

RCA ITALIANA
LM-40001 (10)



A "New Orthophonic" High Fidelity Recording



STORIA DELLA MUSICA ITALIANA

A CURA DI CESARE VALABREGA

VOLUME II°



CESARE VALABREGA

Nato a Novara nel 1898. Pianista, musicologo, titolare della cattedra di Storia della musica nel Conservatorio « S. Pietro a Majella » di Napoli e docente per la musica ai Corsi di Alta Cultura all'Università per Stranieri di Perugia. E' Presidente della « Sezione Musica » nell'Associazione Nazionale per l'Educazione artistica, promossa dall'Istituto di Pedagogia della Università di Roma.

Ha tenuto numerosi concerti, conferenze-concerto e corsi di cultura musicale nei maggiori Paesi europei ed extra-europei. Collaboratore della Radio Italiana e di riviste, giornali, enciclopedie italiane e straniere.

Ha fondato a Roma l'Associazione Romana Concerti Storici, di cui è direttore artistico.

E' autore di fondamentali monografie su Domenico Scarlatti, J. S. Bach, Schumann (edit. Guanda - Parma), e ha inoltre pubblicato « Il piccolo dizionario musicale per tutti » (ed. Curci - Milano), « Adolfo Gandino, musicista bolognese » (ed. Faro - Roma), « La lirica da camera di Vincenzo Davico » (ed. De Santis - Roma).

E' decorato della medaglia d'argento conferita dal Presidente della Repubblica Italiana ai benemeriti della cultura e dell'arte.





La Discoteca di Stato Italiana si è fatta promotrice di un'iniziativa mirante a presentare, sotto gli auspici del Consiglio Internazionale della Musica e con il concorso dell'UNESCO, una Storia della Musica italiana in 40 dischi microsolco. Tale iniziativa è la prima che si attua in Italia, ed evidenti ne risultano l'orientamento programmatico e le finalità culturali, conseguenti all'avvertito bisogno di far conoscere, valendosi della potenzialità diffusiva del disco, uno dei panorami storici più importanti: quello della musica italiana nella sua evoluzione graduale di forme e di espressioni, dal canto gregoriano al novecento. Di questo secolare flusso di musiche e di stili, di tendenze e di affermazioni, si è voluto infatti mettere in luce quanto di più significativo il genio italiano abbia creato.

