

ACCENT

L'arpa  
Barberini





Bust of Urban VIII, Gianlorenzo Bernini, 1637-38, Palazzo Barberini

# L'arpa Barberini

Music for harp and soprano  
in Early Baroque Rome

|    |   |      |
|----|---|------|
| 1  | Giovanni Girolamo KAPSBERGER (c1580-1651) <i>Toccata seconda arpegiata</i>                          | 2:16 |
| 2  | Luigi ROSSI (1597-1653) <i>Hor che l'oscuro manto*</i>  | 6:11 |
| 3  | Orazio MICHI DELL'ARPA (1594-1641) <i>Spera mi disse amore*</i>                                     | 5:29 |
| 4  | Paolo QUAGLIATI (c1555-1628) <i>Toccata dell'Ottavo Tuono</i><br>from „Il Transilvano di G. Diruta“ | 3:47 |
| 5  | Girolamo FRESCOBALDI (1583-1643) <i>Se l'aura spira tutta vezzosa (instr.)</i>                      | 3:30 |
| 6  | Orazio MICHI DELL'ARPA <i>Sospiri che uscite dall'arso mio sen*</i>                                 | 2:24 |
| 7  | Girolamo FRESCOBALDI <i>Fantasia</i>  | 3:22 |
| 8  | Orazio MICHI DELL'ARPA <i>Dolce frutto Amor compose*</i>  | 1:47 |
| 9  | ANONYMOUS <i>Madre non mi far monaca*</i>   | 0:48 |
| 10 | Girolamo FRESCOBALDI <i>Parte sopra Lamonicha</i>   | 6:11 |
| 11 | ANONYMOUS <i>Balletto</i> from Chigi Manuscript   | 3:33 |
| 12 | Orazio MICHI DELL'ARPA <i>Perché cor mio*</i>   | 3:51 |
| 13 | Girolamo FRESCOBALDI <i>Toccata Ottava di durezze e ligature</i>                                    | 5:03 |
| 14 | Girolamo FRESCOBALDI <i>Canzona</i>   | 4:16 |
| 15 | Luigi ROSSI <i>Passacaille del Seigr. Louigi</i>  | 3:11 |
| 16 | Orazio MICHI DELL'ARPA <i>Alma che ti sollevi*</i>  | 3:38 |
| 17 | Girolamo FRESCOBALDI <i>Corrente Quinta</i>   | 1:14 |
| 18 | Luigi ROSSI <i>Mio ben, teco il tormento più (Lamento di Euridice)*</i>                             | 3:28 |

Roberta Invernizzi *soprano\**

Margret Köll *baroque harp*  
*copy of the Barberini-harp by Eric Kleinmann, 2007*



Arpa Barberini (c 1620), detail with the bees of the Barberini coat of arms, Museo Nazionale degli Strumenti Musicali



Arpa Barberini (detail)

# L'arpa Barberini

## Song and harp in Early Baroque Rome

On the sixth of August of the year 1623, when Cardinal Maffeo Barberini was elected pope in relative surprise, he did not hesitate in choosing a name and opted for Urban. The message associated with this decision was obvious: building upon the great traditions of the city of Rome of ancient times and of the Renaissance, he wanted to be the „urban“ pope, one who is in a very special way associated with Rome as a power structure, but also as an important artistic center. The pontificate of Urban VIII lasted for 21 years during the heyday of the Roman Baroque.

The artistic wealth of this period was the result of a long historical development. In the late Middle Ages, Rome had suffered heavily from the consequences of the Western Schism and the exile of the Popes in Avignon; and thus the beginning of the 15<sup>th</sup> century marked a new era in the city. Taken aloft by humanism and renaissance spirit, the once again Rome-based popes bestowed great splendour upon the city. Numerous churches and palaces were built and far-reaching avenues and squares laid out. The momentum continued until the 17<sup>th</sup> century and gave the city its incomparable image that is still fathomable today.

In 1600, Rome was once more one of the largest cities in the Italian peninsula and at the same time

probably the city with the highest density of clerics in the world: for more than 100,000 inhabitants, about 5,000 priests and religious members could be counted. In order to be as close to the ecclesiastical center of power as possible, almost all of the important Italian noble families had moved into palaces in the city, attempting to outdo each other in magnificence and grandeur and thus to secure a favourable position in the scramble for high curial offices. The Roman Empire possessed a unique structure: not a dynasty, such as the Medici in Florence or the Gonzaga in Mantua, gave power over and over again to the next generation, but only with the sudden death of a Pope did the previously unlimited authority of the respective family die out with him. Among the Roman Baroque popes therefore, an eager desire to leave as much to posterity as possible during their time in office could be observed.

An excellent example of this is the Barberini Pope Urban VIII, who ensured his family's share of power soon after his enthronement. One of his brothers and two of his nephews were appointed cardinals by him while another nephew became prefect of the city of Rome. With almost reckless zeal, Urban implemented construction projects but also organised spectacular festivals and effected internal church decisions. Its family's coat of arms, adorned with

bees as a symbol of diligence and prudence, is still omnipresent in the cityscape today. The downside of this restless striving for power followed closely: after the death of the Pope, an anarchy of sorts broke out in the city, the members of the family were forced to flee to France as the national debt had doubled during the pontificate.

Music also benefited from this unique structure of power. Many of the Popes and noble Roman families possessed a strong affinity for the arts and tried to engage renowned architects, painters, sculptors and poets but also musicians in particular. Thus Rome gradually became one of the main attractions for conductors, singers, organists and instrumentalists. The Baroque Rome became a resounding city full of extraordinary performances and outstanding musicians whose concentrated creativity is second to none in music history.

