma, una delle più influenti personalità musicali dell'Urbe. Ricoprì il ruolo di maestro di cappella a S. Pietro dal 1555 al 1571, anno della sua morte. Conoscente diretto di S. Filippo Neri, l'Animuccia fu un prolifico compositore di laude spirituali, il cui stile risente direttamente del genere laudistico fiorito nella nativa Firenze in ambito Savonaroliano, all'inizio del sec. XVI. Il carattere musicale di "*Deh, venetene, pastori*" ben incarna lo spirito della Natività mediante una rotonda e gioiosa accordalità arricchita di una scansione ritmica atta ad esaltare gli

accenti del testo di diretta ispirazione popolare-sca. La *naïveté* presepiale con la quale i poeti delle laude esprimono i concetti legati alla Na-

tività è uno degli elementi che più d'ogni altro colloca questo genere letterario-musicale nella sfera culturale di ambito popolare, all'interno della sentita tradizione italiana del presepe.



Giovan Francesco Barbieri detto Guercino: San Filippo Neri (1656), Museo di Stato di San Marino

Padre **Francisco Soto de Langa** è da considerarsi una delle figure principali dell'attività musicale dell'Oratorio romano della Vallicella, nonché creatore del rinnovato stile propriamente romano della lauda che potremmo definire come *post-tridentino*. Nato a Langa, Soria, in Spagna, egli fu sopranista della Cappella Pontificia dal 1562 al 1611, anno della sua *giubiazione*; membro dell'Oratorio dal 1566 fu ordinato sacerdote nel 1575. Ricordato da tutti per il carattere mite ed amorevole, ebbe a cuore la cura dei fanciulli e delle donne che frequentavano l'Oratorio.

Curatore di ben cinque importantissime raccolte a stampa di laudi spirituali, di stile variato, alcune delle quali risultano essere elementari armonizzazioni di canti popolari.

Il principale contributo di **Giovanni Francesco Anerio** riguarda il primo sviluppo dell'oratorio in quanto genere musicale. Fanciullo cantore nella Basilica di San Pietro in Roma e successivamente allievo di Giovanni Pierluigi da Palestrina, fu chiamato alla corte di Sigismondo III re di Polonia in qualità di Maestro di Corte e là stette fino al 1608. Tornato in Italia, rimase per qualche anno a Verona quale Direttore della Cappella della Cattedrale, per tornare poi a Roma, di certo, nel 1611. Maestro di cappella dapprima in San Giovanni in Laterano, passò poi dal 1613 al 1620 alla chiesa della Madonna dei Monti. Dopo il rapporto con i Gesuiti, l'Anerio si avvicinò al mondo della Congregazione Romana dell'Oratorio fondata da San Filippo Neri, entrando nelle grazie del cardinale Ginnasi e diventando Musico ufficiale di casa Ginnasi. Il Ginnasi infatti tenne sempre stretti rapporti con i padri Filippini. Per l'istituzione Filippina l'Anerio compose l'importantissima raccolta di dialoghi concertati chiamata *"Teatro armonico spirituale"*, pubblicato nel 1619, che segna un

momento di capitale importanza nello sviluppo dell'oratorio in volgare.

La ricerca sulla Lauda ci ha portato ad ipotizzare, sulla base delle fonti storiche, più possibilità esecutive. Sappiamo infatti che la presenza di cantori professionisti assicurava un'esecuzione *guida* dei brani, ma che poi susseguentemente il popolo stesso, una volta mnemonizzato e fatto proprio il materiale, intonava autonomamente le laude. Ecco quindi che alcune laude che presentano aspetti musicali maggiormente legati alla musica popolare, sono state da noi approximate secondo criteri di polifonia orale, eseguite completamente a memoria, in una chiave che potremmo dire etnomusicologica, riportando la lingua alla fonetica vernacolare e impostando la vocalità secondo la prassi del canto folkloristico dell'Italia Centrale. Sono tutt'ora in vita riti religiosi in alcune località italiane nei quali si registra la presenza di polifonie tradizionali orali di diretta discendenza rinascimentale e barocca.