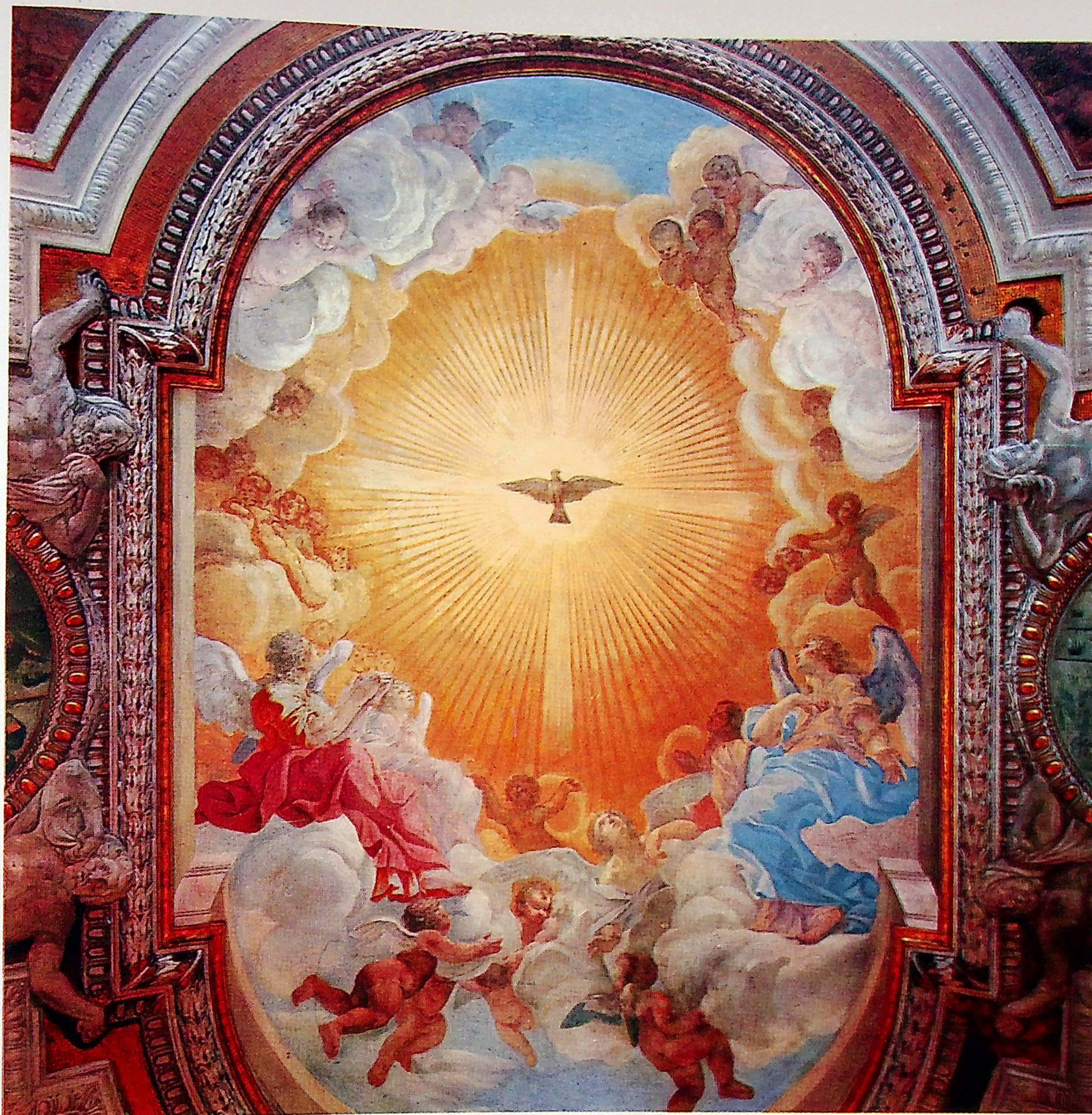
Nella scelta e nella sequenza dei brani contenuti nel primo volume si è mirato a collezionare un florilegio di musiche molto spesso e in buona parte inedite, anche per ciò che riguarda l'incisione discografica. Ne è derivata conseguentemente la possibilità di avvicinare al pubblico, mediante la presentazione di musiche rare come, ad esempio, quelle dell'alto medioevo (Passione del secolo XIII, dal Laudario n. 91 di Cortona) e dell'« Ars nova », periodi di eccezionale rilievo sotto l'aspetto storico e per la fiorita dell'arte, ma poco noti agli amatori e ai cultori della musica. Citiamo inoltre il ciclo delle forme popolareggianti del quattro-cinquecento (frottole, villotte, canti carnascialeschi, strambotti, sonetti, canzonette, giustiniane, ecc.) le quali, favorendo un'esplicita chiarificazione polifonica all'atto del loro incontro con la polifonia fiamminga, concretarono in tal modo un fatto estetico non dissimile da quello che, nel 1300, aveva caratterizzato la reazione alla musica dotta dell'« Ars antiqua » con la libera e innovatrice « Ars nova florentina ».

Tra gli altri importanti argomenti trattati nella « Storia », sono da segnalare: la musica per liuto e per organo del Cinquecento; la grande polifonia palestriniana; i diversi aspetti del madrigale nei sec. XVI-XVII; lo stile concertato nei cori e strumenti della scuola veneziana di Andrea e Giovanni Gabrieli; l'oratorio di Giacomo Carissimi; la cantata; il melodramma serio e buffo da Monteverdi a Giuseppe Verdi; la musica strumentale di Frescobaldi, D. Scarlatti, Tartini, Veracini e quella polistrumentale di Torelli, Corelli, Vivaldi e Boccherini; l'arte pianistica di Muzio Clementi; i virtuosi dell'arco dell'800 (Paganini e Bottesini); gli oratori e la musica sinfonica del sec. XIX (Perosi, Martucci); il teatro di Puccini, Mascagni, Giordano.