In addition to the prestigious presentation of pompous church music and colourful operas played in the Roman repertoire of the early 17<sup>th</sup> century, smaller-scale chamber music also took on an important role. Its performance did not take place before a large audience but rather in a private setting to entertain the respective regent and his entourage. The Roman patrons were interested in the latest musical works; the chambers of their palaces resounded mainly with monodies, i.e. compositions for solo voice and basso continuo, which had been enjoyed a soaring popularity in Italy since the turn of the 17<sup>th</sup> century. The establishment of this musical style – both in

the realm of the secular and the spiritual – marked a turning point in the history of European music: the monodic style centered on the melodic freedom and understandable lyrics and freed itself from the hitherto strict rules of counterpoint. Within a few decades, the entire musical repertoire changed, first in Italy and then in other European regions. The new type of monody, called "stile narrativo" or "stile espressivo", was henceforth applied in a variety of genres, from the solo aria via the cantata to the opera.

Many of the Roman cardinals and aristocratic residences especially engaged musicians for the performance of such chamber music. In the 1630's, at the court of the powerful Cardinal Francesco Barberini – one of Pope Urban VIII's nephews – six musicians were responsible for the private musical recreation of the princes of the church. Three true stars of the Roman music scene were among them: the castrato Angelo Ferro, who was also a member of the papal chapel, the lutenist and composer Giovanni Girolamo Kapsberger, whose printed publications had been performed in all Italy, and the organ virtuoso Girolamo Frescobaldi, whose main occupation was being the organist at St. Peter's Basilica. The brilliant Antonio Maria Ciacci came on as of 1634, who not only excelled at the lute, but also at the harp. In order to create optimal conditions for his musicians, Cardinal Francesco Barberini continuously expanded his already considerable collection of instruments. Harpsichords, lutes and several viola gamba were gladly financed.

The instrumental showpiece of the Barberini's was and is certainly a painstakingly crafted harp, the *Arpa Barberini*. The instrument was made around 1620 and has remained almost unchanged until today. The appearance of the harp is determined by the gilded and richly decorated pillar, which is crowned by the Barberini coat of arms. The Roman painter Giovanni Lanfranco immortalized the instrument in 1630 in his painting *Allegoria della Musica*, which nowadays adorns the collection of the Palazzo Barberini. The painting was ordered by Marco Marazzoli, who himself counted among the most important harpists in the Eternal City since the 1630's.

It is an extraordinary instrument, not only from an optical but also from a musical point of view: the strings are arranged in three rows, which enables chromatic playing in all keys. This is the *Arpa Barberini*, which can be visited at the *Museo Nazionale degli Strumenti Musicali* in Rome today, a testament to musical performance at the court of the Barberini during the first half of the 17<sup>th</sup> century.

On the present CD, this important instrument will first be brought in relation with the musical repertoire of the same place and time. Roberta Invernizzi sings arias and scenes from monodic composers, who were connected with the Barberini court; Margret Köll is accompanying on a copy of the *Arpa Barberini* built in 2007 and also plays solo pieces by other Roman composers.

**Giovanni Girolamo Kapsberger** (ca. 1580-1651), a native Venetian nobleman of German descent, established himself as one of the most prominent musicians in Rome in the early decades of the 17<sup>th</sup> century. His favorite instrument was the chitarone, a large bass lute. Under the patronage of the Barberini, he ensured high musical quality and has published many of his own works.

**Luigi Rossi** (ca. 1598-1653) comes from southern Italy and moved from Naples, where he studied, to Rome in 1620, where he was appointed organist of the church of San Luigi dei Francesi in 1633. A mere short time later, he came into the company of the Barberini and was committed to the court of Cardinal Antonio Barberini, brother of Francesco. Rossi composed numerous cantatas and arias for the local music scene, works that were not only sung by the castrati of the Pontifical chapel, but also by the universally-revered soprano Leonora Baroni. He also kept direct relations with the harp: both his wife Costanza de Ponte and his younger brothers Giovan Carlo were known throughout Rome's noble courts.

**Orazio Michi** (ca. 1595-1641) was very closely associated with the *Arpa Barberini*. As early as 1640, he was dubbed *Orazio dell'Arpa* by Roman music chronicler Pietro Della Valle, meaning that his performance on the harp distinguished itself through high artistry. From 1613 onwards, Michi was in the service of the wealthy and art-loving cardinal Montalto in Rome, who paid him the most of all his musicians even secured him high pension funds in his will. Michi's numerous monodies exhibit a delightful alternation between arioso and recitative sections

and served as a model to a number of later composers, including Luigi Rossi.

Since 1574, **Paolo Quagliati** (ca. 1553-1628) resided in Rome, where he pursued various musical appointments. For several years, he worked as an organist at the Basilica of Santa Maria Maggiore and later served at the palace of Cardinal Ludovico Ludovisi. With his motets and madrigals, he was known throughout the city, but he also left some virtuoso instrumental works.

The outstanding instrumental virtuoso of the time however was **Girolamo Frescobaldi** (1583-1643). His playing on keyboard instruments left a deep impression among his contemporaries, such that he was already venerated as an exceptional artist in his lifetime. The Florentine musical theorist Severino Bonini wrote thus in 1640: "The famous Girolamo Frescobaldi has discovered a new style in the harpsichord and organ, which is now regarded by the world as the only musical style, as everyone knows. He who does not play today according to his style, has lost any respect as a musician." It is not surprising that the Barberini sought this prestigious musi-

cian; Francesco Barberini succeeded in 1634 in winning Frescobaldi from his service with the Medici and committing him to the Barberini's. Frescobaldi's numerous instrumental works have been performed by him on the organ or the harpsichord, but could also be played on the harp. This corresponded to the custom of the time according to which harpists also drew their repertoire from the collections for keyboard instruments, as a matter of fact. At times, such as in a manuscript of Luigi Rossi, notes can be found offering the alternate instrumentation "per tastiera o arpa".

In 1639, when the French viol player and writer André Maugars came back to his homeland after an approximately two-year stay in Rome, he made his impressions of the Roman musical culture public in a letter. Many insightful details about musicians and performance practice in Rome can be read therein. According to him, the best harpists were "Horatio [Michi]", whose performance he deemed "incomparable," while "the great Frescobaldi" played on the harpsichord and the organ in the most unique way.

