



© Ribaltauce Studio

Roberta Invernizzi, *soprano*

Laboratorio '600

Kateřina Ghannudi, *arpa doppia*

Craig Marchitelli, *archlute*

Francesco Moi, *organ*

Franco Pavan, *theorbo, archlute\* & direction*

\* on the Toccatas



Recorded at Studio Cavalli, Castrezzato (Italy), in October 2014

Engineered and produced by Rino Trasi

Executive producer & editorial director: Carlos Céster

Editorial assistance: María Díaz, Mark Wiggins

Translations: Mark Wiggins (ENG), Pierre Élie Mamou (FRA), Susanne Lowien (DEU)

On the cover: Juan Bautista Maıno (1581-1649), *Saint Catherine of Siena*

© 2016 note 1 music gmbh

*This recording is dedicated to the memory of Kevin March.*

Alessandro Della Ciaia (c.1605-c.1670)

## *Lamentationi*

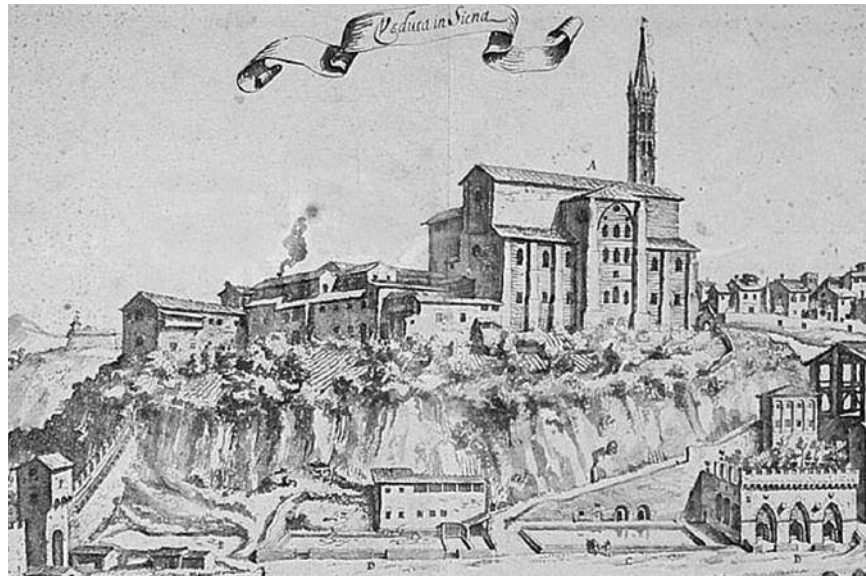
LAMENTATIONI SAGRE. VENICE, 1650

### CD I

- |    |  |       |
|----|--|-------|
| 01 | FERIA QUINTA: LAMENTATIONE PRIMA   | 11:00 |
| 02 | Michelagnolo Galilei (1575-1631): <i>Toccata in Do maggiore</i>                                    | 1:41  |
| 03 | FERIA QUINTA: LAMENTATIONE SECONDA   | 9:13  |
| 04 | Michelagnolo Galilei: <i>Toccata in Sol maggiore</i>   | 1:58  |
| 05 | FERIA QUINTA: LAMENTATIONE TERZA   | 10:35 |
| 06 | Alessandro Della Ciaia: <i>Toccata sopra il mottetto Ecce Venio</i>                                | 3:09  |
| 07 | FERIA SESTA: LAMENTATIONE PRIMA  | 8:40  |
| 08 | Claudio Saracini (c.1586-1630): <i>Toccata intitolata all'illustrissimo signor Alfonso Strozzi</i> | 3:48  |
| 09 | FERIA SESTA: LAMENTATIONE SECONDA  | 7:30  |

### CD II

- |    |  |       |
|----|--|-------|
| 01 | FERIA SESTA: LAMENTATIONE TERZA  | 10:14 |
| 02 | Claudio Saracini: <i>Toccata intitolata all'illustrissimo, et eccellentissimo signor conte San Secondo</i> | 2:30  |
| 03 | SABATO SANCTO: LAMENTATIONE PRIMA  | 12:02 |
| 04 | Michelagnolo Galilei: <i>Toccata in Sol minore</i>   | 1:55  |
| 05 | SABATO SANCTO: LAMENTATIONE SECONDA  | 9:21  |
| 06 | Michelagnolo Galilei: <i>Toccata in Do minore</i>  | 1:47  |
| 07 | SABATO SANCTO: ORATIONE  | 8:54  |
| 08 | Vincenzo Bernia (c.1570-c.1620): <i>Toccata Cromatica</i>  | 1:52  |



SOURCES: ♣ Alessandro Della Ciaia, *Lamentationi sagre e motetti ad una voce col basso continuo opera seconda. Raccolta e data in luce da Filippo Sacchielli*. Venice, Alessandro Vincenti, 1650. ♣ Claudio Saracini, *Le Musiche di Claudio Saracini detto il Palusi Nobile Senese, nelle quali sono, Madrigali, & Arie, à una, e due voci, per cantar, e sonar nel Chitarbone, Arpicordo, & altri simili Istromenti. Con due Toccate, per il Liuto Attiorbato*. Venice, Giacomo Vincenti, 1614. ♣ Michelagnolo Galilei, *Il Primo Libro d'Intavolatura di Liuto di Michelagnolo Galilei Nobile Fiorentino Liutista del Serenissimo Signor Duca di Baviera Nel quale si contengono varie sonate: Come, Toccate, Gagliarde, Correnti, Volte, Pussemizzi & Salterelli*. Munich, 1620.

## Alessandro Della Ciaia

### Lamentationi

Alessandro Della Ciaia was one of the most interesting composers in mid-seventeenth century Siena. We know very little about him beyond the fact that he was a rich member of the aristocratic class who took his musical studies quite seriously. According to Isidoro Ugurgieri Azzolini, who published a compendium of biographies of Siena's most famous citizens (*Le pompe sanesi*), Della Ciaia was a "lovely" singer and a talented performer on the harpsichord, lute, and theorbo. But, as the biographer noted, because he was a nobleman, he did not make a profession of music, but composed only for his friends or "in the service of God, on the occasion of solemn feasts that occur day after day and are celebrated in the churches of Siena". In 1650, Della Ciaia published his second volume of compositions, the *Lamentationi sagre e motetti ad una voce col basso continuo (Lamentations and motets for one voice with continuo bass)*. He left the work of seeing the edition through the press

to a certain Bastiano Arditì, who provided an interesting afterword on the genesis of the volume and its intended function:

*O reader, you might perhaps wonder why the present Lamentations and motets that I have gathered all are composed in the soprano clef. The author wrote these works not for professional reasons or out of ambition to have them published, but to satisfy both his talents and the pious requests of some friends on behalf of their relatives who are nuns. He therefore composed the works to conform to the range in which the nuns would have to sing them.*

This publication is of special importance as the sole surviving source of sacred music composed specifically for Sieneſe nuns.

Music flourished in the convents of Siena during the seventeenth century, aided and abetted by a series of archbishops who saw little reason for the kinds of restrictions that their colleagues in other Italian urban centres imposed on talented cloistered women. We have a plethora of documentation for nuns' performances on feast days, during processions, and at rites of passage specific to monastic women, such as clothing ceremonies, but no description of holy women singing or playing during the week leading up to Easter Sunday. From Archbishop Ascanio II Piccolomini's 1666 admonition that the nuns should lock the doors of their churches after the end of Office during the last three days of Holy Week, however, we can infer that a large number of Sieneſe were

in the habit of attending services at monastic institutions on those occasions and then lingered in the parlour, distracting the nuns from their penitential duties. Since members of the lay community generally flocked to convents to hear the women perform, music must have played an important role in female monastic services during Holy Week.