Nella sua veste di organismo specializzato, collabora per la parte musicologica l'Associazione Romana Concerti Storici, presieduta dal duca Filippo Caffarelli. La direzione generale artistica e tecnica è stata affidata al Maestro Dott. Cesare Valabrega, direttore artistico della predetta Associazione, il quale cura anche il testo del panorama storico e dei commenti illustrativi.

L'opera, edita dalla Editrice Italiana Audiovisivi e da essa prodotta in un limitato numero di copie per la Discoteca di Stato, viene pubblicata dalla RCA Italiana in una veste particolarmente curata anche sotto l'aspetto iconografico-musicale.

Le registrazioni sono eseguite col sistema « new orthophonic high fidelity » presso gli studi della RCA Italiana in Roma, con impianti e tecnici della RCA medesima.



*Soffitto della Sagrestia di S. Spirito in Sassia - Affrescato nell'inizio del '600
da Guidobaldo Abbatini, fratello del musicista Antonio Maria Abbatini - Roma.*

ARTE E FEDE

ASPETTI DELL'IDEALE RELIGIOSO NELLA MUSICA DALLA OMOFONIA GREGORIANA
ALLE LIBERE INTERPRETAZIONI SPIRITUALI DI MONTEVERDI E CARISSIMI



iunti alla trattazione di un argomento così fecondo di considerazioni qual'è quello dell'ispirazione religiosa nella musica del sec. XVII, ci sembra opportuno dedicare ad esso un approfondito esame storico ed estetico non disgiunto da un esauriente panorama retrospettivo dell'ideale religioso in tutte le arti attraverso i secoli. Non sarebbe infatti bastevole limitare il nostro interesse al solo campo musicale e, per di più, esaminato isolatamente entro i confini del XVII secolo: verrebbe infatti, a nostro parere, compromessa la possibilità di conoscere le correnti ideali e gli impulsi interiori attraverso i quali via via si è giunti alle libere espressioni monteverdiane e a quelle di Giacomo Carissimi.

Una delle fonti da cui l'arte ha tratto nei secoli inesausta e policorde ispirazione fu la fede. All'intuizione religiosa dei massimi artisti Dio apparve come sovrana ed eterna forza, da sè irradiante il flusso delle vicende cosmiche e umane. Anche il pensiero filosofico si nutrì di Dio. Si nutrì lungamente, attingendo ad astrali profondità e raggiungendo vette vertiginose, dalle quali talora si ritrasse sbigottito; ovvero scivolò sino alla follia, forse per avere mirato troppo da vicino l'onnipotente oggetto delle sue meditazioni. Ed ecco allora l'allucinata visione di Pascal, vittima illustre di arditissime ascese verso indomite sublimità; ecco i fermi lumi di Platone, Aristotile, S. Tomaso, Dante, S. Paolo, S. Agostino e dei mistici della scolastica.

Furono così sviluppate, nelle più alte regioni della mente umana, le elaborazioni fondamentali del divino. Nello svolgimento secolare del pensiero religioso, due correnti-madri, la contemplante e la soggettiva, si affermarono in una alternativa di ideali contrapposti. Che cosa dice a noi la prima? In sintesi, questo: la Suprema Intelligenza, inaccessibile e invisibile, la si può mirare e godere soltanto per le salienti vie di una contemplazione limpida e ferma. Lontana dalle emotive tempeste del nostro umano palpitare, la divinità è visione di suprema beatitudine, perfezione assoluta che di sè arde e in sè si riflette. L'altro ideale, il soggettivo, non si appaga invece di una divinità astrattamente beata e beatificante: al contrario, per essa Dio è in noi e nel nostro spirito. Diviene passione aspra, esaltante. Dio si interiorizza in noi. E S. Agostino potrà allora affermare il pensiero di un Dio « più interiore a noi di noi stessi », e « soggettivamente goduto e sofferto in gioioso e tormentoso travaglio ».