Bernhard Schrammek



"Allegoria della Musica" by Giovanni Lanfranco, 1630-34, Palazzo Barberini



Arpa Barberini, x-ray photograph, Museo Nazionale degli Strumenti Musicali

# L'arpa Barberini

## Chant et harpe dans la Rome baroque

Lorsqu'à la surprise générale, le cardinal Maffeo Barberini fut élu pape le 6 août de l'an 1623, il prit sans hésiter le nom d'Urbain. Le message lié à cette décision coule de source : cherchant à renouer avec les grandes traditions de la Rome antique et de la Renaissance, il voulait être le pape « urbain », à savoir celui qui s'identifiait tout particulièrement à la structure de pouvoir mais aussi au centre artistique majeur illustrés par Rome. Le pontificat d'Urbain VIII dura 21 ans et coïncide avec l'âge d'or du baroque romain.

La richesse artistique de cette ère est le résultat d'un long parcours historique. Alors qu'à la fin du Moyen-âge, Rome avait durement souffert des séquelles du grand schisme occidental et de l'exil des papes à Avignon, un revirement de tendance s'amorça au début du 15<sup>ème</sup> siècle. Inspirés par l'humanisme et l'esprit de la Renaissance, les papes revenus à Rome redonnèrent à la ville une splendeur nouvelle. Nombre d'églises et de palais furent érigés, des rues et des places de vastes dimensions aménagées. Cet essor se poursuivit jusque dans le 17<sup>ème</sup> siècle, conférant à la ville cet aspect incomparable perceptible encore aujourd'hui.

Vers 1600, Rome était redevenue l'une des plus grandes métropoles de la péninsule italienne, ras-

semblant aussi la densité cléricale la plus élevée au monde : sur 100 000 habitants, 5 000 étaient des prêtres ou des membres d'un ordre religieux. Afin d'être à l'épicentre du pouvoir ecclésiastique, presque toutes les grandes familles de la noblesse italienne s'étaient installées dans un palais en ville, tentant de rivaliser en grandeur et en magnificence pour avoir les meilleures chances dans la course aux hautes fonctions de l'Église. Car la structure du pouvoir romain était unique en son genre : non pas une dynastie, comme chez les Médicis à Florence ou les Gonzague à Mantoue, transmettait le pouvoir à la génération suivante mais à la mort d'un pape, l'autorité auparavant sans limite de la famille correspondante s'éteignait subitement. On observe donc chez les papes romains de l'époque baroque une grande avidité à laisser le plus possible de traces pendant une période de règle.

Un exemple type en est le pape Barberini Urbain VIII qui veilla dès son intronisation à asseoir le pouvoir de sa famille : il nomma cardinaux un de ses frères et deux de ses neveux, un autre neveu devint préfet de la ville de Rome. Sur sa lancée impitoyable, Urbain réalisa des projets de construction, organisa des fêtes spectaculaires et entreprit des remaniements au sein de l'Église. Son blason orné d'abeilles – symbole de zèle et d'intelligence – est omni-

présent dans la ville aujourd'hui encore. Le revers de cette soif inassouvie de puissance ne se fit pas attendre : à la mort du pape, une sorte d'anarchie éclata dans la ville, les membres de la famille se virent contraints de fuir vers la France car la dette publique avait doublé pendant le pontificat.

La musique profita elle aussi de cette forme unique de hiérarchie. Nombre de papes et de familles de la noblesse romaine étaient férus d'art et s'efforçaient d'engager des architectes, des peintres, des sculpteurs, des poètes et particulièrement des musiciens de renom. C'est ainsi que Rome devint peu à peu l'un des pôles d'attraction majeurs pour les maîtres de chapelle, chanteurs, organistes et instrumentistes. La Rome baroque était donc une ville résonante de représentations musicales exceptionnelles et de musiciens hors pair, offrant une concentration d'esprits créateurs sans égale dans l'histoire de la musique.

Magnifique musique d'église et opéras somptueux représentés à des fins de prestige n'empêchèrent pas la musique de chambre en petite distribution d'avoir son importance dans le répertoire romain au début du 17<sup>ème</sup> siècle. Elle était jouée non pas devant un grand public mais dans un contexte privé pour divertir le régent respectif et son entourage intime. Les mécènes romains étaient ici en quête des toutes dernières nouveautés musicales. Dans les appartements de leurs palais résonnaient en premier lieu des monodies, à savoir des compositions pour chant soliste et basse continue qui connaissaient un succès foudroyant depuis 1600 environ dans toute l'Italie.

L'établissement de ce style musical – autant dans le domaine profane que sacré – signifia un tournant dans l'histoire de la musique européenne : le style monodique donnait la priorité à la liberté mélodique et à la compréhension du texte, s'émancipant ainsi des règles strictes du contrepoint régnant jusque-là. En quelques décennies, le répertoire musical dans son ensemble se modifia, tout d'abord en Italie, puis dans d'autres régions d'Europe. Le nouveau type de la monodie, appelé aussi « stile narrativo » ou « stile espressivo », fut dès lors appliqué dans les genres les plus divers, de l'aria soliste à l'opéra en passant par la cantate.

À Rome, les cours des cardinaux et de la noblesse étaient nombreuses à engager des interprètes spécialistes de cette musique de chambre. À la cour du puissant cardinal Francesco Barberini – l'un des neveux du pape Urbain VIII – pas moins de six musiciens se consacrèrent au divertissement privé du prince de l'Église dans les années 1630. On comptait à ce groupe exclusif trois « stars » de la scène musicale romaine : le castrat Angelo Ferro, qui faisait aussi partie de la chapelle papale, le luthiste et compositeur Giovanni Girolamo Kapsberger, dont les publications imprimées étaient jouées dans toute l'Italie et l'organiste virtuose Girolamo Frescobaldi, qui avait pour fonction principale de tenir l'orgue de la basilique Saint-Pierre de Rome. Ils furent rejoints à partir de 1634 par Antonio Maria Ciocchi, qui brillait non seulement sur le luth mais aussi sur la harpe. Afin de créer des conditions optimales pour ses musiciens, le cardinal Francesco Barberini ne

cessa d'agrandir sa collection d'instruments déjà considérable. Clavecins, luths et plusieurs violes de gambe furent généreusement financés.

