

Ritratti di Maria

The Life of the Virgin in 16th Century Polyphony

Edited by Claudia Terribile and Marco Berrini



In collaborazione con:



Nel corso del 2009, in collaborazione con il maestro Marco Berrini, il Vocalia Consort ha ideato e realizzato un progetto musicale dedicato alla figura della Vergine, intitolato “Ritratti di Maria”.

Attingendo dal repertorio polifonico antico e contemporaneo una selezione di brani dedicati alle tappe fondamentali della sua vita – l’annuncio evangelico, la maternità e il suo doloroso epilogo, l’incoronazione come Regina del cielo – è stato strutturato un percorso che potesse parlare di Maria piuttosto che a Maria.

Non invocazioni e preghiere dunque, ma una più sottile ricerca di descrizioni e immagini, frammenti di vita, nel tentativo di ricostruire la trama di un racconto, preceduto in apertura da un ideale ritratto in musica, tra Petrarca e il Cantico dei Cantici, tra descrizione e allegoria.

Articolata come il progetto originario in cinque sezioni: Ritratti, La Vergine annunciata, Maria madre, Mater dolorosa, Regina Coeli, la versione editoriale di “Ritratti di Maria” presenta rispetto ad esso una variante essenziale: restringe al solo XVI secolo l’ambito cronologico delle scelte musicali e offre una moderna trascrizione del *Magnificat* di Giovanni Matteo Asola.

Marco Berrini ha curato la trascrizione e revisione dei testi musicali, Claudia Terribile la redazione dei testi in italiano e delle ricerche iconografiche.

In 2009, we, the Vocalia Consort, conceived and realized a musical project, in collaboration with Maestro Marco Berrini, dedicated to the Holy Virgin, entitled “Portraits of Mary”.

We selected pieces from the ancient and contemporary polyphonic repertoire dedicated to the major events of her life – the Annunciation, the Motherhood and its sorrowful ending, the Coronation as Queen of Heaven – which talk of Mary, rather than to Mary.

Hence no invocations, nor prayers, but a more subtle search for description and images, fragments of life, in an attempt to reconstruct a story. This is prefaced by a descriptive and allegorical musical portrait of Petrarch and the Song of Songs.

Structured like the original project in five sections – Portraits, Virgo Annunziata, Maria Mater, Mater Dolorosa and Regina Coeli – the published version of “Portraits of Mary” presents one main difference to the original: the range of music selected is limited to the 16th century and there is a modern transcription of the *Magnificat* by Giovanni Matteo Asola.

Marco Berrini was in charge of the transcription and the editing of the musical text, Claudia Terribile wrote the texts in Italian and carried out the iconographic researches.

Recording cast

Vocalia Consort

Soprani

Elisabetta Maria Iacobucci

Marta Perrotta*

Valentina Pacciani*

Claudia Terribile*

Contralti

Anna Di Baldo*

Alexandra Croene

Giorgia Li Vigni*

Manuela Patti*

Tenori

Alessandro De Lillo

Bruno Ferrara

Federico Incitti*

Luca Moretta*

Marco Pagliari

Bassi

Matteo Maria Baccano*

Alessandro Masi*

Daniele Merlino

* Le voci contrassegnate dall'asterisco hanno inciso le singole parti sopra la base (registrazione live del concerto del Vocalia Consort, 23 maggio 2009, basilica di San Lorenzo in Lucina, Roma).

Un particolare ringraziamento ad Alessandro De Lillo per la digitalizzazione dei testi musicali e a Marco Pagliari per la registrazione del CD allegato.

www.vocaliaconsort.it

Indice

Ritratti Portrait	6
Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)	
Vergine bella	8
Vergine saggia	16
Sicut liliū inter spinas	23
La Vergine annunciata The Annunciation	28
Tomas Luis da Victoria (1548-1611)	
Ne timeas Maria	30
Hans Leo Hassler (1564-1612)	
Dixit Maria	34
Giovanni Matteo Asola (1532-1609)	
Magnificat.....	38
Maria madre Mary's Motherhood	46
William Byrd (1540-1623)	
Beata viscera.....	48
Pietro Vinci (1535-1584)	
Stella del nostro mar (prima-secunda pars)	51
Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)	
Hodie beata Virgo	60
Mater dolorosa	66
Carlo Gesualdo da Venosa (1566-1613)	
O vos omnes	68
Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)	
Stabat mater	71
Regina coeli	86
Tomas Luis da Victoria (1548-1611)	
Regina coeli	88

Criteria di trascrizione

Nell'intento di offrire una edizione moderna di queste musiche del passato, in grado di coniugare al meglio praticità esecutiva e coerenza filologica, il curatore ha posto in partitura i brani di questa antologia utilizzando i seguenti criteri editoriali:

Chiavi. Le chiavi originali, riportate nell'*incipit* che precede la trascrizione di ogni linea vocale, sono state sostituite con le moderne chiavi di G e F, ovvero di Sol, Sol tenorizzata e Fa.