Alessandro Quarta



www.concertoromano.com

Concerto Romano is the first group to undertake a systematic revival of the remarkable world of Roman seventeenth century music. The visual backdrop of the period – Rome’s spectacular frescoes, paintings and baroque architecture – is equalled by an awe-inspiring musical sound-track nowadays nearly forgotten (with the exception of a few great names such as Giacomo Carissimi and Luigi Rossi). The ensemble is made up of a fix nucleus: Paolo Perrone (baroque violin), Serena Bellini (flutes) Luca Marconato and Francesco Tommasi (guitar and theorbo), Giovanni Battista Graziadio (bassoon), Andrea Buccarella (cembalo and organ), Luca Cervoni (tenor) and Giacomo Farioli (bass) – and a variable number of singers and instrumentalists.

It has performed regularly since 2006 under conductor and composer **Alessandro Quarta**’s baton: In 2009, Concerto Romano debuted at the prestigious early music festival, Tage Alter Musik, in Herne, Germany, in 2010 in the Konzerthaus in Vienna meeting with enormous success. In 2011 Concerto Romano performed in the Vatican, at Rheingau Musik Festival and again with the German broadcasting station WDR in Kempen. For 2013 it has been invited by Rai Radio3 (Concerti al Quirinale), in the dome of Orvieto, at the festivals Sagra Musicale Umbra and Niedersächsische Musiktage, Resonanzen (Vienna, Konzerthaus), Bad Arolsen and Händel-Festspiele Halle.

Il **Concerto Romano** si occupa sistematicamente di quel meraviglioso mondo musicale che è il Seicento Romano. Lo stupore visivo degli affreschi, dei quadri, delle architetture barocche dell’Urbe, possedeva un’altrettanto stupefacente controparte sonora. L’ensemble è formato da un nucleo stabile: Paolo Perrone (violino barocco), Serena Bellini (flauti) Luca Marconato e Francesco Tomasi (tiorba e chitarra), Giovanni Battista Graziadio (fagotto), Andrea Buccarella (cembalo ed organo), Luca Cervoni (tenore) e Giacomo Farioli (basso), oltre a contare su di un organico variabile di cantanti e strumentisti, specializzati nel repertorio antico.

Dal 2006 svolge un’attività concertistica regolare sotto la direzione del direttore e compositore **Alessandro Quarta**. Nel 2009 Concerto Romano ha debuttato con enorme successo al festival di musica antica Tage Alter Musik in Herne (Germania) e nel 2010 con furore al Konzerthaus di Vienna. Per il 2011 è apparso per la prima volta in Vaticano, ed è tornato in diverse occasioni in Germania (Rheingau Musik Festival, Mahlgarten, Kempen). Nel 2012 si è esibito tra l’altro ai Concerti al Quirinale di Rai Radio3, nel duomo d’Orvieto, alla Sagra Musicale Umbra e alle Niedersächsische Musiktage (Germania). Nel 2013 è ospite tra l’altro al festival Resonanzen del Konzerthaus di Vienna ed in Germania al Händel-Festspiele di Halle ed al Barockfestspiele Bad Arolsen.

Concerto Romano ist das erste Ensemble, das sich systematisch mit der wunderbaren Musikwelt des römischen *Seicento* beschäftigt, denn der visuelle Stupor der Fresken, der Bilder, der barocken Architektur der Ewigen Stadt aus dieser Zeit hat eine ebenso überwältigende akustische Entsprechung, die fast völlig in Vergessenheit geraten ist – einige große Namen wie Giacomo Carissimi oder Luigi Rossi ausgenommen. 2006 formierte sich der vokale und instrumentale Stamm von *Concerto Romano*, heute bestehend aus Paolo Perrone (Violine), Serena Bellini (Flöten), Luca Marconato und Francesco Tomasi (Theorbe und Gitarre), Giovanni Battista Graziadio (Fagott), Andrea Buccarella (Orgel und Cembalo), Luca Cervoni und Giacomo Farioli (Gesang).