Si ravvisa nella storia delle arti l'esistenza di queste due forme concettuali, che in certo senso costituiscono la continuazione delle due primigenie fonti classiche, l'apollinea e la dionisiaca. Simboli attivi di esse, naturalmente in clima storico ed etico diverso, sono S. Tommaso contrapposto a S. Agostino; Dante a Shakespeare; il Beato Angelico al Mosè del « Giudizio Universale »; Palestrina a Bach. Poli di mondi, la cui diversità ha appunto la sua origine essenziale negli opposti concetti di « contemplazione » e di « interiorizzazione » di Dio.

L'ARCHITETTURA

In tutte le arti i due ideali si ritrovano. La cattedrale romanica da sè sprigiona il fluido di una stupefatta contemplazione di Dio. E' un dogma immortalato in pietra, una liturgia fatta pietra. Uno spirito contemplativo e ascetico è impresso nell'arco tondo, circola entro le cupe volte e nella statica maestosità dei pilastri e delle cripte solenni.

D'improvviso esplode il gotico. Tutta la cattedrale s'infiama. Dalle grandi vetriere che inondano le navate di raggi multicolori, sembra che il palpito divino entri nel tempio e nei cuori. Nel pulviscolo di questo fiammeggiante arcobaleno si scorge il mistico raggio che dalle altezze dei cieli scende all'umanità. Libero slancio di guglie e pinnacoli, ariosa lievità di marmorei contrappunti. Mentre nella cattedrale romantica Dio è potenza al di là di ogni umano limite, nella chiesa gotica Dio si comunica attraverso una esistenza spirituale che scende in noi, entro di noi.

LA PITTURA

Anche la pittura ci apre le sue verità ideali. Essa ha realizzato con Cimabue, Giotto e il Beato Angelico la propria partecipazione al concetto trascendentale di divinità, intesa come emozione religiosa di natura mistico-contemplativa. Ma, dal canto suo, tutta l'arte sacra post-medioevale tendeva poi all'espressione di ben definiti sentimenti umani, al vitale rilievo cioè di quel fermento per cui Dio si è fatto essenza di noi stessi, entrando nei più fondi segreti della nostra anima e della nostra natura. Già sino dai quattrocentisti fiamminghi si può notare un'evidente umanizzazione della Madonna, nella quale la maternità divina si confonde con quella umana, assumendo il significato di una glorificazione etica, religiosa, sociale della famiglia. Fedele a un'alta visione contemplativa, Michelangelo eleverà la cupola di S. Pietro in una palestriniana armonia di elementi architettonici; ma l'afflato dionisiaco, l'ideale religioso soggettivo scoppierà folgorante nei Profeti, nel Mosè, nei Prigioni e nel Giudizio Universale, con l'impeto di un profetismo in virtù del quale Dio vive nell'artista come già visse nei profeti della biblica età. Come Mosè, Michelangelo ha udito e raccolto la voce di Dio, acquistando così la facoltà di interpretarne l'imperiosa volontà.

Candore di verginità cristiana è invece nelle Madonne di Raffaello, che riflettono la trasfigurazione del pittore, tutto preso dai richiami e dalle risonanze che gli giungevano dalla immensità, alla quale il suo spirito estaticamente mirava. Ma quale divario fra l'arte religiosa di un Raffaello e l'arte di « argomento sacro » di un Tiziano! Il sacro del Tiziano (come del resto quello del Tintoretto e del Veronese) è turbato dal sensualismo estetico e dal paganeggiante impulso che contraddistinsero in maniera inconfondibile la





pittura di scuola veneta, nel '500. Sarebbe stato impossibile a questi pur grandissimi pittori conciliare la loro natura con le sublimi astrazioni di una fede contemplativa, oppure con le vibrazioni di una religiosità tutta interiore. Il loro cristianesimo è mondaneggiante, il loro pietismo sensuale.

Così nel seicento. Fastoso e declamatorio lo stile, fiacca in generale l'emozione religiosa per cui l'idea del divino sembra perdersi fra le bizzarrie pittoriche e l'opulenza del barocco. E tale stato non mutò nel successivo secolo neppure con il Tiepolo, maestro sovrano di allegorie e di miti biblici, dove una fantasmagoria di colori e un tumultuoso avvivarsi di immagini non riescono a celare una distratta e fragile religiosità.