The texts Della Ciaia set are part of the Matins services on Maundy Thursday, Good Friday, and Holy Saturday, called the Tenebrae because they were held in the evening as the light was falling. Each service is dominated by three lessons whose texts are taken from the Lamentations of Jeremiah.

Maundy Thursday (*Feria quinta*)

Lesson 1: Lam. 1:1-5

Lesson 2: Lam. 1:6-9

Lesson 3: Lam. 1:10-14

Good Friday (*Feria sexta*)

Lesson 1: Lam. 2:8-11

Lesson 2: Lam. 2:12-15

Lesson 3: Lam. 3:1-9

Holy Saturday (*Sabato sancto*)

Lesson 1: Lam. 3:22-30

Lesson 2: Lam. 4:1-6

Lesson 3: Lam. 5:1-11

The poetry expresses profound grief over the fall of Jerusalem (portrayed as a beautiful woman) and the terrible fate of her people. One notable trait in the choice of texts for the lessons is the shift in point of view. Lesson 1 from Maundy Thursday begins with a panoramic vision of the lonely city, bitterly weeping and narrowly confined. Lesson 2 takes us in closer to see the personification of Jerusalem: a naked, dirty, groaning woman. Lesson 3 gives us the words of Jerusalem herself, as she cries out to all who pass to look upon her and to judge if they have seen suffering comparable to hers.

The same effect – beginning with a wide perspective and then moving in for an intimate scene – may be found in the lessons for Good Friday. The lessons of Holy Saturday have a different structure: Lesson 1 offers some consolation in the goodness of the Lord; Lessons 2 and 3 describe the miseries of enslavement that must be endured to cleanse the sins of the father. A unique feature of all the texts is the use of letters from the Hebrew alphabet to punctuate the verses and the addition of a final exhortation, from Osee, "Jerusalem, return to the Lord your God".



Della Ciaia must have thought the Lamentations especially appropriate for nuns because of the perception of the protected and often beautiful interior space of the convent as a "new Jerusalem", a foretaste

of heaven on earth. In keeping with this symbolism, the sounds of unseen women singing from the cloister were often compared to angelic choirs. Who better than the inhabitants of the earthly Jerusalem to embody the city herself as she mourns her fate? How appropriate that women enclosed in walls and dedicated to suffering reflect on the tragedy from a first-person perspective, occasionally transforming the voice of the ostensibly masculine speaker into their own as they lament conditions that could reflect the realities of monastic life:

*Aleph. I am a man who knows the afflictions from the rod of his anger. Aleph. One whom he has led and forced to walk in darkness and not in the light...*

*Beth. He has beset me round about with poverty and weariness.*

*Ghimel. He has bemmed me in with no escape... Ghimel. He has blocked my ways with fitted stones and turned my paths aside.*

Beyond the status of the convent as an earthly Jerusalem, however, there might have been another more powerful stimulus for Della Ciaia to set the Lamentations for nuns: the deeply ingrained social customs that associated women with the task of singing laments over the dead. Nuns considered themselves the brides of Christ, and their devotion to their spouse often manifested itself in a body-centred

spirituality. The Lamentations are sung during the days leading up to, comprising, and immediately following the Crucifixion. By setting the nine lessons of the Tenebrae for soprano, Della Ciaia furnished a vehicle for a single nun to give voice to the grief of her entire religious community over the death of Christ.



Della Ciaia's settings of the Lamentations offer compelling testimony to the excellent training that any number of Sieneese women received in the convent. The works require a singer with a two-octave range, the dramatic ability to deliver forceful, declamatory phrases, and the pure technical skill to unleash dazzling flights of melismas. One passage (Good Friday, Lesson 3) requires the execution of trills. Both singing styles – the dramatic and the virtuoso – require the performer to take a flexible approach to rhythm and tempo.

The composer exploits several musical techniques to render the settings as expressive as possible. One of the most frequent is the sudden change of harmonies. This often occurs in conjunction with ideas of transformation or reversal, as in Lesson 2 from Holy Saturday, when the text “How tarnished is the gold, how changed the noble metal” reaches the word “changed” (“mutatus”). It also can be seen in verses with extremely poignant or powerful images, as in Lesson 1 from Maundy Thursday: “Bitterly she weeps at night, tears upon her cheeks, with not one

to console her of all her dear ones.” The composer also deploys chromatic alterations (without a change of signature) to illustrate text dealing with pain, suffering, tears, and darkness; clashing dissonances often enliven the music as well. A striking and colourful passage displaying all these devices may be found in the third Lesson for Maundy Thursday, the oft-set text *O vos omnes*:

*O, all you who pass by the way  
Come and see if there is any suffering like my suffering.*

Della Ciaia is sensitive to vocal tessitura as well. In verse 6 from Lesson 3 on Good Friday, we hear the plaintive cry of the speaker, who has been “left to dwell in the dark, like those long dead”. At these words, the composer writes a line that compels the performer to sink into her lowest, darkest range. The opposite occurs in Lesson 3 from Holy Saturday, where the soprano rises to the top of her range and sings long, repeated notes at the words “in the desert”, perhaps recalling the voice crying in the wilderness. Another remarkable passage may be found in Maundy Thursday, Lesson 2. Here the singer traces a downward path over the range of a tenth as she mourns her downfall, bereft of consolation; Della Ciaia emphasizes her utter solitude by silencing the accompanying instrument.

Melismatic passages are frequent throughout the compositions and are often deployed for word painting; witness the “breaking” (“frangeret”) of the

bread in Holy Saturday, Lesson 2, and the fury of the storm (“tempesta”) in Holy Saturday, Lesson 3. It is the Hebrew letters, however, that feature some of the most virtuosic music in the Lamentations. Here the singer has a chance to show off her vocal agility, sometimes over slowly moving chords (Good Friday, Lesson 3, “Beth”), sometimes in duet with an active continuo line that functions more as a second voice than a harmony-generating bass (Holy Saturday, Lesson 1, “Teth”). In those passages where the continuo line simply holds chords and the singer is the sole focus of attention, Della Ciaia manages to achieve the effect of keening, the wailing of the bereaved in a grief that goes beyond words. The final exhortation, “Jerusalem, return to the Lord your God”, likewise offers the singer a showcase for her training and technique. The setting of this passage from the first Lesson for Holy Saturday is notable for combining a very high range, chromaticism (to underline the idea of conversion) and rapidly unfolding melisma.



The effect of these Lessons, however, does not rest solely on the deployment of chromaticism, dissonance, word painting, or brilliant vocal display. Not to be overlooked is Della Ciaia's capacity for producing exquisite music without obvious fireworks. The second Lesson for Good Friday includes the following text, which features neither arresting images nor

heart-wrenching cries:

*To whom can I liken you? To whom can I compare you, O daughter of Jerusalem? What example can I show you for your comfort, virgin daughter of Zion?*

Della Ciaia's treatment of this verse mirrors the rhetorical repetition in the text through the variation of a syllabically set melody, first placed in the commanding higher range of the singer's voice and then treated sequentially in a lower range. The judicious combination of lucid melodic motives, well-directed harmonies, carefully placed chromatic alterations, and a piquant 7-6 suspension creates one of the most moving and memorable passages in all of the settings. In excerpts such as this, we perhaps can discern the composer's heartfelt homage to the musical talents of the Sieneze "daughters of Jerusalem" whom he found beyond compare.