Unter der Leitung des Dirigenten und Komponisten **Alessandro Quarta** tritt das vokale und instrumentale Spezialensemble für Alte Musik regelmäßig auf, u. a. in Rom, Florenz, Perugia (Sagra Musicale Umbra) und Orvieto sowie in Projekten unter der Schirmherrschaft des italienischen Kultusministeriums. 2009 gab *Concerto Romano* bei den

Tagen Alter Musik in Herne des WDR sein furioses Deutschlanddebüt, im Dezember 2010 sein umjubeltes Österreichdebüt im Wiener Konzerthaus. Ebenfalls 2010 begann die Zusammenarbeit zwischen Concerto Romano und dem Deutschen Historischen Institut in Rom mit Konzerten u.a. in Santa Maria dell’Anima und im Vatikan. 2011 und 2012 war Concerto Romano mehrfach in Deutschland zu Gast (Rheingau Musik Festival, WDR/Kempen, Niedersächsische Musiktage). 2013 stehen u.a. Konzerte in Wien (Resonanzen), in Halle (Händel-Festspiele) und Bad Arolsen auf dem Programm.



Alessandro Quarta

1 Deh, venitene, pastori

a veder lesù ch'è nato,
nel presepio ignudo nato
più che'l sol è risplendente.

Deh, venite prestamente
a veder il bel Messia,
sol Ioseph con Maria
la sua Madre gloriosa.

Mai non fu sì preziosa
creatura, ne mai fia:
evvi ancor in compagnia
sol il bue e l'asinello.

Pezze, fascie ne mantello
non ha il Signor de' Signori,
e dal Ciel discendon chori
per veder la Deitade.

Quivi vien le Potestate,
quivi vien i Cherubini,
le Virtuti e i Serafini
con tutta la Gerarchia.

Et con dolce melodia,
ringraziando con desio:
Gloria in Cielo all'alto Dio,
et in terra pace sia.

O Pastor, venite via
e'l Signor a visitare:
voi sentirete cantare,
et vedrete il Re di Gloria.

2 **Cor mio** dolente e tristo,
va con la Maddalena a' pie' di Christo:
ivi t'assidi e piagni
finchè tutti di lagrime li bagni.

Ach, kommt herbei, ihr Hirten,
um Jesus zu sehen, der geboren wurde,
geboren nackt in eine Krippe
strahlt er heller als die Sonne.

Ach, kommt sogleich,
den schönen Messias zu sehen,
und Josef mit Maria,
seiner herrlichen Mutter.

Nie gab, nie wird es so ein kostbares
Wesen geben:
er hatte zur Gesellschaft
nur den Ochsen und das Eselchen.

Keine Lumpen, nicht Windeln noch Mantel
hat der Herr der Herrlichkeit;
und vom Himmel steigen Chöre,
um die Gottheit anzusehen.

Da kommen die Mächte,
da kommen die Cherubine,
die Tugenden und Seraphine
mit der ganzen Hierarchie.

Und mit süßer Melodie,
danken wir voll Sehnsucht:
Ehre sei Gott im Himmel,
und Frieden auf Erden.

O Hirten, kommt herbei
und besucht den Herrn:
Ihr werdet Singen hören
und den König der Ehren sehen.

Mein wehes, trauriges Herz,
geh' mit der Magdalena zu Füßen Christi:
dort setz' dich nieder und weine,
bis du sie ganz mit Tränen bedeckt hast.

O alma mia dolente,
chi ti fe' schiava di nemica gente?
Già non vedrai tu il Cielo,
ma starai sempre tra la fiamma e'l gelo.