LA MUSICA

Nell'evoluzione storica dell'ideale religioso, il canto gregoriano può essere valutato quale espressione-base di un ideale di natura contemplativa. Come già scrivemmo nel *commento al disco n. 1, lato I*, fino dai primi secoli il gregoriano è preghiera che sale ad un essere, la cui grandezza si palesa inaccessibile a mente umana. Il suo linguaggio fluido e calmo, al quale resteranno ignote le umane passioni, sarà nei secoli il lucido specchio in cui il cielo potrà mirarsi nella sua perfetta immutabilità di leggi e di verità eterne. Questo interprete canoro dei testi della liturgia latina nei riti della Romana Chiesa, portò in sé serenità, stupore, sublimità. Ben poté S. Giovanni Crisostomo lodarlo quale « vox Dei » che invita alla sapienza e allontana dai desideri e dalle cose del mondo. Simbolo di una fede trascendente, il gregoriano ebbe, con la cattedrale romanica, il suo parallelo spirituale nell'architettura.

Espressione lirica di natura prevalentemente o esclusivamente encomiastica, anche la lauda italiana del sec. XIII ebbe, nella sua fase primiera, tratti ancora arcaici, in cui l'ideale religioso si effonde dalle espressioni verbali e canore gregoriane, raccolte in accenti di profonda umiliazione e di allucinato tremore. Ma quando l'anelante senso religioso della laudistica umbra trova in una più serena atmosfera le ragioni della sua distensione espressiva, l'aspirazione a Dio diventa melodicamente luminosa, articolata con la naturalezza, la trasparenza, la semplicità che distinguono il canto del popolo elevato a gloria di Dio.

Fu il polifonismo fiammingo del 1400 che spiritualmente preparò e dischiuse la via alle maggiori realizzazioni corali del '500. Vero è che il sentimento religioso talora si irrigidisce tra le maglie tecniche così abilmente tramate dagli eruditi polifonisti dello stile franco-fiammingo del 1400. Ma è pur certo che il serafico e melodioso Dufay apre le porte a quella musica pre-palestriniana fervida di fede e di ispirazione che in Josquin des Près ha avuto poi il suo creatore più fulgido. Ecco dunque in Josquin i ben definiti carat-

teri di una devozione contemplante che espande la sua tersa voce dai polifonici contrappunti. Allorché Palestrina avrà dato all'arte le inobliabili pagine delle sue messe e dei suoi mottetti, si potrà scorgere chiaramente quale vincolo di discendenza leghi la musica palestriniana a quella di Josquin. Come il fiammingo si era nobilmente prefisso di dare alla parola del rito quel rilievo musicale che consentisse il fiorire di una profonda espressione religiosa e che insieme favorisse la conciliazione fra arte polifonica e dogma, così Palestrina attuerà in pieno questi ideali. Il più grande musicista della chiesa cattolica è infatti un riassuntore e un ricreatore. Arte e rito in lui si armonizzano. Il gregoriano sarà la linfa delle opere palestriniane, e il musicista ne riassumerà gli sviluppi secolari, tutto proteso in quel suo rapimento trascendentale che attinge la propria sostanza dal mondo dell'anima e da quello universale di tutte le anime. Con questa elevazione Palestrina apre il cielo e nel cielo mostra Dio. Il « motore immoto » di S. Tommaso rifulge così nella sua divina quiete e nella sua metafisica inaccessibilità. (*Vedi commento al disco n. 5, lato 2-Vol. I*).