Mais le joyau instrumental des Barberini était et est sans conteste une harpe d'une facture luxueuse, l'*« Arpa Barberini »*. L'instrument fut confectionné vers 1620 et a conservé son état d'origine jusqu'à aujourd'hui. L'aspect de cette harpe se caractérise par une colonne dorée richement ornée et couronnée par le blason des Barberini. Le peintre romain Giovanni Lanfranco immortalisa l'instrument dès les années 1630 dans son tableau « Allegoria della musica » qui se trouve aujourd'hui dans la collection du Palazzo Barberini. Le tableau était une commande de Marco Marazzoli, lui-même l'un des plus grands harpistes de la Ville éternelle depuis les années 1630.

L'instrument est exceptionnel non seulement dans son aspect extérieur mais aussi du point de vue musical : ses cordes sont disposées sur trois rangs, ce qui permet le jeu chromatique dans toutes les tonalités. L'*« Arpa Barberini »* que l'on peut admirer aujourd'hui au Museo Nazionale degli Strumenti Musicali à Rome est donc un témoin impressionnant de la pratique musicale à la cour des Barberini durant la première moitié du 17<sup>ème</sup> siècle.

Ce CD est le premier à allier cet instrument significatif au répertoire musical né au même endroit et à la même époque. Roberta Invernizzi chante des arias et scènes monodiques de compositeurs liés à la cour

Barberini ; Margret Köll l'accompagne sur une copie de l'*« Arpa Barberini »* faite en 2007 et joue en outre des pièces solistes d'autres compositeurs.

Rejeton de nobles vénitiens de souche allemande, **Giovanni Girolamo Kapsberger** (vers 1580-1651) s'établit dans les premières décennies du 17<sup>ème</sup> siècle comme l'un des musiciens phares de Rome. Son instrument favori était le chitarrone, le grand luth basse. Jouissant de la protection des Barberini, il fut le garant d'une qualité musicale élevée et fit imprimer nombre de ses propres œuvres.

**Luigi Rossi** (vers 1598-1653) est originaire du sud de l'Italie et après avoir étudié à Naples, il se rendit à Rome vers 1620 où il fut nommé organiste de l'église S. Luigi dei Francesi en 1633. Peu de temps après, il entra dans le cercle des Barberini et fut engagé à la cour du cardinal Antonio Barberini, le frère de Francesco. Pour cette cour, Rossi composa de nombreuses cantates et arias chantées non seulement par des castrats de la chapelle papale mais aussi par l'illustre cantatrice Leonora Baroni. La harpe faisait aussi partie de son entourage familier : son épouse Costanza de Ponte et son frère cadet Giovan Carlo étaient à Rome des harpistes notoires qui avaient leurs entrées dans les grandes cours de la noblesse.

Le destin d'**Orazio Michi** (vers 1595-1641) est étroitement lié à celui de l'*« Arpa Barberini »*. Dès 1640, le chroniqueur musical romain Pietro della Valle le qualifie d'*« Orazio dell'arpa »* dont le jeu de harpe révèle un art consommé. Depuis 1613, Michi était à Rome au service du cardinal Montalto ais et

férus d'art. De tous ses musiciens, c'est Michi qu'il rémunérait le mieux et il lui assura par testament une pension plus que généreuse. Les nombreuses monodies de Michi offrent une alternance séduisante de passages arioso et récitatifs et inspirèrent beaucoup de compositeurs ultérieurs, Luigi Rossi notamment. **Paolo Quagliati** (vers 1553-1628) s'établit dès 1574 à Rome où il occupa diverses fonctions musicales. Pendant quelques années, il fut organiste à la basilique S. Maria. Plus tard, il fut au service du palais du cardinal Ludovico Ludovisi. Il était connu dans toute la ville pour ses motets et madrigaux, mais il laissa aussi quelques pièces instrumentales virtuoses. Le virtuose instrumental par excellence de cette époque fut **Girolamo Frescobaldi** (1583-1643). Son jeu sur les instruments à clavier fit sur ses contemporains une impression si profonde qu'il fut vénéré dès son vivant comme un artiste d'exception. Le théoricien musical florentin Severino Bonini écrit en 1640 : « Le célèbre Girolamo Frescobaldi a découvert dans le jeu du clavecin et de l'orgue une nouvelle manière qui – comme chacun sait – est considérée désormais par le monde entier comme musicalement unique. Qui aujourd'hui ne joue pas selon son style n'est pas digne d'être appelé musi-

cien. » Rien d'étonnant à ce que les Barberini aient cherché à acquérir ce musicien convoité ; en 1634, Francesco Barberini réussit à faire quitter à Frescobaldi son service auprès des Médicis et à l'engager à sa cour. Frescobaldi interprétait certes lui-même ses nombreuses pièces instrumentales sur l'orgue ou le clavecin. Mais elles pouvaient également être jouées sur la harpe, pratique courante à l'époque où les harpistes n'hésitaient pas à puiser aussi leur répertoire dans les recueils pour instruments à clavier. Parfois, comme par exemple dans un manuscrit de Luigi Rossi, la partition indique la distribution alternative « per tastiera o arpa ».

Lorsque le gambiste et écrivain français André Maugars revint dans sa patrie en 1639 après un séjour de deux ans à Rome, il publia dans une lettre ses impressions sur la culture musicale du lieu. On y trouve une foule de détails instructifs sur les musiciens et la pratique d'exécution à Rome. Il qualifie « Horatio [Michi] de meilleur joueur de harpe » dont le jeu est « incomparable » tandis que le « grand Frescobaldi » joue de manière unique sur le clavecin et l'orgue.