Gran male è il viver sempre
senza morir, in dolorose tempore;
ma più mi duol, ch'a torto,
Signor mio dolce io t'ho ferito e morto.

3 Nell'apparir del sempiterno sole

ch'a mezzanotte più riluce intorno
che l'altro non faria di mezzogiorno,
“Gloria” cantaron gl'angiol del Cielo,
e meritato udir sì dolci accenti
pastori che guidavano gl'armenti.

Quivi trovaro in vili panni avvolto
il fanciul con Gioseppe e con Maria:
o benedetta e nobil compagnia!

5 Faticosa è la via, il corpo è grave e in giù

sempre mi tira
conturba la ragion l'usanze prave il nimico
m'aggira
hor la superbia hor l'ira, tal che salir non
posso e s'io non son disposto da te Signor io
m'affatico invano.

L'ardente febbre mia m'altera il senso e parmi il
dolce amaro
con tedio e con accidia io parlo e penso di te
signor mio caro
io non trovo riparo senza di te mia vita
sana la mia ferita dolce Giesù mio buon
samaritano.

O meine wehe Seele,
wer machte dich zur Sklavin schlechter Leute?
Schon wirst den Himmel du nicht sehen,
sondern ewig zwischen Flammen und Eis bleiben.

Es ist in großes Unglück ewig zu leben -
ohne je zu sterben – auf qualvolle Weise;
aber noch mehr schmerzt mich, dass ich zu
Unrecht dich, meinen süßen Herrn, verletzt und
getötet habe.

Bei Erscheinen der ewigen Sonne,
die zu Mitternacht mehr Licht spendet,
als es die andere zu Mittag vermag,
sangen die Engel im Himmel „Gloria“;
und würdig, diese süßen Klänge zu hören,
waren Hirten, die ihre Herden führten.

Damals fanden sie, in schäbige Tücher gewickelt,
den Jungen mit Josef und Maria:
o gesegnete und edle Runde!

Mühsam ist der Weg, schwer ist der Körper und
zieht mich ständig hinab,
den Verstand verwirren böse Gewohnheiten, der
Feind umzingelt mich,
mal ist es Stolz, mal Zorn so sehr, dass ich es nicht
hinauf schaffe; und wenn du mir nicht hilfst, mühe
ich mich vergeblich.
Das glühende Fieber trübt meine Sinne, lässt mir
Süße bitter erscheinen,
voll Überdruß und Trägheit spreche ich von dir
und denke an dich, mein lieber Herr,
ich finde keine Zuflucht ohne Dich, mein Leben,
heile meine Wunde, süßer Jesus, mein guter
Samariter.

Io son quel cieco nato, o Signor mio, e son quel sordo e muto / rendimi il lume tuo pietoso Dio fa di tua mano il luto / di terra e del tuo sputo Giesù se tu mi tocchi rendi la luce agl'occhi, laverommi al tuo fonte e sarò sano.

6 Il Ciel clemente ogn'hor gratia e favore qua giù versa e comparte;
apre la man divina il Gran Signore e le sue gratie imparte.
Alme, ch'in terra ricevete il dono:
benedite il Signor, perch'egli è buono.
Benigno ha il volto, il fronte ognor sereno, risguarda, ode e risponde;
ha pietosa la man, paterno il seno e i falli altrui nasconde;
castiga lento, e presto dà perdono:
benedite il Signor, perch'egli è buono.
Fate festa al Signore, organi e corde, timpano, cetre e trombe.
Il Salmo e l'Hinno, in amronia concorde insiem col suon rimbombe:
canti ogni lingua e dica, insiem col suono:
benedite il Signor, perch'egli è buono.

8 Mentre lo sposo mio dorme e riposa nel sonno de la morte, aspra e noiosa, qui sotto al tronco dell'amata spoglia sfogherò la mia doglia.
Croce e voi chiodi e spine insanguinate il caro sposo mio, deh, non svegliate sinchè di pianto sazia e di lamenti ancor io m'addormenti.