Ma intorno a questo immenso mondo palestriniano ce n'è un altro profondamente diverso che nutre aspirazioni, concetti, relazioni nuove nel campo dello spirito e dell'arte. « Il cielo immenso — scrisse lo Schuré — col suo Dio solitario e inafferrabile fu la patria dell'uomo del medioevo, ma l'uomo vi si smarriva e provava ogni tanto il bisogno di ridiscenderne. E venne il giorno che ne discese, per gettarsi con una specie di furore nella natura e nella realtà ». E' il Rinascimento. Il brivido panteistico si diffonde infatti ovunque. Reazione alla civiltà millenaria antipagana della chiesa cattolica; rinascita, dopo lungo fluire di secoli, della coscienza umana, fiera dei suoi diritti in questo mondo e non soltanto anelante alle promesse dell'aldilà. Di contro alle « Summae » medioevali e alla contemplazione mistica esplode il concetto di un Dio ovunque esistente e che, come tale, in ogni palpito della vita e nel polimorfo ritmo delle cose si può « sentire » e glorificare.

A Venezia la pittura sacra di Tiziano e del Veronese ha una stretta analogia con la musica religiosa di Andrea e Giovanni Gabrieli, i maestri di S. Marco. Luminosa corallità pittorica e splendenti masse sonore. La prevalenza di una concezione più nuova e ardente della divinità è in atto. L'uomo sente in sé Dio e nella natura che lo circonda. Si aprono orizzonti nuovi, sui quali lampeggia l'umana passione per così lungo tempo ignorata dalle rigidità di una devozione inflessibilmente staccata dai terreni aneliti.

Questi orientamenti spirituali dovevano necessariamente esprimere sé medesimi attraverso nuovi mezzi. La conquista dello stile concertante dei Gabrieli e dello stile monodico costituì l'appagamento di tale esigenza. Ed ecco allora la musica sacra di Monteverdi (esclusa quella volutamente arcaica come la S. Messa da Cappella a 6 voci sopra il mottetto « In illo tempore » di Gombert) offrire nella sua inconfondibile essenza la testimonianza di un'interpretazione del divino, in cui il « senso di Dio » trova la sua linfa nel più libero e alato soggettivismo. La immissione dello stile recitativo e





strumentale nella musica religiosa, le fioriture vocali, gli ornamenti, i procedimenti caratteristici del teatro d'opera del tempo e la mescolanza di un sensualismo profano, tutto rileva appieno la particolare natura della concezione religiosa monteverdiana, contraddistinta appunto dal vittorioso affermarsi di un ideale individualistico, umano, della divinità. La monodia — conquista mirabile della rinascenza musicale, che aveva in sè, colmo di realizzazioni, l'avvenire stesso della musica — era la estrinsecazione di una spiccata tendenza artistica soggettiva, opposta all'attitudine collettiva del polifonismo. Ed è proprio la monodia che infonderà il suo lirico alito, la sua passionalità, le sue inflessioni emotive al monteverdiano mottetto « O quam pulchra es », nonché a quel « Salve regina » nel quale spiccano il medesimo stile drammatico e la stessa declamazione dell'« Orfeo ». Ma c'è di più. Il mottetto « Duo Seraphim clamabant » si presenta arditissimo nell'espressione, raggiunta sulle barocche spirali dei lunghi vocalizzi del « Santus », i quali presagiscono certi passaggi di cantate di Bach, o di oratori di Händel: mentre il « Magnificat » a 7 voci e strumenti e l'immortale « Vespro della Beata Vergine », da concerto, composto sopra canti fermi, « sex vocis et sex instrumentis », effondono dal loro sontuoso stile concertante tutta la potenza barocca del secolo del Bernini. Anche il « Nigra sum » qui inciso, documenta l'assoluta indipendenza monteverdiana, piena di pathos, d'umanità e di libertà espressiva, del tutto simile a quella che distingue le composizioni profane dello stesso Monteverdi, dall'opera teatrale al madrigale.