The intimacy of Della Ciaia's settings, and the composer's expertise as a player of plucked string instruments suggested the use of an accompaniment featuring archlute, lute, theorbo and organ. Documents confirm the presence of nun organists at several female monasteries; at SS. Abbondio and Abbondanzio, for example, Suor Orsola Silvestri was so famous as an organ performer and teacher that Filippo Montebuoni Buondelmonte included her among the city's famous musicians in his manuscript of "diverse facts about Siena". Nuns learned to play the lute at S. Marta and we know of several talented

nun theorbists at Ognissanti, including "la Bargaglia" (whom Ugurgieri Azzolini mentions in his *Pompe sanesi*) and Suor Maria Francesca Piccolomini, who was such a skilled player that the Virgin Mary miraculously cured her so that she could perform at holy rites. Although no archival evidence mentions the harp, it is reasonable to assume that it was present in Sieneze convents.

Colleen Reardon



#### NOTES ON THE LUTE MUSIC

Siena is known to have had a strong and continuous lute tradition stretching across the sixteenth and seventeenth centuries. In his remarkable survey of Sieneze culture, *Le pompe sanesi*, published in 1649, Isidoro Ugurgieri Azzolini names and profiles at least seven lutenists who contributed to the city's renown: Pandolfo Savini, Andrea Moretti, Fabio Buonsignori, Giovan Battista Bati, Claudio and Celio Saracini, and finally, Alessandro Della Ciaia. The culture of the lute was highly prominent also throughout the region of Tuscany, where so many exceptional lutenists including Vincenzo Galilei and his two sons, Galileo and Michaelagnolo, were born.

Given the impracticability of reconstructing the internal development of each day of Holy Week within the confines of a single disc, it has seemed to

me to be appropriate to integrate some toccatas on the archlute as a means of introducing the various lessons of the *Lamentationi*, opting thereby for Alessandro Della Ciaia's own preferred instrument; I have also included two works by another Sieneze nobleman, Claudio Saracini, a great lover of experimentation and bold, but above all, expressive musical investigations. The Toccata upon *Ecce Venio* is one of my own reworkings of a motet by Della Ciaia, one which he seems to have composed directly whilst sitting with the archlute, as was so often the case with the great composers of the time: a practice which has been virtually ignored in our present times!

Franco Pavan



## Alessandro Della Ciaia

### Lamentationi

Alessandro Della Ciaia est l'un des compositeurs siennois les plus intéressants du milieu du xvii<sup>e</sup> siècle. Nous n'avons que de rares informations le concernant mais nous savons qu'il était un riche aristocrate et qu'il prenait ses études musicales au sérieux. Selon Isidoro Ugurgieri Azzolini, l'auteur d'un compendium de biographies des Siennois les plus célèbres, *Le pompe sanesi* (La magnificence siennoise), Della Ciaia était un chanteur « charmant » et jouait du clavecin, du luth et du théorbe avec talent. Mais, toujours selon Azzolini, faisant partie de la noblesse, Della Ciaia n'exerça pas la musique professionnellement et composa uniquement pour ses amis ou « au service de Dieu, pour les fêtes solennelles qui avaient lieu chaque jour et étaient célébrées dans les églises de Sienne ». En 1650, Della Ciaia publia son second recueil, les *Lamentationi sagre e motetti ad una voce col basso continuo* (*Lamentations sacrées et motets pour une voix avec basse continue*). Il

confia l'impression à un certain Bastiano Arditì qui écrivit une postface intéressante concernant l'élaboration du recueil et sa fonction prévue :

*Ô lecteur, tu te demanderas peut-être pourquoi les Lamentations et les motets que j'ai recueillis ici ont tous été composés en clé de soprano. L'auteur n'a pas écrit ces œuvres pour des raisons professionnelles ni en ambitionnant de les publier mais pour satisfaire son talent et tout à la fois les pieuses requêtes de quelques amis au nom de certains de leurs parentes qui sont des religieuses. Il composa donc ces œuvres en les adaptant à la tessiture des religieuses pouvant les chanter.*

Ce recueil a une importance capitale, étant la seule source – ayant survécu – de musique sacrée explicitement composée pour des religieuses siennoises.

La musique fleurissait dans les couvents siennois au xvii<sup>e</sup> siècle, aidée et encouragée par une série d'archevêques qui n'entendaient pas tout à fait les restrictions imposées dans d'autres villes italiennes par des prélats aux religieuses cloîtrées étant aussi des musiciennes de talent. Il existe une pléthore de documents concernant les religieuses chantant durant les jours de fête, les processions et les rites de passage particuliers aux ordres monastiques féminins, par exemple au moment de recevoir l'habit sacré, mais nous n'avons aucune description de religieuses chantant ou jouant d'un instrument durant la semaine précédant le Dimanche de Pâques. En 1666, l'archevêque Ascanio II Piccolomini avait averti les reli-

gieuses de fermer les portes de leurs églises à la fin de l'Office durant les trois derniers jours de la Semaine sainte, car nous pouvons supposer que de nombreux Siennois, en ces occasions, avaient l'habitude d'assister aux services dans les institutions monastiques et s'attardaient au parler en détournant les religieuses de leurs devoirs pénitentiels. Étant donné que des membres de la communauté laïque affluaient généralement vers les couvents pour entendre des femmes chanter, la musique a dû jouer un rôle important durant les services monastiques célébrés par des religieuses durant la Semaine sainte.



Les textes que Della Ciaia a mis en musique font partie des matines du Jeudi, du Vendredi et du Samedi saints, appelées *Tenebrae* parce qu'elles avaient lieu à la tombée du jour. Chaque service atteint son point culminant avec trois leçons dont les textes proviennent des Lamentations de Jérémie.

Jeudi saint (*Feria quinta*)

Leçon 1: Lamentation 1:1-5  
Leçon 2: Lamentation 1: 6-9  
Leçon 3: Lamentation 1:10-14

Vendredi saint (*Feria sexta*)

Leçon 1: Lamentation 2:8-11  
Leçon 2: Lamentation 2:12-15  
Leçon 3: Lamentation 3:1-9

Samedi saint (*Sabato sancto*)

Leçon 1: Lamentation 3:22-30  
Leçon 2: Lamentation 4:1-6  
Leçon 3: Lamentation 5:1-11

Les Lamentations de Jérémie reflètent la douleur profonde pour la chute de Jérusalem (représentée comme une femme d'une grande beauté) et le destin terrible de sa population. L'un des traits remarquables du choix des textes pour les leçons consiste dans le changement du point de vue. La Leçon 1 du Jeudi saint commence par une vision panoramique de la cité solitaire, pleurant amèrement et étroitement encerclée. La Leçon 2 nous rapproche pour nous montrer la personnification de Jérusalem : une femme nue, sale, gémissante. La Leçon 3 nous présente Jérusalem à la première personne, suppliant tous ceux qui passent pour qu'ils la regardent et jugent s'il est une douleur pareille à la sienne.

On peut retrouver le même effet – ample perspective suivie d'une scène plus intime – dans les leçons du Vendredi saint. Les leçons du Samedi saint ont une structure différente : la Leçon 1 offre une certaine consolation dans la bonté du Seigneur ; les Leçons 2 et 3 décrivent les misères de l'esclavage devant être endurées pour la purification des péchés du père. Tous les textes partagent l'usage des lettres de l'alphabet hébraïque ponctuant les versets et l'addition d'une exhortation finale du livre d'Osée, « Jérusalem, reviens à l'Éternel, ton Dieu ».