Ich wurde blind geboren, o mein Herr, ich bin taub und stumm, gibst mir dein Licht zurück, barmherziger Gott. Jesus, forme mit deiner Hand einen Brei aus Erde und deinem Speichel; wenn du mich berührst, gibst du den Augen das Licht zurück, ich werde mich an deiner Quelle waschen und gesund sein.

Der gütige Himmel schenkt und verteilt allezeit hier unten Huld und Gnade;
seine göttliche Hand öffnet der allmächtige Herr und spendet seinen Segen.
Seelen, die ihr auf Erden dies' Geschenk erhaltet: lobpreisets den Herrn, denn er ist gut.

Gütig ist sein Antlitz, die Stirn stets heiter, er betrachtet, hört zu und antwortet;
seine Hand ist barmherzig, sein Herz väterlich, und er sieht über Anderer Fehler hinweg;
er straft zögerlich und verzeiht schnell:
Lobpreisets den Herrn, denn er ist gut.

Begrüßt freudig den Herrn, Orgeln und Saiten, Pauken, Leiern und Trompeten.
Psalm und Hymnus sollen in trefflicher Harmonie mit dieser Weise erschallen:
Jede Zunge soll singen und sprechen zur Weise:
Lobpreisets den Herrn, denn er ist gut.

Während mein Bräutigam schläft und ruht im öden, bitteren Todesschlaf, lasse ich hier am [Kreuzes]Stamm unter dem geliebten Leib meinem Schmerz freien Lauf.
Kreuz und ihr, Nägel und blutigen Dornen, weckt, meinen lieben Bräutigam, ach, nicht auf, bis – der Tränen und des Wehklagens müde – auch ich entschlafe.

9 Perché m'inviti pur, mondo fallace? Teco ne pace haver, ne tregua voglio.
Crudel, tiranno, rendimi il mio core, mondo buggiardo, mondo ingannatore!
La man potente del mio grande Iddio benigno e pio ha rotto il duro giogo;
egli e non tu è mio vero Signore:
mondo etc.
A lui sol di servir son tutto vago;
fischia quel drago e qual sirena canta:
non curo ne tuo biasmo ne tuo honore mondo etc.

10 Pietro così dicea, ch'era il suo amor nell'acque, et esso ardea:
„Onde lucenti e chiare,
che del Sommo Fattor le sacre piante dolce bacciate voi, beate e sante,
itene liete al mare,
che si ricco tesoro, sì care spoglie il vostro grembo accoglie;
che per mia gioia anch'io sopra voi ne vò pur al Signor mio.“

12 Mentre il mio spirito langue cibo ad ogn'ora chieggio:
ohimè che far mi deggio s'io piglio latte o sangue?
Maria Vergine bella del Re celeste sposa, come madre pietosa porgimi la mammella.

Wieso lockst du mich überhaupt, trügerische Welt? Mit dir will ich weder Frieden noch Waffenstillstand. Grausame, Tyrannin, gib mir mein Herz zurück, verlogene Welt, irreführende Welt!
Die mächtige Hand meines großen Gottes hat gütig und barmherzig das harte Joch zerbrochen; / Er nicht du ist mein wahrer Herr: Verlogene Welt etc.
Ihm allein begehre ich von Herzen zu dienen; mag der Drache fauchen und die Sirene singen: mich schert weder dein Tadel noch deine Ehre, verlogene Welt etc.

So sprach Petrus, als sein Liebster in den Fluten war, und er brannte: „Funkelnde, klare Wellen, die ihr die heiligen Füße des höchsten Schöpfers zärtlich küsst, Gesegnete und Geheiligte, zieht freudig zum Meer, denn so kostbarer Schatz, so teuren Leib, empfängt euer Schoß; denn zu meiner Freude ziehe auch ich auf euch gleichwohl zu meinem Herrn.“

Während mein Geist darbt flehe ich dauernd um Nahrung: O weh, was soll ich tun - Milch oder Blut nehmen?
Maria, schöne Jungfrau, Braut des Himmelskönigs, wie eine barmherzige Mutter gibst mir die Brust.