E' dunque questo un punto fondamentale nella storia della musica sacra, la quale, dopo i Gabrieli, mostra aspetti profondamente diversi dai precedenti. Tutte le nuove conquiste, dallo stile concertante al monodico linguaggio spinto sino al gorgheggiante virtuosismo dei più spericolati vocalizzi, sono ormai patrimonio inalienabile della musica religiosa: anche i meno accconci apparentemente a cantare la divinità, quali i teatrali concertanti, o quelli delle canzonette, oppure le effusioni melodiche proprie alle cantate profane. Vero è che la musica sacra vedrà rifiorire sacerdotali contemplazioni, pur

fra il lirismo, contenuto e intensamente cantante, di Schütz e di Bach; vedrà rinnovarsi negli oratori di Haendel l'epopea biblica michelangiolesca, ora espansa in liriche pagine solistiche, ora traboccante in polifoniche innodie corali; risuonerà delle voci di un Haydn o di quelle drammatiche e celestiali di Mozart. Ma prescindendo dalla personale stilistica di ciascun compositore, la musica sacra, tutta ormai permeata dai nuovi ideali, non muterà più. E con la beethoveniana « Messa solenne » attuerà la sintesi più incandescente di questa concezione soggettiva e libera della fede.

Nel *disco n. 6, lato 2* sono incisi altri tre brani: il duetto « Quis est hic » di Carissimi, il « Miserere » dell'Allegri e un « Laudate domini » di Orazio Benevoli. Nel duetto, due soprani svolgono una florida melodia, estranea a qualsiasi rigore dottrinale e attestante un anelito religioso del tutto individualistico.

Il celeberrimo « Miserere » di Gregorio Allegri, che, secondo le cronache, Mozart giovinetto trascrisse a memoria sul pentagramma, dopo averlo ascoltato in S. Pietro due sole volte, nel 1770, è molto suggestivo per l'intensa edificazione interiore mantenuta assai viva entro il severo quadro della staticità melodica dei versetti. Pare che il « Miserere » sia stato composto per la Cappella Sistina nel 1683. E' un brano a 9 voci, divise in due cori, che per oltre due secoli venne eseguito ogni anno nei mattutini della Settimana Santa dai cantori della Cappella. E' un canto fermo, accompagnato da falso borbone; la musica dei due primi versetti si ripete integralmente 5 volte.

Il « Laudate coeli » è un bell'esempio di quella polifonia barocca che talvolta, per la tendenza del Benevoli verso il gigantesco e il monumentale, si ampliava sino a raggiungere il numero, per noi inimmaginabile, di 48 voci reali in 12 cori. In questa composizione il polifonista romano non appare lontano da certi accenti propri alle musiche corali di stile sacro veneziano dei Gabrielli e di Giovanni Croce, così liberamente influenzate dal madrigale e da altre forme profane del cinquecento.



Disco 6

LM 40001-6 — Lato 2

LE MUSICHE

Claudio Monteverdi — « *Nigra sum* » (dal « *Vespro della Beata Vergine* ») (rev. Malipiero)

Giacomo Carissimi — « *Quis est hic* » — *Duetto* (rev. Lino Bianchi su ms. del tempo esistenti in Inghilterra, Francia e Germania)

Gregorio Allegri — *Miserere a 5 voci*

Orazio Benevoli — « *Laudate coeli* » — mottetto a 5 voci (rev. R. Casimiri)

GLI AUTORI

Claudio Monteverdi (1567-1643) — (v. commento al disco n. 1, lato 2)

Giacomo Carissimi (1605-1674) — (v. commento al disco n. 10, lato 1 e 2 - Vol. I)

Gregorio Allegri (1582-1652) — Dall'età di 5 anni fu putto cantore in S. Luigi dei Francesi a Roma, ove restò sino al 1604. Studiò poi con il Nanino. Prese i voti e fu ordinato sacerdote. Dal 1629 ebbe la nomina di cantore alla Cappella Pontificia e ivi rimase sino alla morte.

Orazio Benevoli (1605-1672) — Fu nominato maestro della Cappella Giulia, in San Pietro, al posto di Virgilio Mazzocchi, dopo avere compiuto alcuni viaggi a Salisburgo e a Vienna. Già prima era stato maestro della basilica di S. Maria in Trastevere (fino al 1630). Massimo rappresentante dello stile polifonico barocco e dello stile grosso concertato, dimostrò rara e virtuosistica perizia in molte composizioni religiose. La grande Messa a 48 voci reali in 12 cori fu da lui composta, nel 1628, per la consacrazione del Duomo di Salisburgo. Altre Messe, Salmi a 8, 12, 24 voci, Mottetti e Offertori sino a 30 voci attestano la potenza contrappuntistica di questo singolare musicista.