Della Ciaia a dû penser que les Lamentations convenaient particulièrement aux religieuses car l'espace conventuel protecteur et souvent magnifique était perçu comme une « nouvelle Jérusalem », un avant-goût du paradis sur terre. Dans ce sillage symbolique, les voix de femmes non vues, chantant à l'intérieur du cloître, étaient souvent comparées à celles des chœurs angéliques. Qui, mieux que les habitantes de la Jérusalem terrestre, pourrait incarner la ville elle-même pleurant sur son sort ? La situation était des plus appropriées : des femmes enfermées entre quatre murs et consacrées à la souffrance, réfléchissant sur la tragédie d'une perspective personnelle, transformant à l'occasion la voix d'un récitant ostensiblement masculin en la leur, quand elles déplorent des conditions qui pourraient refléter la réalité de la vie monastique :

*Aleph. Je suis un homme qui a vu la misère par le bâton de sa colère. Aleph. Il m'a mené et fait marcher dans l'ombre et non dans la lumière...*

*Beth. Il m'a encerclé à bâti autour pauvreté et lassitude.*

*Guimel. Il a mis un mur autour de moi pour que je ne sorte pas... Guimel. Il a fermé mes chemins avec des moellons et détourné mes chemins.*

Cependant une stimulation encore plus puissante que le statut du couvent considéré comme la Jérusalem terrestre a pu pousser Della Ciaia à composer

ces œuvres pour des religieuses : les coutumes sociales profondément enracinées qui associaient les femmes à la tâche de chanter des Lamentations accompagnant les morts. Les religieuses se considéraient comme les épouses du Christ et leur dévotion envers l'époux se manifestait souvent par une spiritualité centrée sur le corps. Les Lamentations se chantent durant les jours précédant, comprenant, et suivant immédiatement la Crucifixion. En composant ces neuf leçons de ténèbres pour soprano, Della Ciaia donnait à une simple religieuse la possibilité d'exprimer à haute voix la douleur de son entière communauté pour la mort du Christ.



Les *Lamentations* de Della Ciaia offrent un témoignage convaincant de l'excellente instruction que recevaient les Sienneses au couvent. L'œuvre est conçue pour une interprète ayant un registre de deux octaves, possédant une qualité dramatique lui permettant de déclamer des phrases avec force et une technique capable de faire jaillir une pluie de mélismes éblouissants. Une page (Vendredi saint, Leçon 3) requiert l'exécution de trilles. Les deux styles de chant – dramatique et virtuose – exigent de l'interprète une grande souplesse dans le traitement du rythme et du tempo.

Afin de rendre toute l'expressivité de l'œuvre, le compositeur recourt à plusieurs techniques musicales. L'une des plus fréquentes consiste en un

brusque changement d'harmonie. Ce qui arrive souvent en relation avec des idées de transformation ou de modification, par exemple dans la Leçon 2 du Samedi saint sur *mutatus* (changer) dans la phrase « Comme peut se ternir un or, comme peut changer l'or pur ». On le constate aussi dans des vers ayant des images extrêmement poignantes ou puissantes, par exemple dans la Leçon 1 du Jeudi saint : « Elle pleure amèrement dans la nuit et les larmes coulent sur ses joues, nul ne la console de tous ceux qui l'aiment. » Le compositeur fait usage d'altérations chromatiques (sans changement de clé) pour illustrer un texte traitant de la douleur, de la souffrance, des larmes et de l'obscurité ; fréquemment, des dissonances saisissantes animent aussi la musique. Nous pouvons trouver un passage frappant et coloré réunissant toutes ces techniques dans le texte souvent mis en musique, *O vos omnes* de la troisième Leçon du Jeudi saint :

*Ô vous qui passez votre chemin  
Regardez et voyez s'il est une douleur comme ma douleur.*

Della Ciaia est également concerné par la tessiture vocale. Dans le 6<sup>e</sup> verset de la Leçon 3 du Vendredi saint, nous entendons la plainte du récitant que l'on a fait rester « dans l'obscurité, comme des morts depuis longtemps ». Sur ces mots, le compositeur écrit une musique obligeant la chanteuse à plonger au plus profond, au plus sombre de son registre. L'inverse a lieu dans la Leçon 3 du Samedi saint, où la soprano atteint

la limite supérieure de sa tessiture et chante en longues notes répétées « dans le désert » en évoquant peut-être la voix criant dans un paysage désolé. La Leçon 2 du Jeudi saint contient aussi un passage remarquable où la soliste parcourt un intervalle descendant de dixième en pleurant sur sa chute, sans la moindre consolation ; Della Ciaia accentue sa solitude en réduisant l'accompagnement au silence.

Les passages mélismatiques sont fréquents et souvent utilisés pour la peinture de mots ; par exemple, pour exprimer le pain que l'on rompt (*frangeret*) dans la Leçon 2 du Samedi saint ou la fureur de la tempête (*tempesta*) dans la Leçon 3 du Samedi saint. Mais c'est pour les lettres hébraïques que Della Ciaia réserve une partie de la musique la plus virtuose : la chanteuse a alors l'occasion de faire montre de toute son agilité vocale, parfois sur des accords se mouvant lentement (Vendredi saint, Leçon 3, Beth) ou bien en duo avec un continuo énergique qui fonctionne comme une seconde voix plutôt qu'une basse génératrice d'harmonie (Samedi saint, Leçon 1, Teth). Dans les passages où le continuo joue simplement des accords et où la chanteuse est le seul centre d'attention, Della Ciaia obtient un effet intense dans le gémissement douloureux de l'endeuillée, qui est au-delà de toute parole. L'exhortation finale « Jérusalem, reviens à l'éternel, ton dieu » permet également à l'interprète de faire valoir sa formation et sa technique. La composition de ce passage de la 1<sup>ère</sup> Leçon du Samedi saint est remarquable par la façon dont le compositeur agence une tessiture très haute, un chro-

matisme (soulignant l'idée de conversion) et l'exécution rapide d'un mélisme.



Mais l'effet produit par ces *Lamentations* ne dépend pas uniquement du déploiement du chromatisme, des dissonances, de la peinture de mots ou de la brillante vocale. Il convient de ne pas négliger l'art de Della Ciaia à l'heure de composer une musique exquise sans feux d'artifice évidents. La seconde Leçon du Vendredi saint inclut le texte suivant, qui ne comprend ni images saisissantes, ni cris déchirants :

*Qui pourrais-je trouver de semblable à toi ? À qui pourrais-je te comparer, ô fille de Jérusalem ? Quel exemple pourrais-je trouver pour te consoler, ô vierge fille de Sion ?*

Pour refléter la répétition rhétorique du texte de ce verset, Della Ciaia utilise la variation d'une mélodie syllabique, qu'il confie d'abord au plus haut registre de la voix avant de la traiter séquentiellement dans une tessiture plus grave. La combinaison judicieuse de motifs mélodiques clairs, d'harmonies bien dirigées, d'altérations chromatiques situées avec soin, et d'une suspension piquante VII-VI, crée l'un des moments les plus émouvants et mémorables de toute l'œuvre. C'est dans de tels passages que nous pouvons peut-être identifier l'hommage sincère du compositeur au talent musical, selon lui unique au monde, des « filles de Jérusalem » siennoises.

Le caractère intime des compositions et le fait que Della Ciaia était un grand joueur d'instruments à cordes pincées suggèrent un accompagnement incluant archiluth, luth, théorbe et orgue. Des documents confirment la présence de religieuses jouant de l'orgue dans plusieurs monastères féminins ; à Santi Abbondio e Abbondanzio par exemple, Suor Orsola Silvestri était une organiste et enseignante si renommée que Filippo Montebuoni Buondelmonte la cite parmi les musiciens les plus célèbres de la ville dans son manuscrit « divers faits concernant Sienne ». Des religieuses étudiaient le luth à Santa Marta et nous avons connaissance de plusieurs religieuses excellentes théorbistes à l'église des Ognissanti, parmi lesquelles « la Bargaglia » (mentionnée par Ugurgieri Azzolini dans *Le pompe sanesi*) et Suor Maria Francesca Piccolomini dont le talent était tel qu'elle fut miraculeusement guérie par la Vierge Marie pour lui permettre de jouer durant les cérémonies saintes. Bien que la harpe ne soit citée dans aucune source, nous pouvons raisonnablement assumer qu'elle était présente dans les couvents de Sienne.