Gesù, vite feconda
Incisa, manda fuori
il soave liquore
che l'alma inebbra e monda.

- 13 Deh, ritorna al tuo Signore,**
ostinato peccatore,
tempo è homai, ravvediti.
Piangi lasso il tuo fallire
se tu brami alfin gioire
nell'eterna gloria.
Tempo è homai ch'innalzi il viso
a mirar del Paradiso
le bellezze amabili.
Dunque il mondo non t'alletti
coi fugaci suoi diletti
che'l tuo cuor lusingano.
I suoi doni son rapine
i suoi ben son tue ruine,
poi ch'al Ciel ti tolgono.
Lo splendor, la sua vaghezza
che l'insano mondo apprezza
è sol polve e cenere.
La sua luce bella e pura
qual balen passa e non dura
fuggitiva e labile.
Ogni humana pompa altera
come vana aura leggera
dissipata fuggesi.
Si dilegua ogni momento,
ogni gioia, ogni contento
che nel mondo trovi.
Non rinverde il vago Aprile

Jesus, fruchtbar geschnittener
Rebstock, lass
den süßen Wein heraussprudeln,
der die Seele berauscht und reinigt.

- Ach, kehre zurück zu deinem Herrn,
starrsinniger Sünder,
die Zeit ist nun gekommen, besinne dich.
Beweine bitter deine Misstat,
wenn du dich am Ende freuen willst
in der ewigen Herrlichkeit.
Es ist an der Zeit dein Gesicht zu heben,
um des Paradieses
liebliche Schönheit zu sehen.
Alsdann reizt dich die Welt nicht
mit ihren flüchtigen Freuden,
die dein Herz umschmeicheln.
Ihre Gaben sind Raub
ihre Güter sind dein Ruin,
weil sie dich dem Himmel entziehen.
Die Pracht, ihr Zauber,
den die törichte Welt so schätzt,
ist bloß Staub und Asche.
Ihr schönes klares Licht
vergeht wie Wetterleuchten und dauert nicht,
ist flüchtig und hinfällig.
Alle menschliche Hoffahrt
nimmt liederlich Reißaus,
gleich einem nichtig leichten Hauch.
Jeden Moment verschwindet
alle Freude, jedes Glück
das man auf Erden findet.
Der liebliche Frühling

dell'età tua giovanile,
ne più mai rinfiorasi.
Si dà fine in un sospiro
della vita al breve giro
che la morte termina.
Son per tutto affanni e pene,
sol nel Cielo è il vero bene,
vera pace e gloria.

- 15 Signor, ti benedico,**
Signor, laude a te dico,
che mentre era caduto
corresti a darmi aiuto.
O singolar bontade,
ch'ebbe di me pietade!
L'olio fu il dolce affetto
del tuo paterno petto,
e'l vino il puro sangue
ch'uscì dal corpo esangue.
O charitate immensa
che tai gratie dispensa!
16 Dio ti salvi, Maria, madre divina,
degli'angeli Regina;
Dio ti salvi Maria, stella serena,
di luce e gloria piena.
Vergine eterna, madre dell'Amore,
con teo è il tuo Signore;
benedetta sii tu
e'l tuo figliol, dolcissimo Giesù.
Santa Maria, speranza mia,
madre di Dio, refugio mio,
prega il Signor per me,
prega per me, Signora, or ch'ho bisogno,

deiner Jugend grünt nicht mehr
und wird nie mehr erblühen.
Mit einem Seufzer schließt man
des Lebens kurzen Lauf,
den der Tod beendet.
Überall herrscht nur Angst und Schmerz,
nur der Himmel birgt das wahre Gut,
wahren Frieden und Herrlichkeit.