Valori. Sono stati interpretati i valori ritmici originali del testo musicale in ossequio ai relativi segni di *tactus* da cui dipendevano. Il raffronto con l'*incipit* anteposto alla trascrizione moderna darà ragione dell'intervento effettuato sulle figure di valore. L'indicazione originale di *tempus imperfectum* C and C è stata interpretata con la moderna segnatura di tempo $\frac{3}{2}$ mentre le sezioni ternarie (*proportio tripla*) sono state trascritte con l'indicazione di tempo $\frac{3}{2}$, da interpretarsi, in sede esecutiva, secondo quanto riportato nelle relative equivalenze apposte in corrispondenza di ogni cambio di *tactus* al di sopra dell'accollatura. Nei punti in cui si è reso necessario, per ragioni metriche, dilatare le misure di $\frac{3}{2}$ e $\frac{3}{2}$ in $\frac{3}{2}$ e $\frac{3}{2}$ sono state indicate, ovviamente, solo le equivalenze metriche.

Il valore di *longa finalis ultra mensuram* è sempre stato trascritto con il valore di semibreve con *punctum coronatum* (corona).

Le *ligaturae* sono state sempre sciolte nella moderna notazione, indicandone l'originaria presenza con parentesi quadra orizzontale, mentre per la segnalazione della presenza del color sono state utilizzate emiparentesi angolari. I due segni possono, in alcuni casi, essere anche compresenti.

Alterazioni. Nel totale rispetto dell'originale, non è stata effettuata alcuna trasposizione dell'intonazione dei brani per fini esecutivi, come si evince dalla corrispondenza fra la moderna armatura di chiave e quella degli *incipit* originali. Le alterazioni presenti nell'originale, puntualmente riportate a sinistra di ogni nota, sono state integrate dal curatore, nel pieno rispetto delle cause della musica ficta (*causa pulchritudinis*, *causa necessitatis*, *causa tritoni*), secondo i seguenti criteri:

1. a sinistra della nota, fra parentesi tonda: le alterazioni che risultavano necessarie ma assenti nell'originale, oppure le alterazioni di precauzione e avvertimento secondo le moderne consuetudini di battuta, con effetto per la misura in cui sono poste;

Transcription criteria

With the intention of presenting this music of the past in a modern edition that can best combine performance practicality and philological coherence, the editor has put the pieces in this anthology in score by using the following editorial criteria:

Clefs. The original clefs, included in the *incipit* that precedes the transcription of every vocal line, have been substituted with the modern clefs of G and F, that is, G, tenorized G and F.

Values. The original rhythmic values of the musical text have been interpreted in compliance with the *tactus* they depend on. The comparison with the *incipit* placed before the modern transcription will account for the intervention on the value. The original indication of *tempus imperfectum* C C was interpreted with the modern time signature $\frac{3}{2}$, while the ternary form sections (*proportio tripla*) were $\frac{3}{2}$ transcribed with the indication of time $\frac{3}{2}$. While performing, they should be interpreted according to what is written in the related equivalencies added in correspondence to every change of *tactus* above the parentheses. Where metric reasons made it necessary to expand the bars $\frac{3}{2}$ and $\frac{3}{2}$ into $\frac{3}{2}$ and $\frac{3}{2}$, obviously only the metric equivalents were indicated. The value of *longa finalis ultra mensuram* was always transcribed with the value of *semibreve con punctum coronatum* (fermata). The ligatures were always left out in modern notation, indicating the original presence with square brackets, while to note colour angle brackets were used. The two marks can, in some cases, also both be present.

Accidentals. In total respect for the original, we made no transposition of intonation of the pieces for performance purposes, as can be seen from the correspondence between the modern key signature and that of the original *incipits*. The accidentals present in the original, always given to the left of each note, were integrated by the editor, fully respecting the cause of the musica ficta (*causa pulchritudinis*, *causa necessitatis*, *causa tritoni*), according to the following criteria:

1. to the left of the note, in round brackets: the accidentals were necessary, but absent in the original, or courtesy or

cautionary accidentals according to the modern habit of the bar, with effect for the measure in which they were placed;

2. above the note, without brackets: accidentals integrating the original text, respecting the rules that preside over the application of the *musica ficta*, with validity limited to the note they refer to;
3. above the note, in round brackets: the accidentals suggested by the editor of the modern edition, with validity limited to the note they refer to.