Colleen Reardon



#### NOTES SUR LA MUSIQUE POUR LUTH

La tradition du luth était forte et ininterrompue à Sienne aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. En 1649, Isidoro Ugurgieri Azzolini, dans *Le pompe sanesi*, livre remarquable dédié à cette ville de Toscane, cite le nom et la biographie d'au moins sept luthistes qui contribuèrent à la renommée de Sienne : Pandolfo Savini, Andrea Morretti, Fabio Buonsignori, Giovan Battista Bati, Claudio et Celio Saracini, et finalement Alessandro Della Ciaia. La culture du luth eut aussi une très grande importance dans toute la Toscane, région natale de tant de luthistes exceptionnels comme, entre autres, Vincenzo Galilei et ses deux fils, Galileo et Michelagnolo.

Étant donnée l'impossibilité de reproduire en un seul disque le déroulement de chaque journée de la Semaine Sainte, il m'a semblé juste d'insérer, en guise d'introduction aux diverses Leçons des *Lamentations*, des *toccate* pour archiluth en choisissant ainsi l'instrument préféré de Alessandro Della Ciaia ; j'ai aussi inclus deux œuvres d'un autre aristocrate siennois, Claudio Saracini, passionné d'expérimentations musicales et de recherches non seulement audacieuses, mais surtout expressives. J'ai pour ma part élaboré une *Toccata* sur *Ecce Venio*, un motet de Della Ciaia qui semble avoir été composé directement sur l'archiluth, comme le faisaient souvent les grands compositeurs de l'époque : une pratique pratiquement ignorée de nos jours !

Franco Pavan





## Alessandro Della Ciaia

### Lamentationi

Alessandro Della Ciaia war in der Mitte des 17. Jahrhunderts einer der interessantesten Komponisten in Siena. Er war ein reicher Adliger, der seine musikalischen Studien recht ernst nahm; darüber hinaus ist kaum etwas über ihn bekannt. Laut Isidoro Ugurgieri Azzolini, der ein Kompendium mit Biografien der berühmtesten Bürger Sienas herausgab (*Le pompe sanesi*), war Della Ciaia ein Sänger mit einer lieblichen Stimme und ein talentierter Instrumentalist, der Cembalo, Laute und Theorbe spielte. Wie der Biograph anmerkte, machte Della Ciaia als wahrer Edelmann keinen Beruf aus der Musik, sondern komponierte nur für seine Freunde oder »zur Ehre Gottes anlässlich hoher Feiertage, wie sie in den Kirchen Sienas begangen wurden«. 1650 veröffentlichte Della Ciaia seinen zweiten Band mit Kompositionen, die *Lamentationi sagre e motetti ad una voce col basso continuo* (Geistliche Lamentationen und Motetten für eine Stimme mit Basso continuo). Er überließ die Durchsicht der Druckausgabe einem gewissen Bastiano Arditi, der ein interessantes Nachwort über die Entstehung des Bandes und den vorgesehenen Gebrauch der Musik hinzufügte:

*Ob Leser, du fragst dich wohl, warum diese Lamentationen und Motetten, die ich hier zusammengestellt habe, sämtlich im Sopranschlüssel notiert sind. Der Komponist schrieb diese Werke nicht weil er ein Berufsmusiker ist oder aus dem Ehrgeiz, sie gedruckt zu sehen sondern um sowohl seiner Begabung Genüge zu tun und um den frommen Wünschen einiger Freunde nachzukommen, deren Verwandte Nonnen sind. Aus diesem Grund schrieb er die Werke in dem Tonumfang, in dem die Nonnen sie singen würden.*

Dieser Druck ist besonders wichtig, da er die einzige erhaltene Quelle mit geistlicher Musik darstellt, die eigens für Sieneseer Nonnen komponiert wurde.

Im 17. Jahrhundert erlebte die Musik in den Klöstern Sienas eine Blütezeit, bedingt durch die Unterstützung einer Reihe von Erzbischöfen, die wenig Sinn in den Einschränkungen sahen, die ihre Kollegen in anderen urbanen Zentren Italiens talentierten Klosterfrauen auferlegten. Es gibt eine Vielzahl von Belegen für musikalische Aufführungen durch Nonnen an Feiertagen, bei Prozessionen und anlässlich spezifischer Übergangsriten für Frauen in Klöstern wie etwa der Zeremonie zur Einkleidung. Aber es gibt keine Beschreibung, dass Nonnen in der Woche vor Ostersonntag gesungen oder gespielt hätten. Erzbischof Ascanio II. Piccolomini sprach im Jahr 1666 die Mahnung aus, dass die Nonnen die Pforten ihrer Kirchen nach dem Ende des Gottesdienstes in den letzten drei Tagen der Karwoche abschließen sollten. Daraus kann man den Schluss

ziehen, dass eine große Anzahl Sieneseer Bürger die Gewohnheit hatte, Gottesdienste in Klöstern zu besuchen und sich anschließend im Vorraum aufzuhalten und dadurch die Nonnen von ihren Bußpflichten abzuhalten. Da Mitglieder der Laiengemeinde generell in Scharen in die Klöster strömten, um die Frauen singen und spielen zu hören, muss die Musik in der Karwoche wohl eine bedeutende Rolle in den Gottesdiensten der Frauenklöster gespielt haben.



Della Ciaia vertonte Texte aus den Matutinen zu Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag. Diese Gottesdienste wurden Tenebrae genannt, da sie abends bei schwindendem Tageslicht gefeiert wurden. Die Gottesdienste werden jeweils von einer Lesung dominiert, deren Text aus den Klageliedern des Propheten Jeremia stammen.

#### Gründonnerstag (*Feria quinta*)

1. Lesung: Klgl 1, 1-5
2. Lesung: Klgl 1, 6-9
3. Lesung: Klgl 1, 10-14

#### Karfreitag (*Feria sexta*)

1. Lesung: Klgl 2, 8-11
2. Lesung: Klgl 2, 12-15
3. Lesung: Klgl 3, 1-9

#### Karsamstag (*Sabato sancto*)

1. Lesung: Klgl 3, 22-30
2. Lesung: Klgl 4, 1-6
3. Lesung: Klgl 5, 1-11

Die Texte drücken tiefen Kummer über den Fall der Stadt Jerusalem (die als schöne Frau bezeichnet wird) und über das schreckliche Schicksal ihrer Bewohner aus. Ein bemerkenswerter Zug in der Auswahl der Texte für diese Lesungen ist der Perspektivwechsel, den man in ihnen feststellen kann: Die 1. Lesung am Gründonnerstag beginnt mit einem Panoramablick auf die verlassene Stadt, die bitterlich weint und eng begrenzt ist. In der 2. Lesung werden wir näher ans Geschehen geführt und sehen die Personifizierung Jerusalems: eine nackte, schmutzige, klagende Frau. In der 3. Lesung hören wir die eigenen Worte Jerusalems, wie sie den Vorübergehenden zuruft, sie zu betrachten und sich ein Urteil zu bilden, ob sie je ein vergleichbares Leid gesehen haben.

Der gleiche Effekt findet sich auch in den Lesungen zu Karfreitag, die ebenfalls mit einer breiteren Perspektive beginnen und sich dann auf eine intimere Szene zubewegen. Die Lesungen am Karsamstag haben dagegen einen abweichenden Aufbau: In der 1. Lesung findet sich Trost in der Güte des Herrn, in der 2. und 3. Lesung wird das Elend der Sklaverei beschrieben, die ertragen werden muss, um die Sünden der Väter reinzuwaschen. Eine Besonderheit in allen Texten ist die Verwendung von Buchstaben aus dem hebräischen Alphabet, um die einzelnen Verse vonci-

ander abzusetzen, sowie das Hinzufügen des abschließenden Aufrufs »Jerusalem, Ierusalem, converte-re ad Dominum Deum tuum« (»Jerusalem, Jerusalem, kehre um zum Herrn, deinem Gott«).