- Herr, dich preise ich,
Herr, dich lobe ich,
denn während ich gefallen war,
eiltest du mir zu Hilfe.
O einzigartige Güte,
die sich meiner erbarmte!
Öl war die zärtliche Zuneigung
deines väterlichen Herzens
und Wein das reine Blut,
das aus dem bleichen Körper floss.
O grenzenlose Barmherzigkeit
die solche Gnade schenkt!
Gegrüßet seist du Maria, göttliche Mutter,
Engelskönigin;
Gegrüßt seiest du Maria, heller Stern
erfüllt von Licht und Herrlichkeit.
Ewige Jungfrau, Mutter der Liebe,
der Herr ist mit Dir;
gesegnet seiest Du
und dein Sohn, der allerzärtlichste Jesus.
Heilige Maria, meine Hoffnung,
Mutter Gottes, meine Zuflucht,
bitte beim Herrn für mich,
bitte für mich, Herrin, jetzt, wo ich es nötig habe

& nella morte ancora.
Così sia, così sia, dolce Vergine Maria

- 17 Perder gl'amici** e perder li favori
si stima in questa vita per gran male:
Ma l'alma no, che più che'l Mondo vale.
 Pianger sì tanto inconsolabilmente,
 perder la vita misera e mortale:
 Ma l'alma (&c)
Ma non si ferma qui nostra pazzia,
che più si duole d'un diletto rio
se tolto gl'è, che perder l'alma e Dio.

- 18 Torna la sera bruna**
e in ciel luce la luna,
che il mortal egro invita
al sonno della vita.
 Salvame, Signor forte
 dal sonno della morte,
 e stammi sempre intorno
 finché ritorni il giorno.
Sia laude, gloria e canto
al Padre, al Figlio, al Santo
Spirto, ch'il Ciel governa
con legge sempiterna.

- 19 Fuggi, fuggi quel ben** che tanto alletta
l'incauto cor de' miseri mortali.
Dolcezza stabile tra noi non v'è
e variabile non serba fé;
E' fior, ma velenoso,
è velen ma vezzoso,

und im Sterben noch einmal.
So sei es, so sei es, süße Jungfrau Maria.

Freunde und Gunst zu verlieren
hält man in diesem Leben für ein großes Unglück:
Doch nicht die Seele, die mehr wert ist, als die Welt.
 So bitterlich, untröstlich zu weinen
 dieses elende sterbliche Leben zu verlieren:
 Doch nicht die Seele etc.
Aber unserer Torheit ist damit noch nicht genug,
die sich mehr darüber grämt, wenn ihr ein
schändliches Vergnügen / genommen wird, als
darüber Seele und Gott zu verlieren.

Jetzt kommt der dunkle Abend,
und am Himmel scheint der Mond,
der den Sterblichen willkommen heißt
zum Schlaf des Lebens.
 Erlöse mich, starker Herr,
 vom Schlaf des Todes
 und bleib' immer bei mir
 bis der Tag zurückkehrt.
Lob, Ehre und Gesang seien
Vater, Sohn und Heiligem
Geist, der den Himmel regiert
mit ewigem Gesetz.

Fliehe, fliehe jenes Gut, das die leichtsinnigen
Herzen der elend Sterblichen so sehr entzückt.
Beständigen Liebreiz gibt es hier nicht,
und der wechselhafte hält nicht die Treue.
Er ist eine Blume, jedoch giftig,
ist Gift, jedoch voller Anmut,