Signs for sharps and flats with the function of natural have always been transcribed as natural. We thought it fitting to omit those accidentals that were superfluous within the same bar, considering possible repetition as pleonastic.

Texts. The texts were standardized orthographically according to the usage of ecclesiastical Latin. The syllabic division followed both orthographical rules and performance practices. Punctuation was straightened out and superfluous capital letters were eliminated. Marks of textual repetition (ij) were left out and resolved, leaving the singer the task of providing for the positioning of the word to sing under the notational mark, according to the well-known rules of oratory and rhetoric. These interventions were noted in score in italics.

2. sopra la nota, senza parentesi: le alterazioni ad integrazione del testo originale, nel rispetto delle regole che sovrintendono l'applicazione della *musica ficta*, con validità limitata alla nota a cui si riferiscono;

3. sopra la nota, fra parentesi tonda: le alterazioni suggerite dal curatore dell'edizione moderna, con validità limitata alla nota cui si riferiscono.

I segni di diesis e di bemolle con funzione di bequadro son sempre stati trascritti come bequadro. È stato ritenuto opportuno omettere quelle alterazioni che risultavano superflue all'interno della medesima battuta, reputando pleonastica l'eventuale ripetizione.

Testi. I testi sono stati uniformati ortograficamente secondo l'uso del latino ecclesiastico. La divisione sillabica ha seguito sia le regole ortografiche che la praticità esecutiva. È stata sistemata la punteggiatura e sono state eliminate le maiuscole superflue. Sono stati sciolti e risolti i segni di ripetizione testuale (ij) che lasciavano il compito al cantore stesso di provvedere al posizionamento della parola da cantare sotto il segno notazionale musicale, secondo le ben conosciute regole dell'oratoria e della retorica. Questi interventi sono segnalati in partitura con l'uso del corsivo.

Ritratti

Portrait

Giovanni Pierluigi da Palestrina Vergine bella, Vergine saggia

Fonte-Source:

*Il Primo Libro de Madrigali
a cinque voci di Gio. Petr'Aloysio Prenestino
nuovamente composti & dati in luce,
in Venezia, appresso Angelo Gardane, MDLXXXI*

Vergine bella, che di sol vestita,
coronata di stelle, al sommo Sole
piacesti sí, che 'n te Sua luce ascose,
amor mi spinge a dir di te parole:
ma non so 'ncominciar senza tu' aita,
et di Colui ch'amando in te si pose.
Invoco lei che ben sempre rispose,
chi la chiamò con fede:
Vergine, s'a mercede
miseria extrema de l'humane cose
già mai ti volse, al mio prego t'inchina,
soccorri a la mia guerra,
bench'i' sia terra, et tu del ciel regina.

Vergine saggia, et del bel numero una
de le beate vergini prudenti,
anzi la prima, et con piú chiara lampa;
o saldo scudo de l'afflicte genti
contra colpi di Morte et di Fortuna,
sotto 'l qual si triumpha, non pur scampa;
o refrigerio al cieco ardor ch'avampa
qui fra i mortali sciocchi:
Vergine, que' belli occhi
che vider tristi la spietata stampa
ne' dolci membri del tuo caro figlio,
volgi al mio dubio stato,
che sconsigliato a te vèn per consiglio.

Francesco Petrarca, *Canzoniere*, CCCLXVI, 1-26

Giovanni Pierluigi da Palestrina Sicut lilium inter spinas

Fonte-Source:

*Ioannis Petraloysii Praenestini Motetorum
quinque vocibus Liber Quartus nunc denuo
in lucem aeditus. Cum privilegio, Venetia,
apud Giacomo Vincenzi, MDLXXXVIII*

Sicut lilium inter spinas sic amica mea inter filias;
sicut malum inter ligna silvarum, sic dilectus meus inter filios;
sub umbra illius, quam desideraveram, sedi
et fructus eius dulcis gutturi meo.

Cantico dei cantici 2, 2-3

Giambattista Tiepolo
Immacolata concezione
 1767-1769, particolare
 Madrid, Prado



The *Canzona alla Vergine*, probably one of Petrarch's texts most set to music was used by Palestrina to compose a cycle of spiritual madrigals, published in 1581 for Angelo Gardano, Venice. The stanzas of the canzone, introduced by a series of adjectives, describe in a climax the physical and moral qualities of the Virgin (beautiful, wise, pure, blessed, holy, glorified...). These lyrics are widely considered one of the most poetical portraits of Mary ever composed.