Della Ciaia erschienen die Lamentationen wohl als besonders für Nonnen geeignet, da der geschützte und oftmals besonders schöne Innenraum des Klosters als »neues Jerusalem« wahrgenommen wurde, als Vorgeschmack des Himmels auf Erden. In Übereinstimmung mit diesem Bild wurde der Klang der Stimmen unsichtbarer Frauen aus dem Kloster häufig mit Engelschören verglichen. Wer wäre also besser dazu geeignet als die Bewohner des irdischen Jerusalem, die Stadt selbst zu verkörpern, wie sie ihr Schicksal beklagt? Wie passend was es doch, dass in Mauern eingeschlossene Frauen, die sich dem Leiden verschrieben haben, diese Tragödie aus der Ichperspektive widerspiegelten und dabei gelegentlich die Stimme des offensichtlich männlichen Sprechers zu ihrer eigenen machten, wenn sie Bedingungen beklagten, die auch für das klösterliche Leben stehen könnten:

*Aleph. Ich bin der Mann, der Leid erlebt hat durch die Rute seines Grimms. Aleph. Er hat mich getrieben und gedrängt in Finsternis, nicht ins Licht...*

*Beth. Er hat mich ringsum eingeschlossen und mich mit Bitternis und Mühsal umgeben...*

*Ghimel. Er hat mich ummauert, dass ich nicht herauskam. Ghimel. Er hat meinen Weg vermauert mit Quadern und meinen Pfad zum Irrweg gemacht.*

Neben der Gleichsetzung des Nonnenklosters mit dem irdischen Jerusalem könnte es für Della Ciaia auch noch einen weiteren, starken Auslöser für die Vertonung der Lamentationen für Nonnen gegeben haben, und zwar die tief verwurzelte Sitte, die Frauen mit dem Singen von Totenklagen in Verbindung brachte. Nonnen begriffen sich selbst als Bräute Christi, und die Hingabe an ihren Bräutigam manifestierte sich oft in einer körperzentrierten Spiritualität. Die Lamentationen werden in den Tagen vor der Kreuzigung, am Tag der Kreuzigung selbst und an den Tagen unmittelbar danach gesungen. Indem er die neun Tenebrae-Lesungen für Sopran vertonte, ermöglichte es Della Ciaia einer einzigen Nonne, dem Kummer ihrer gesamten geistlichen Gemeinschaft über den Tod Christi eine Stimme zu verleihen.



Della Ciaias Fassung der Lamentationen legt ein eindeutiges Zeugnis darüber ab, wie hervorragend die Ausbildung einzelner Sieneser Frauen in den Klöstern war. Das Werk setzt eine Sängerin mit einem Stimmumfang von zwei Oktaven voraus, außerdem die Fähigkeit, kraftvolle, deklamatorische Passagen dramatisch darzustellen und das technische

Können, virtuose Melismenketten zu singen. In einem Abschnitt (Karfreitag, 3. Lesung) wird auch die Ausführung von Trillern verlangt. Sowohl im dramatischen als auch im virtuoseren Gesangsstil muss die Ausführende dazu in der Lage sein, mit Rhythmus und Tempo flexibel umzugehen.

Der Komponist wendet verschiedene musikalische Techniken an, um die Vertonungen so expressiv wie möglich zu gestalten. Am häufigsten kommen plötzliche harmonische Wechsel zum Einsatz. Dies geschieht häufig im Zusammenhang mit Vorstellungen der Verwandlung oder der Umkehr, wie in der 2. Lesung zu Karsamstag, wenn im Text (»Wie ist das Gold so ganz dunkel und das feine Gold so hässlich geworden, und wie liegen die Edelsteine an allen Straßenecken zerstreut!«) das Wort »mutans« (»hässlich geworden«) erreicht wird. Ähnliche Wechsel finden sich in Versen mit extrem schmerzvollen oder mächtigen Bildern, wie etwa in der 1. Lesung am Gründonnerstag: »Sie weint des Nachts, dass ihr die Tränen über die Backen laufen. Es ist niemand unter allen ihren Liebhabern, der sie tröstet.« Der Komponist verwendet auch chromatische Schritte ohne Wechsel in den Vorzeichen, um Texte herauszuheben, in denen es um Schmerz, Leiden, Tränen und Dunkelheit geht. Außerdem wird die Musik häufig durch heftige Dissonanzen aufgerüttelt. Ein besonders auffälliger und farbenreicher Abschnitt, in dem sich alle diese Stilmittel finden, steht in der 3. Lesung am Gründonnerstag über den Text *O vos omnes*:

*Euch allen, die ihr vorübergeht, sage ich: Schaut doch und seht, ob irgendein Schmerz ist wie mein Schmerz.*

Della Ciaia verwendet auch den Stimmumfang auf sehr sensible Weise. In Vers 6 aus der Lesung am Karfreitag hören wir den schmerzlichen Aufschrei des Sprechers, der »in Finsternis versetzt wurde wie die, die längst tot sind«. Über diese Worte schreibt der Komponist eine absteigende Linie, mit der die Ausführende in ihr tiefstes, dunkelstes Register hinabsinken muss. Das Gegenteil geschieht in der 3. Lesung am Karsamstag, in der die Sopranistin in die höchsten Höhen hinaufsteigt und lange, wiederholte Töne über die Worte »in der Wüste« singen muss, vielleicht als Anklang an die Stimme des Rufers in der Wüste. Eine weitere bemerkenswerte Passage findet sich in der 2. Lesung am Gründonnerstag. Hier steigt die Sängerin über eine Dezime in die Tiefe hinab, als sie ihren Niedergang und das Fehlen jedweden Trostes beklagt. Della Ciaia unterstreicht ihre völlige Einsamkeit noch durch das Pausieren des Begleitinstrumentes.

Melismatische Abschnitte kommen in der gesamten Komposition häufig vor und werden oft lautmalerisch verwendet, siehe etwas das »Brechen« des Brotes (»frangeret«) am Karsamstag, in der 2. Lesung, und die Gewalt des Unwetters (»tempesta«) am Karsamstag in der 3. Lesung. Aber es sind die hebräischen Buchstaben, über die Della Ciaia in diesen Lamentationen einige der virtuosesten Passagen

geschrieben hat. Hier kann die Sängerin ihre Geläufigkeit demonstrieren, manchmal über langsam fortschreitenden Akkorden (Karfreitag, 3. Lesung, »Beth«), manchmal auch im Duett mit einer aktiven Continuolinie, die eher als zweite Stimme fungiert und nicht so sehr als harmonieschaffender Bass (Karsamstag, 1. Lesung, »Teth«). In den Abschnitten, in denen das Continuo einfach nur gehaltene Akkorde spielt und die Sängerin alleine im Mittelpunkt steht, beschwört Della Ciaia den Eindruck einer Totenklage, eines Jammergehreis der Beraubten herauf, in einem Schmerz, der nicht in Worte zu fassen ist. Auch der abschließende Aufruf »*Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum*« (»Jerusalem, Jerusalem, kehre um zum Herrn, deinem Gott«) ist eine weitere Gelegenheit für die Sängerin, ihr ganzes Können zu präsentieren. Die Vertonung dieses Abschnitts in der 1. Lesung am Karsamstag ist besonders bemerkenswert, da er in sehr hoher Lage steht und Chromatik (zur Betonung des Bildes der Umkehr) sowie schnelle Melismen miteinander verbindet.