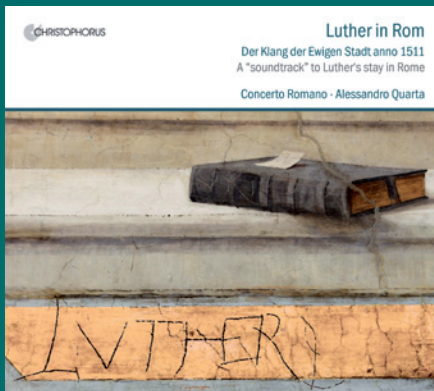
allor inganna più quando più ride,
quando gl'occhi lusinga, i cori uccide.
 Corri corri a quel ben che solo accende
 il puro cor de' più felici amanti!
Gioia più nobile il Ciel non ha,
ché ferma immobile sempre sarà.
L'ardor non è penoso,
arde, sì, ma pietoso,
e quando infiamma più tanto è più grato:
rende gl'occhi piangenti e'l cor beato.

- 20 O penitenza, gioia del core,**
o condoglienza colma d'amore,
i tuoi sospiri non son martiri,
ma son dilette de' nostri petti,
son condimenti, veri contenti,
alta ventura d'un'alma impura.
Sù, sù, dunque, o christiani,
voi che siete lontani
per il vostro peccato
da sì felice stato,
piangete di core la colpa, l'errore:
se ciò farete, diventarete
gente gradita a Dio, diletta e santa,
poi che colpa non è la colpa pianta.

darum täuscht er umso mehr, je mehr er lacht,
sobald er Augen lockt, tötet er Herzen.
 Eile, eile zu jenem Gut, das allein
 das reine Herz der glücklichsten Liebenden entzündet!
Eine edlere Freude besitzt der Himmel nicht,
die stets so beständig, unerschütterlich sein wird.
Ihr Feuer verursacht keinen Schmerz,
sie glüht, ja, aber voller Erbarmen,
und ist umso angenehmer, je stärker sie brennt:
lässt die Augen weinen und segnet das Herz

O Reue, Herzensfreude,
O Mitleid voller Liebe,
deine Seufzer sind keine Qualen
sondern Wonne in unserer Brust,
sind Würze, wahre Freuden,
höchstes Glück einer unreinen Seele.
Auf, auf nun, o Christen,
die ihr weit entfernt seid
durch eure Sünde
von so glücklichem Befinden,
beweint von ganzem Herzen die Schuld, die Missetat:
Wenn ihr dies tut, werdet ihr
Gott gefällige, geliebte und heilige Leute werden,
denn die beweinte Schuld ist keine Schuld.

also available



Luther in Rom

Der Klang der Ewigen Stadt anno 1511

A "soundtrack" to Luther's stay in Rome

Frottole, laude, canzone, dances, processional chants & sacred vocal polyphony

Josquin Desprez, Jean Mouton, Costanzo Festa, Iohannes Hesdimois,

Petrus Roselli, Bartolomeo Tromboncino, Michele Pesenti,

Filippo de Lurano, Joan Ambrosio Dalza & Anonym

Concerto Romano · Alessandro Quarta

CHR 77361

Sacred Music for the Poor

at Santa Maria in Vallicella, Rome
(around 1600)

Laude, Canzone & Sinfonie...

...for the Santa Maria Church in La Vallicella, the poor district of Rome. It is here that the Oratorian Brotherhood of St. Filippo Neri celebrated a "Liturgy for Ordinary People" with catchy melodies and folkloristic rhythms.

...für die Kirche Santa Maria im römischen Armenviertel La Vallicella. Hier feierte die Oratorianerbruderschaft um den Heiligen Filippo Neri mit eingängigen Melodien und volkstümlichen Rhythmen eine „Liturgie für die kleinen Leute“.

Musik von / music by

Francisco Soto de Langa, Emilio de' Cavalieri, Luca Marenzio,
Virgilio Mazzocchi, Giovanni Francesco Anerio et al.

Concerto Romano · Alessandro Quarta



CHR 77373



Total Time: 66:49



www.christophorus-records.de

Essay:

Deutsch · English
Italiano

Made in
The Netherlands



note 1  music

© + © 2013
note 1 music gmbh
Heidelberg, Germany