I TESTI

Nigra sum

Nigra sum sed formosa filiae Jerusalem. Ideo dilexit me Rex et introduxit me in cubiculum suum et dixit mihi: surge amica mea et veni; iam hiems transijt, imber abiit et recessit, flores apparuerunt in terra nostra. Tempus putationis advenit. Surge amica mea, ecc.

Quis est hic

Animae I et II:

Quis est hic vir beatissimus, cuius enarrant Coeli gloriam, cuius terrarum orbis resonat?

Anima I:

Beatus Martyr.



Ritratto di G. Allegri

5
DOMINICA
AD MATVTINVM.

Sequens Hymnus dicitur ab Octau. Epi-
phan. usque ad Dominicam primam
Quadragesime, & à Dominica proxi-
ma Kal. Octobris usque ad Aduen-
tum. Hymnus.

Primo die, quo Trinitas
beata Mundum condidit,
Vel quo resurgens Conditor nos
morte vi et a liberat.
Pulsis procul torporibus surgamus om-
nes ocyus: Et nocte queramus Deum,
Propheta sicut praecepit.

A 3 No.

Messale del 1644, scritto in nota-
zione quadrata antica (Bibl. del
Conservatorio di S. Cecilia -
Roma).



Soffitto della Cappella dei Re Ma-
gi del Borromini (Propaganda
Fide - Roma).



Anima II:
Quis exultabilem hanc nobis reddidit celebritatis diem?

Anima I:
Beatus Martyr.

Anima II:
Qui est cuius meritis et virtutibus universa fulgit Ecclesia?

Anima I:
Beatus Martyr.

Anima I e II:
Agite ergo celestis spiritus, habentes singuli citharas aureas iubilate, cantate et modulamini in voce laudis, et in sonitu laetitiae novae carmen harmoniae beato Martyri cuius inclita virtus, cuius illustris gloria, cuius felix victoria in Coelis hodie coronata triumphat.

Anima II:
Nos quoque socii laetos et canoros dulcesonantes angelorum choro alternantibus prosequamur vocibus.

Chorus:
Nos quoque socii laetos et canoros dulcesonantes angelorum choros alternantibus vocibus. Jubilemus, cantemus et modulemur triumphale canticum beato Martyri, cuius inclita virtus, cuius illustris gloria, cuius felix victoria in coelis hodie coronata triumphat.

Miserere

Miserere mei, Deus: secundum magnam misericordiam tuam! Amplius lava me ab iniquitate mea, et a peccato meo munda me!
Tibi soli peccavi et malum coram te feci: ut justificeris in sermonibus tuis et vincas cum iudicaris.
Ecce enim veritatem dilexisti: incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi. Auditui meo dabis gaudium et laetitiam: et exultabunt ossa humiliata.
Cor mundum crea in me, Deus: et spiritum rectum innova in visceribus meis.
Redde mihi laetitiam salutaris tui: et spiritu principali confirma me!
Libera me de sanguinibus, Deus salutis meae: et exultabis lingua mea iustitiam tuam.
Quoniam si voluisses sacrificium dedissem utique: holocaustis non delectaberis. Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion, ut aedificentur muri Jerusalem! Tunc acceptabis sacrificium iustitiae, oblationes, et holocausta; tunc imponent super altare tuum vitulos.

Laudate Coeli

Laudate coeli, quoniam misericordiam fecit Dominus jubilate extrema terrae, resonate montes laudationem: saltus et omne lignum ejus, quoniam, redemit Dominus Sion, et Israel gloriabitur. Alleluja!



GLI ESECUTORI

Guido Baldi, tenore; Giuseppe Agostini, organo

Liliana Rossi, soprano; Sonia Cutopulo, soprano e COMPLESSO STRUMENTALE E CORALE DEL CENTRO DELL'ORATORIO DEL SS. CROCIFFISSO IN ROMA, DIRETTO DA LINO BIANCHI

CORO VALLICELLIANO DIRETTO DA ANTONIO SARTORI