Die Wirkung dieser Lamentationen beruht jedoch nicht nur auf dem Einsatz von Chromatik, Dissonanzen, Wortmalereien oder brillanter vokaler Virtuosität. Man darf auch Della Ciaias Fähigkeit nicht zu gering schätzen, herausragende Musik ohne offensichtliche Vokalf Feuerwerke zu schreiben. Die 2. Lesung am Karfreitag enthält folgenden Text, der

weder faszinierende Bilder noch herzerweichende Schreie zum Inhalt hat:

*Ach du Tochter Jerusalem, wem soll ich dich vergleichen und wie soll ich dir zureden? Du Jungfrau, Tochter Zion, wem soll ich dich vergleichen, damit ich dich tröste?*

Della Ciaias Behandlung dieses Verses spiegelt die rhetorischen Wiederholungen im Text durch die Variation einer syllabisch gesetzten Melodie wider, zunächst im dominierenden höheren Register der Stimme der Sängerin, und dann sequenzierend nach unten versetzt. Die umsichtige Kombination klarer melodischer Motive, wohlüberlegter Harmonien, sorgfältig gesetzter chromatischer Veränderungen und ein eindringlicher 7-6-Vorhalt schaffen einen der bewegendsten und eindrucklichsten Abschnitte im gesamten Werk. Bei Stellen wie dieser lässt sich vielleicht die tiefempfundene Hommage des Komponisten an das musikalische Talent der Sieneser »Töchter Jerusalems« nachfühlen, die er für unvergleichlich hielt.

Die Intimität der Sätze Della Ciaias sowie sein überliefertes Können als Spieler von Zupfinstrumenten haben uns dazu bewogen, die Begleitung mit Erzlaute, Laute, Theorbe und Orgel zu besetzen. Aus Dokumenten geht hervor, dass es in mehreren Frauenklöstern Nonnen als Organistinnen gab; im Kloster SS. Abbondio and Abbondanzio beispielsweise war Suor Orsola Silvestri als Virtuosin und Lehrerin so bekannt, dass Filippo Montebuoni

Buondelmonte sie in seinem Manuskript mit »verschiedenen Fakten über Siena« zu den berühmten Musikern der Stadt zählte. Nonnen erlernten im Kloster S. Marta das Lautenspiel, und man weiß von mehreren talentierten Nonnen, die im Kloster Ognissanti Theorbe spielten, darunter »la Bargaglia« (die Ugurgieri Azzolini in seinen *Pompe sanesi* erwähnt) und Suor Maria Francesca Piccolomini, die eine so begnadete Spielerin war, dass die Jungfrau Maria sie wie durch ein Wunder heilte, damit sie im heiligen Gottesdienst spielen konnte. Obwohl in keinem Archiv Harfen erwähnt werden, ist die Annahme plausibel, dass auch dieses Instrument in den Sieneser Frauenklöstern gespielt wurde.

Colleen Reardon



#### ANMERKUNGEN ZUR LAUTENMUSIK

Die Tradition der Lautenmusik in der Stadt Siena war im Verlauf des 16. und 17. Jahrhunderts stark und bestand ununterbrochen. In seinem umfangreichen Band über die toskanische Stadt *Le pompe sanesi* aus dem Jahr 1649 nannte Isidoro Ugurgieri Azzolini mindestens sieben Lautenisten namentlich, die der Stadt Glanz verliehen, und führte ihre Biografien auf: Pandolfo Savini, Andrea Moretti, Fabio Buonsignori, Giovan Battista Bati, Claudio, Celio Saracini und schließlich Alessandro Della Ciaia. Auch in der

gesamten Toskana gab es eine bedeutende Lauten-tradition, aus der unter anderem Vincenzo Galilei und seine beiden Söhne Galileo und Michelagnolo hervorgingen, drei Lautenisten von außerordentlichem Rang.

Da es ohnehin unmöglich war, die gesamten Gottesdienste für jeden Tag der Karwoche zu rekonstruieren, schien es mir angemessen, den Lesungen der Lamentationen verschiedene Toccaten als Einleitung voranzustellen und diese auf Alessandro Della Ciaias Lieblingsinstrument, der Erzlaute, zu interpretieren. Außerdem habe ich zwei Werke von Claudio Saracini in meine Auswahl aufgenommen. Auch er war ein Adliger aus Siena, der an kühnen musikalischen Experimenten interessiert war, dem es aber vor allem um Expressivität ging. Die Toccata über *Ecce Venio* ist meine Bearbeitung einer Motette von Della Ciaia selbst. Dieses Werk scheint unter der Zuhilfenahme der Erzlaute komponiert zu sein, wie es bei den großen Komponisten dieser Zeit gang und gäbe war: eine Praxis, über die heute kaum jemand etwas weiß.

Franco Pavan

CD I

OI

**FERIA QUINTA**  
**Lamentatione Prima**

[Incipit lamentatio Ieremiae Prophetae.]

ALEPH.

Quomodo sedet sola  
civitas plena populo?  
Facta est quasi vidua  
domina gentium;  
princeps provinciarum  
facta est sub tributo.

BETH.

Plorans ploravit in nocte,  
et lacrymae eius in maxillis eius;  
non est qui consoletur eam  
ex omnibus caris eius:  
omnes amici eius spreverunt eam  
et facti sunt ei inimici.

GHIMEL.

Migravit Iudas propter afflictionem  
et multitudinem servitutis;  
habitavit inter gentes  
nec invenit requiem:

CD I

OI

**FERIA QUINTA**  
**Lamentatione Prima**

[Here begins the Lamentation of Jeremiah the  
Prophet.]

ALEPH.

How empty sits the city  
that was once full of people.  
This mistress of all the peoples  
has become like a widow;  
once ruler of provinces,  
now forced to pay tribute.

BETH.

Bitterly she weeps at night,  
tears upon her cheeks,  
with not one to console her  
of all her dear ones:  
all her friends have rejected her  
and become her enemies.

GHIMEL.

Judah has gone into exile because of her sufferings  
and the burden of her slavery;  
she lives among the nations  
and has found no respite:

omnes persecutores eius apprehenderunt eam  
inter angustias.

DALETH.

Viae Sion lugent,  
eo quod non sint qui veniant ad solemnitatem;  
omnes portae eius destructae,  
sacerdotes eius gementes,  
virgines eius squalidae,  
et ipsa oppressa amaritudine.

HETH.

Facti sunt hostes eius in capite,  
inimici eius locupletati sunt,  
quia Dominus locutus est super eam  
propter multitudinem iniquitatum eius;  
parvuli eius ducti sunt in captivitate  
ante faciem tribulantis.

[Jerusalem convertere ad Dominum Deum Tuum.]

O3

**FERIA QUINTA**  
**Lamentatione Secunda**

VAU.

Et egressus est a filia Sion  
omnis decor eius;  
facti sunt principes eius velut arietes  
non invenientes pascua

all her persecutors have apprehended her  
among the narrow ways.

DALETH.

The ways of Zion mourn,  
for none come to worship her;  
her gates lie all in ruins,  
and her priests weep in sorrow,  
her virgin daughters are defiled,  
and she is overwhelmed with bitterness.

HETH.

Her enemies command over her  
and her foes multiply,  
because the Lord has condemned her  
for her many sins;  
her children are led into captivity  
before the face of her oppressor.

[Jerusalem, return to the Lord your God.]

O3

**FERIA QUINTA**  
**Lamentatione Secunda**

VAU.

Gone from the daughter of Zion  
is all her beauty;  
her chieftains are now as rams  
who find no pastureland,

et abierunt absque fortitudine  
ante faciem subsequētis.

ZAIN.

Recordata est Ierusalem  
dierum afflictionis suae et praevaricationis,  
omnium desiderabilium suorum,  
quae habuerunt a diebus antiquis,  
cum caderet populus eius in manu hostili,  
et non esset auxiliator;  
viderunt eam hostes  
et deriserunt Sabbata eius.

HETH.