Bernhard Schrammek



"La Divina Sapienza" by Andrea Sacchi, 1629-33, Palazzo Barberini



"Il trionfo della Gloria" by Pietro da Cortona, 1632-39, Palazzo Barberini

# L'arpa Barberini

## Gesang und Harfe im frühbarocken Rom

Als am 6. August des Jahres 1623 Kardinal Maffeo Barberini relativ überraschend zum Papst gewählt wurde, zögerte er nicht mit der Namenswahl und entschied sich für Urban. Die Botschaft, die mit dieser Entscheidung verbunden war, liegt auf der Hand: Anknüpfend an die großartigen Traditionen der Stadt Rom in Antike und Renaissance wollte er der „urbane“, der „städtische“ Papst sein, also derjenige, der sich in ganz besonderer Weise mit Rom als Machtgebilde, aber auch als bedeutendes künstlerisches Zentrum identifizierte. Das Pontifikat von Urban VIII. währte 21 Jahre lang und fiel in die Glanzzeit des römischen Barock.

Der künstlerische Reichtum dieser Zeit war das Ergebnis einer längeren historischen Entwicklung. Hatte Rom im ausgehenden Mittelalter stark unter den Folgen des großen abendländischen Schismas und des Exils der Päpste in Avignon gelitten, so trat zu Beginn des 15. Jahrhunderts eine Trendwende für die Stadt ein. Beflügelt von Humanismus und Renaissancegeist verliehen die fortan wieder in Rom ansässigen Päpste der Stadt eine große Pracht. Zahlreiche Kirchen und Paläste wurden erbaut, weitsichtige Straßenzüge und Plätze angelegt. Der Aufschwung setzte sich bis ins 17. Jahrhundert fort und gab der Stadt jenes unvergleichliche Bild, das auch heute noch nachvollziehbar ist.

Um 1600 war Rom dann wieder eine der größten Städte der italienischen Halbinsel und gleichzeitig wohl die Stadt mit der höchsten „Klerikerdichte“ weltweit: Auf reichlich 100.000 Einwohner entfielen rund 5.000 Priester und Ordensangehörige. Um möglichst nahe an der kirchlichen Machtzentrale zu sein, hatten fast alle wichtigen italienischen Adelsfamilien einen Palast in der Stadt bezogen und versuchten, sich gegenseitig in Pracht und Größe zu übertreffen und sich damit eine günstige Ausgangsposition im Gerangel um hohe kuriale Ämter zu verschaffen. Denn die Struktur der römischen Herrschaft war einzigartig: Nicht *eine* Dynastie, wie bei den Medici in Florenz oder den Gonzaga in Mantua, gab die Macht immer wieder an die nächste Generation weiter, sondern mit dem Tod eines Papstes erlosch plötzlich die zuvor noch unbegrenzte Autorität der entsprechenden Familie. Bei den römischen Barockpäpsten ist daher ein eifriges Bestreben zu beobachten, während der Regierungszeit möglichst viel „Bleibendes“ zu hinterlassen.

Ein hervorragendes Beispiel dafür ist der Barberini-Papst Urban VIII., der rasch nach seiner Inthronisation für die Machtbeteiligung seiner Familie sorgte: Einen seiner Brüder und zwei seiner Neffen ernannte er zu Kardinälen, ein weiterer Neffe wurde Präfekt der Stadt Rom. Mit geradezu rücksichtslosem Elan

realisierte Urban Bauprojekte, veranstaltete aber auch spektakuläre Feste und erwirkte innerkirchliche Entscheidungen. Sein mit Bienen verziertes Familienwappen – Symbol für Fleiß und Klugheit – ist noch heute im Stadtbild omnipräsent. Die Kehrseite dieses rastlosen Machtstrebens folgte jedoch auf dem Fuß: Nach dem Tod des Papstes brach eine Art Anarchie in der Stadt aus, die Angehörigen der Familie sahen sich gezwungen, nach Frankreich zu fliehen, da die Staatsschuld während des Pontifikats auf das Doppelte angewachsen war.

Von dieser einzigartigen Herrschaftsstruktur profitierte auch die Musik. Viele der Päpste und der römischen Adelsfamilien besaßen einen ausgeprägten Sinn für Kunst und bemühten sich, bekannte Architekten, Maler, Bildhauer, Dichter, in besonderer Weise aber auch Musiker zu verpflichten. So wurde Rom nach und nach einer der wichtigsten Anziehungspunkte für Kapellmeister, Sänger, Organisten und Instrumentalisten. Das barocke Rom war also eine klingende Stadt voll außergewöhnlicher Aufführungen und überragender Musiker, deren geballte Kreativität in der Musikgeschichte ihresgleichen sucht.

Neben der prestigeträchtigen Darbietung von prunkvoller Kirchenmusik und farbenprächtigen Opern spielte im römischen Repertoire des frühen 17. Jahrhunderts auch die kleinbesetzte Kammermusik eine wichtige Rolle. Ihre Aufführung erfolgte nicht vor großem Publikum, sondern im privaten Rahmen zur Unterhaltung des jeweiligen Regenten und seines engsten Umfeldes. Und die römischen

Mäzene waren hier an den allerneuesten musikalischen Werken interessiert. In den Kammern ihrer Paläste erklangen in erster Linie Monodien, also Kompositionen für Sologesang und Basso continuo, die sich seit etwa 1600 in ganz Italien einer sprunghaft steigenden Popularität erfreuten. Die Etablierung dieses Musikstils – sowohl im weltlichen als auch im geistlichen Bereich – bedeutete einen Wendepunkt in der Geschichte der europäischen Musik: Der monodische Stil stellte die melodische Freiheit und die Textverständlichkeit in den Mittelpunkt und emanzipierte sich von den bis dato herrschenden strengen Regeln der Kontrapunktik. Innerhalb weniger Jahrzehnte veränderte sich das gesamte musikalische Repertoire, zuerst in Italien, dann auch in anderen europäischen Regionen. Der neue Typus der Monodie, er wurde auch „stile narrativo“ oder „stile espressivo“ genannt, wurde fortan in den unterschiedlichsten Gattungen, von der Soloarie über die Kantate bis hin zur Oper, angewandt.