"The profusion of biblical, liturgical and patristic references characterizing the canzone combines perfectly to the profusion of *ornatus* and to the *gravitas* of Petrarch's style, creating an unreachable model of devoted lyric poem, of verse prayer. Reading, reciting or listening to it in music combine successfully religious aspirations with the poetic taste coined in the late humanistic period". (translation from P. Cecchi, "La fortuna musicale della *Canzone alla Vergine* petrarchesca e il primo madrigale spirituale", in *Petrarca in musica*, A. Chegai & C. Luzzi (Eds.), 2005, pp. 245-291, p. 254).

The first "picture in sound" is closed by *Sicut liliū inter spinas*, a motet from the Song of Songs, used by the exegetes of the Holy Scriptures as a proper repository of figurable images of Mary. From this motet many of Marian attributes later merged in the Loreto litanies (lily among thorns – literary - *hortus conclusus*, *turris eburnea*, *turris davidica*, well of living waters, etc.). Palestrina's music abides with great clearness to the lyrics, painting with a firm and eloquent stroke the most intimate expressive and evocative expectations, in an iridescent acoustic prospective, which render this music extremely lively and throbbing with grace, eloquence and passion.

La *Canzone alla Vergine*, forse il testo petrarchesco più musicato in assoluto, fu scelta anche da Palestrina per la composizione di un ciclo di madrigali spirituali (pubblicati nel 1581 per Angelo Gardano, Venezia). Le stanze della canzone, introdotte da una sequenza di aggettivi, descrivono in *climax* ascendente qualità fisiche e morali della Vergine (bella, saggia, pura, benedetta, santa, gloriosa...) e delineano uno dei ritratti più poetici mai scritti di Maria.

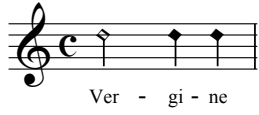
"La ricchezza di riferimenti biblici, liturgici e patristici di cui è intessuta la canzone si sposa alla ricchezza dell'*ornatus* e alla *gravitas* dello stile petrarchesco, creando un modello inarrivabile di lirica devota, di preghiera in versi. Il leggerla, declamarla o l'ascoltarla in musica significava la possibilità di coniugare felicemente istanze religiose e gusto poetico di conio tardo umanistico" (P. Cecchi, "La fortuna musicale della *Canzone alla Vergine* petrarchesca e il primo madrigale spirituale", in *Petrarca in musica*, a cura di A. Chegai e C. Luzzi, 2005, pp. 245-291, p. 254).

Chiude il primo "quadro sonoro" il *Sicut liliū inter spinas*, mottetto tratto dal Cantico dei Cantici, utilizzato dagli esegeti delle sacre scritture come un vero e proprio serbatoio di figure figurabili di Maria. Da esso derivano infatti la gran parte di quegli attributi mariani successivamente confluiti nelle litanie lauretane (giglio tra le spine - per l'appunto - *hortus conclusus*, *turris eburnea*, *turris davidica*, pozzo delle acque viventi, etc.). La musica di Palestrina aderisce con estrema chiarezza alla parola, dipingendone con tratto fermo e quanto mai eloquente le più intime istanze espressive ed evocative, in un cangiante gioco di prospettive sonore che rendono questa musica estremamente viva e pulsante di grazia, eleganza e passione.

Vergine bella

Giovanni Pierluigi da Palestrina

Cantus



Ver - gi - ne



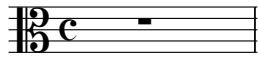
Ver - gi - ne bel - la, che di Sol ve - sti - -

Altus



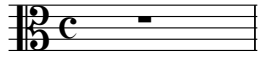
Ver - gi - ne bel - la, che di Sol ve - sti - -

Tenor



Ver - gi - ne bel - la, che di Sol ve - sti - -

Quintus




Bassus

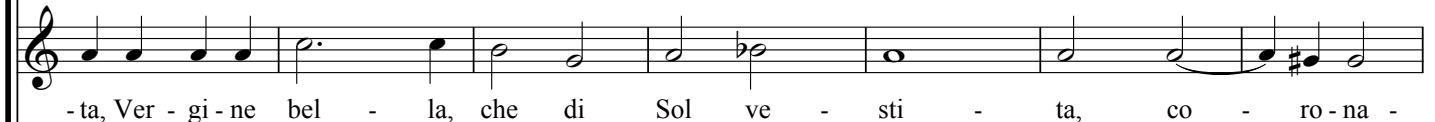


Ver - gi - ne

7



- - ta, _____ co - ro -



- ta, Ver - gi - ne bel - la, che di Sol ve - sti - ta, co - ro - na -



- - ta, Ver - gi - ne bel - la, che di Sol ve - sti - ta,



bel - la, che di Sol ve - sti - - - - - ta, co -



Ver - gi - ne bel - la, che di Sol ve - sti - - - - -

8