Viele der römischen Kardinals- und Adelshöfe stellten eigens Musiker für die Darbietung solcher Kammermusik ein. Am Hof des mächtigen Kardinals Francesco Barberini – eines der Neffen von Papst Urban VIII. – waren es in den 1630er Jahren gleich sechs Musiker, die für die intime musikalische Rekreation des Kirchenfürsten zuständig waren. Zu dieser exklusiven Gruppe gehörten drei ausgesprochene „Stars“ der römischen Musikerszene: der Kastrat Angelo Ferro, der auch Mitglied der Päpstlichen Kapelle war, der Lautenist und Komponist Giovanni Girolamo Kapsberger, dessen gedruckte

Veröffentlichungen in ganz Italien musiziert wurden und der Orgelvirtuose Girolamo Frescobaldi, der im „Hauptberuf“ als Organist am Petersdom fungierte. Hinzu kam ab 1634 noch Antonio Maria Ciacchi, der nicht nur auf der Laute, sondern auch auf der Harfe brillierte. Um seinen Musikern optimale Voraussetzungen zu schaffen, erweiterte Kardinal Francesco Barberini kontinuierlich seine ohnehin schon beträchtliche Instrumentensammlung. Cembali, Lauten und mehrere Viole da gamba wurden bereitwillig finanziert.

Das instrumentale Prunkstück der Barberini aber war und ist zweifellos eine aufwändig gefertigte Harfe, die „Arpa Barberini“. Das Instrument wurde um 1620 hergestellt und ist bis heute nahezu unverändert erhalten geblieben. Das Erscheinungsbild dieser Harfe wird durch die vergoldete und üppig verzierte Säule bestimmt, die vom Barberini-Wappen gekrönt wird. Der römische Maler Giovanni Lanfranco verewigte das Instrument bereits um 1630 in seinem Gemälde „Allegoria della musica“, das sich heute in der Sammlung des Palazzo Barberini befindet. Das Bild wurde von Marco Marazzoli in Auftrag gegeben, der selbst seit den 1630er Jahren zu den bedeutendsten Harfenisten in der Ewigen Stadt gehörte.

Aber nicht nur vom optischen, sondern auch vom musikalischen Standpunkt aus handelt es sich um ein außergewöhnliches Instrument: Die Saiten sind in drei Reihen angeordnet, was das chromatische Spiel in allen Tonarten ermöglicht. Damit ist die „Arpa Barberini“, die heute im Museo Nazionale de-

gli Strumenti Musicali in Rom zu besichtigen ist, ein eindrucksvolles Zeugnis für die Musizierpraxis am Hof der Barberini während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Auf der vorliegenden CD wird dieses bedeutsame Instrument nun erstmals mit dem am selben Ort und zur selben Zeit entstandenen musikalischen Repertoire in Verbindung gebracht. Roberta Invernizzi singt monodische Arien und Szenen von Komponisten, die mit dem Barberini-Hof in Verbindung standen; Margret Köll begleitet auf einer 2007 angefertigten Kopie der „Arpa Barberini“ und spielt darüber hinaus Solostücke weiterer römischer Komponisten.

**Giovanni Girolamo Kapsberger** (um 1580–1651), ein in Venedig geborener Spross deutschstämmiger Adliger, etablierte sich in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts zu einem der prominentesten Musiker in Rom. Sein bevorzugtes Instrument war der Chitarrone, die große Basslaute. Unter der Protektion der Barberini sorgte er für eine hohe musikalische Qualität und veröffentlichte zahlreiche eigene Werke im Druck.

**Luigi Rossi** (um 1598–1653) stammt aus Südtalien und kam nach seinen Studienjahren in Neapel um 1620 nach Rom, wo er 1633 zum Organisten der Kirche S. Luigi dei Francesi ernannt wurde. Schon kurze Zeit später gelangte auch er in den Umkreis der Barberini und wurde an den Hof von Kardinal Antonio Barberini, dem Bruder Francescos, engagiert. Für den dortigen Musikbetrieb komponierte Rossi zahlreiche Kantaten und Arien, die dort nicht nur von Kastraten der Päpstlichen Kapelle, sondern

auch von der allseits verehrten Sopranistin Leonora Baroni gesungen wurden. Direkte Beziehungen zum Harfenspiel hatte er auch: Sowohl seine Frau Costanza de Ponte als auch sein jüngerer Bruder Giovan Carlo waren als Harfenisten an führenden Adelshöfen in Rom stadtbekannt.

Ganz eng mit der „Arpa Barberini“ verbunden war **Orazio Michi** (um 1595–1641). Schon 1640 wurde er vom römischen Musikchronisten Pietro della Valle als „Orazio dell’arpa“ bezeichnet, dessen Spiel auf der Harfe von hoher Kunstfertigkeit geprägt sei. Michi stand seit 1613 in Diensten des wohlhabenden und kunstliebenden Kardinals Montalto in Rom, der ihn unter all seinen Musikern am besten bezahlte und ihm testamentarisch hohe Pensionsgelder sicherte. Michis zahlreiche Monodien weisen einen reizvollen Wechsel von ariosen und rezitativartigen Abschnitten auf und dienten etlichen späteren Komponisten, darunter auch Luigi Rossi, als Vorbild. Bereits seit 1574 hielt sich **Paolo Quagliati** (um 1553–1628) in Rom auf, wo er verschiedenen musikalischen Anstellungen nachging. Einige Jahre war er als Organist an der Basilika S. Maria Maggiore tätig, später diente er im Palast des Kardinals Ludovico Ludovisi. Mit seinen Motetten und Madrigalen war er stadtbekannt, er hinterließ aber auch einige virtuose Instrumentalwerke.

Der überragende Instrumentalvirtuose dieser Zeit aber war **Girolamo Frescobaldi** (1583–1643). Sein Spiel auf Tasteninstrumenten hinterließ bei den Zeitgenossen einen tiefen Eindruck, so dass er bereits zu Lebzeiten als Ausnahmekünstler verehrt wurde. So schrieb der Florentiner Musiktheoretiker

Severino Bonini 1640: „Der berühmte Girolamo Frescobaldi hat im Cembalo- und Orgelspiel eine neue Manier entdeckt, welche – wie jeder weiß – mittlerweile von der ganzen Welt als einziger musikalische angesehen wird. Wer heute nicht nach seinem Stil spielt, hat als Musiker jede Achtung verloren.“ Es verwundert nicht, dass sich die Barberini um diesen begehrten Musiker bemühten; 1634 gelang es Francesco Barberini, Frescobaldi aus dem Dienst der Medici abzuwerben und an seinen Hof zu verpflichten. Frescobaldis zahlreiche Instrumentalwerke sind von ihm selbst zwar auf der Orgel oder dem Cembalo dargeboten worden, konnten aber ebenfalls auf der Harfe gespielt werden. Dies entsprach dem Usus der Zeit, wonach Harfenisten ihr Repertoire ganz selbstverständlich auch aus den Sammlungen für Tasteninstrumente entnahmen. Zuweilen, wie etwa in einem Manuskript von Luigi Rossi, finden sich auf den Noten auch die alternativen Besetzungshinweise „per tastiera o arpa“.

Als der französische Gambist und Schriftsteller André Maugars 1639 von einem rund zweijährigen Rom-Aufenthalt in seine Heimat zurückkam, machte er seine Eindrücke über die dortige Musikkultur in einem Brief öffentlich. Zu lesen sind darin viele aufschlussreiche Details über Musiker und Aufführungspraxis in Rom. Als „besten Harfenspieler“ bezeichnet er „Horatio [Michi]“, dessen Spiel „unvergleichlich“ sei, während „der große Frescobaldi“ einzigartig auf dem Cembalo und der Orgel spiele.

Bernhard Schrammek



The helicoidal staircase by Francesco Borromini, 1633, Palazzo Barberini



The helicoidal staircase, Palazzo Barberini

## 2 Hor che l'oscuro manto

Hor che l'oscuro manto  
della notte ricopre il ciel d'intorno,  
a la cruda beltà ch'adoro tanto  
fortunato Amator faccio ritorno.

Sù, mio cor, con dolci accenti  
fa' che desti i vaghi rai  
per cui perdonò i tormenti  
la crudeltà che non si stanca mai.

Amanti, o voi che siete  
pien di cure e d'affanni,  
se trovar non sapete  
in un sguardo gentile  
conforto al core  
sempre a languir con vario stile  
vi condanni amore.

Mentre sanno influir due luci belle  
tutto il ben che qua giù  
piovon le stelle,  
da due nere pupille  
io sol chiedo un sguardo.

Poi s'en vada in faville  
l'alma trafitta da si dolce dardo:  
Beltà che sia negl'occhi armata e forte  
Ha' saette di vita e non di morte.

Godete, martiri,  
trionfi il mio core,  
dal regno d'amore  
nessun si ritirò!

Now that night's dark mantle  
is spread across the sky,  
to the callous beauty I adore  
I, a happy lover, make my way.

Come, my heart, with tender words  
awaken those bright eyes  
for which I pardon the provocation  
of a cruelty that never tires.

Lovers, or those of you who languish  
overcome by cares and worries,  
if you know not ways to find  
solace in a kindly glance  
for your aching heart,  
then Love's varied wiles condemn you  
to eternal longing.

While two bright eyes can influence  
everything that descends  
from heaven to earth  
of two black orbs  
I only ask a glance.

Then shall the heart be set alight  
pierced by so sweet a dart:  
Beauty armed with such eyes and power  
looses shafts of life, not death.

Be happy, my torments,  
rejoice, my heart  
let none retreat  
from the realm of love!

Quest'alma sa:  
bellezza fierezza  
in seno non ha.

Hor che Lilla mi rimira,  
il mio cor più non sospira!  
Ond' io pur godo  
se per lei tanto ardo:  
a chi si strugge  
è gran conforto un sguardo.

## 3 Spera mi disse amore

Spera, mi disse amore,  
mà che sperar mi lice?  
Nel suo proprio dolore  
è tormento la sperme a un infelice.  
Se fra le pene,  
la mia gioia, il mio bene,  
niega dolce soccorso al mio martire,  
io spererò, sì, sì, mà di morire.

Spera, spera, cor mio,  
t'ucciderà la sorte!  
O fallace desio!  
Invan spera morir chi non hà sorte.  
Privo d'aita,  
l'idol mio, la mia vita,  
vuol, ch'io viva sperando; io mi contento,  
e spererò, sì, sì, mà il mio tormento.

This heart of mine knows  
that beauty's breast  
harbours no fierce pride.

Now that Lilla looks upon me,  
my heart is at peace!  
So now I can even enjoy  
my ardent feelings towards her:  
To a man consumed with love  
a glance brings ample comfort.

Love told me to hope,  
but what hope can I have?  
To a man cocooned in misery,  
hope is torture.  
If in my suffering  
my jewel, my beloved  
denies sweet comfort to my pain,  
I shall hope, yes, yes, but hope to die.

Hope, hope, my heart,  
that fate will end your life!  
Oh deceptive desire!  
He hopes for death in vain who has no chance.  
Without help,  
my idol, my life,  
tells me to live in hope; I am resigned to that  
and shall hope, yes, but tormented.

## 6 Sospi che uscite dall'arso mio sen

Sospi che uscite dall'arso mio sen  
mesti ven gite a pregar il mio ben.  
Pietoso l'affetto ma nulla sarà  
ch'altera bellezza non sente pietà.  
Dunque credete che folle l'ardir  
che lascia l'impresa  
mio stolto desire.

Sighs that issue from my burning breast,  
dejectedly you go to appeal to my love.  
The sentiment is kind, but will do no good  
because the proud beauty feels no compassion.  
Therefore accept that the ardour is senseless  
and quit the attempt,  
foolish passion of mine.

## 8 Dolce frutto Amor compose

Dolce frutto Amor compose  
in angelica beltade.  
Se le guance rugiadose  
come rose purpurine  
fece biondo e d'oro il crine.

Love painted a sweet picture  
with angelic beauty.  
Made dewy cheeks  
like crimson roses  
fair and golden tresses.

## 9 Madre non mi far monaca

Madre non mi far monaca  
che non mi voglio far;  
Non mi tagliar la tonaca  
che no la vuo' portar.  
Tutt'il di in coro al vespr'  
et alla messa,  
E la madr' abadessa non fa  
se non gridar,  
Che possela crepar.

Mother, do not send me to a convent  
because I do not want to be a nun.  
Do not make a habit  
because I shall not wear it.  
To spend all day in the choir at vespers  
and at mass,  
and the mother abbess does nothing  
but scold...  
May she drop down dead!

## 12 Perchè cor mio

Perchè cor mio.  
Ad ogn' aura di diletto  
apre folle il tuo desio  
alle gioie all'alma e al petto.  
Ah non t'alletti così sereno  
splendore che lieto appari.  
Per fuggire impenna l'ale e  
l'estremo del riso il pianto assale.

Why my heart  
at every breath of pleasure  
does your foolish desire awaken  
to the delights of heart and soul.  
Ah, be not so easily seduced  
by glitter that first seemed jolly.  
Open your wings and fly away  
for excess of laughter ends in tears.

## 16 Alma che ti sollievi

Alma, che ti sollievi  
a un dolce lume,  
piega le piume,  
soverchio ti sospinge  
un van pensiero.  
Un ardir troppo altero  
saettar gl'immortali  
han per costume.

Ah, che son tuoi desir  
folli e fallaci!  
Chiudi nel sen  
tuo foco e taci.  
Benche lagrime amare  
a tuoi dolori  
versi, Licori,  
non creder ch'a tue fiamme  
il cor s'accenda  
ne ch' Amor l'alma prenda:  
conversi in sospir  
volin gli ardori.

You, my soul, who flutter up  
to every glowing lamp,  
fold your wings;  
too easily are you attracted  
by a foolish idea.  
Pretentious boldness  
always attracts the wrath  
of the Immortals.

Ah, how foolish and mistaken  
are your demands!  
Lock this craving in your breast  
and hold your tongue.

Although you shed bitter tears  
over your sorrows,  
Licori,  
think not that your passion  
will kindle his heart,  
nor that Love will conquer his soul:  
Lovers should converse  
in sighs.

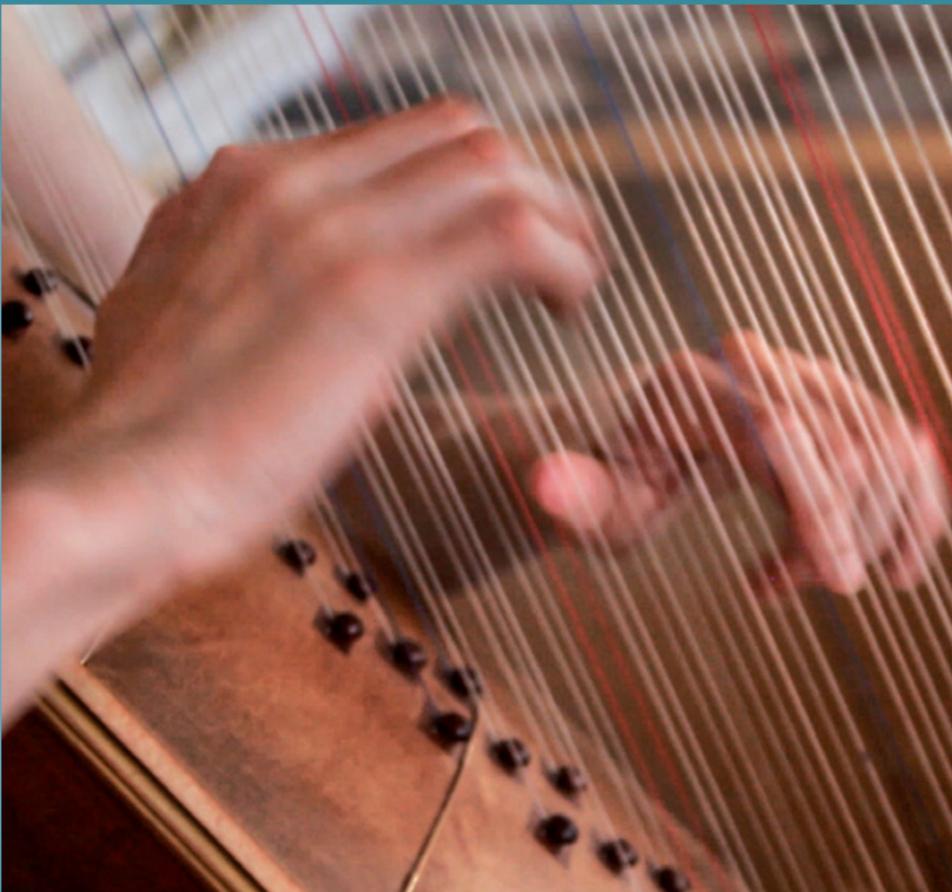
Ah, che son tuoi desir  
folli e fallaci!  
Chiudi nel sen  
tuo foco e taci.

Ah, how foolish and mistaken  
are your demands!  
Lock this craving in your breast  
and hold your tongue.

### 18 Mio ben, te col tormento

Mio ben, te col tormento  
più dolce io troverei,  
che con altri il contento.  
Ogni dolcezza è sol dove tu sei,  
e per me Amor aduna  
nel girar de' tuoi  
sguardi ogni fortuna.

My love, I would suffer torment  
more gladly with you  
than be happy with another.  
All sweetness is with you alone,  
and for me Love gathers  
all happiness  
around your glances.





Special thanks to:  
Museo Nazionale degli Strumenti Musicali  
Galleria Nazionale di Arte Antica a Palazzo Barberini  
Rome (Italy)  
Municipality of Bursins (Switzerland)

## ACCENT

Recorded at Église Saint-Martin, Bursins (Switzerland),  
22–23 October and 11–12 November 2014

Recording producer: Jean-Daniel Noir ([www.folia.ch](http://www.folia.ch))

Executive producer: Michael Sawall  
Photos: Armin Linke ([www.arminlinke.com](http://www.arminlinke.com))

Layout & booklet editor: Joachim Berenbold

Translations: Sylvie Coquillat (Français), Jason F. Ortmann (English),  
Avril Bardoni [English – sung texts]

CD manufactured in The Netherlands  
© & © 2016 note 1 music gmbh