Peccatum peccavit Ierusalem,  
propterea instabilis facta est;  
omnes, qui glorificabant eam, spreverunt eam,  
quoniam viderunt ignominiam eius:  
ipsa autem gemens  
conversa est retrorsum.

TETH.

Sordes eius in pedibus eius,  
nec recordata est finis sui;  
deposita est vehementer,  
non habens consolatorem.  
«Vide, Domine, afflictionem meam,  
quoniam erectus est inimicus!»

[Ierusalem convertere ad Dominum Deum Tuum.]

and have fled without potency  
before those that pursue them.

ZAIN.

Jerusalem recalled,  
in the days of her suffering and insincerity,  
all those pleasing things of hers,  
which in former days she held;  
when her people fell into the hands of enemies,  
none came to her aid;  
her enemies saw her  
and derided her Sabbaths.

HETH.

Heinously has Jerusalem sinned,  
for that she has become inconstant;  
all they who exalted her now condemn her,  
because they have seen her dishonour:  
she therefore, bewailing,  
turned away her head.

TETH.

Her filthiness is on her feet,  
nor does she recall her end;  
her decline is a violent one  
and she has none to console her.  
“See, Lord, my suffering,  
since my enemy has become elevated!”

[Jerusalem, return to the Lord your God.]

05

**FERIA QUINTA**  
**Lamentatione Terza**

IOD.

Manum suam misit hostis  
ad omnia desiderabilia eius,  
quia vidit gentes  
ingressas sanctuarium suum,  
de quibus praeceperas,  
ne intrarent in ecclesiam tuam.

CAPH.

Omnis populus eius gemens  
et quaerens panem;  
dederunt pretiosa quaeque pro cibo  
ad refocillandam animam.  
Vide, Domine, et considera,  
quoniam facta sum vilis!

LAMED.

O vos omnes, qui transitis per viam,  
attendite et videte,  
si est dolor sicut dolor meus,  
quoniam vindemmiavit me  
ut locutus est Dominus  
in die irae furoris sui.

MEM.

De excelso misit ignem,  
in ossibus meis et erudit me;

05

**FERIA QUINTA**  
**Lamentatione Terza**

IOD.

The enemy extended his hand  
over all of hers that was worthwhile,  
for she has seen infidels  
marching into her sanctuaries,  
from all those nations who you enjoined  
might not enter your church.

CAPH.

All her people bemoan  
And cry out for bread;  
they have given away precious belongings  
in return for reviving food.  
Look down, o Lord and see,  
how base I have become!

LAMED.

O, all you who pass by the way  
come and see  
if there is any suffering like my suffering,  
which is brought upon me,  
because the Lord has afflicted me  
on the day of his furious wrath.

MEM.

From on high he threw fire  
into my bones and upbraided me thus;

expandit rete pedibus meis,  
convertit me retrorsum:  
posuit me desolatam,  
tota die maerore confectam.

NUN.  
Vigilavit iugum iniquitatum mearum,  
in manu eius convolutae sunt  
et impositae collo meo;  
infirmata est virtus mea:  
dedit me Dominus in manu,  
de qua non potero surgere.

[Jerusalem convertere ad Dominum Deum Tuum.]

07  
**FERIA SESTA**  
**Lamentatione Prima**

[De lamentatione Ieremiae Prophetae.]

HETH.  
Cogitavit Dominus dissipare  
murum filiae Sion;  
tetendit funiculum suum,  
et non avertit manum suam a perditione;  
et luxit que antemurale et murus:  
pariter dissipatus est.

around my feet has been spread out a net,  
he has turned me backwards:  
he threw me into desolation,  
and made me suffer from grief all the day.

NUN.  
He has watched over the yoke of my sins,  
by his hands they have been bound  
and put upon my neck;  
my strength has been weakened:  
the Lord has delivered me into hands,  
from which I cannot withstand.

[Jerusalem, return to the Lord your God.]

07  
**FERIA SESTA**  
**Lamentatione Prima**

[From the Lamentation of Jeremiah the Prophet.]

HETH.  
The Lord has determined to destroy  
the walls of the daughter of Zion;  
a measuring line he has stretched out,  
nor stayed his hand from its destruction;  
and both rampart and wall he has caused to lament:  
they have fallen down before him.

TETH.  
Defixae sunt in terra portae eius;  
perdidit et contrivit rectes eius.  
Regem eius et principes eius in gentibus;  
non est lex,  
et prophetae eius non invenerunt  
visionem a Domino.

IOD.  
Sederunt in terra,  
conticuerunt senes filiae Sion,  
consperserunt cinere capita sua,  
accincti sunt ciliciis;  
abiecerunt in terram capita sua  
virgines Ierusalem.

CAPH.  
Defecerunt prae lacrymis oculi mei,  
conturbata sunt viscera mea;  
effusus est in terra iecur meum  
super contritione filiae populi mei,  
cum deficeret parvulus et lactens oppidi.

[Jerusalem convertere ad Dominum Deum Tuum.]

TETH.  
Her gates are sunk into the ground;  
he has destroyed and broken her bars.  
Her king and princes are among the Gentiles;  
the law is no more,  
and her prophets receive no more  
visions from the Lord.

IOD.  
They sit upon the ground, and keep  
their peace, the elders of the daughter of Zion,  
their heads are besprinkled with ashes,  
they are girded with sackcloth;  
the virgins of Jerusalem  
hang their heads down to the ground.

CAPH.  
My eyes are spent with weeping,  
my bowels are troubled;  
my liver is emitted onto the ground, because of  
the destruction of the daughter of my people,  
because children and sucklings lie enfeebled  
in the city.

[Jerusalem, turn again to the Lord your God.]

09

**FERIA SESTA**  
**Lamentatione Secunda**

LAMED.

Matribus suis dixerunt:  
«Ubi est triticum et vinum?»,  
cum deficerent quasi vulnerati  
in plateis civitatis,  
cum exalarent animas suas  
in sinu matrum suarum.

MEM.

Cui comparabo te vel cui assimilabo te,  
filia Ierusalem?  
Cui exaequabo te et consolabor te,  
virgo filia Sion?  
Magna est enim velut mare contritio tua;  
quis medebitur tui?

NUN.

Prophetae tui viderunt  
tibi falsa et stulta  
nec aperiebant iniquitatem tuam,  
ut te ad penitentiam provocarent;  
viderunt autem tibi  
assumptiones falsa et eiectionis.

SAMECH.

Plauserunt super te manibus  
omnes transeuntes per viam;

09

**FERIA SESTA**  
**Lamentatione Secunda**

LAMED.

They said unto their mothers:  
“Where is corn and wine?”,  
when they fainted as if wounded  
in the streets of the city,  
when they breathed out their lives  
on the bosoms of their mothers.

MEM.

To whom can I liken you? To whom can I compare  
you, O daughter of Jerusalem?  
What example can I show you for your comfort,  
virgin daughter of Zion?  
For as vast as the sea is your ruin,  
who can heal you?

NUN.

Your prophets have seen  
false and deceptive visions for you,  
and they did not reveal your sins,  
so as to lead you to your penance;  
instead, they have seen  
false revelations and exiles for you.

SAMECH.

They have clapped their hands at you,  
all those who have passed by this way;

sibilaverunt et moverunt capita sua  
super te filia Ierusalem:  
«Haecine est urbs, dicentes perfecti decoris,  
gaudium universae terrae?».

[Jerusalem convertere ad Dominum Deum Tuum.]

**CD II**

**OI**

**FERIA SESTA**  
**Lamentatione Terza**

ALEPH.

Ergo vir videns paupertatem meam  
in virga indignationis eius.

ALEPH.

Me minavit et adduxit  
in tenebras et non in lucem.

ALEPH.

Tantum in me vertit et convertit  
manum suam tota die.

BETH.

Vetustam fecit pellem meam et carnem meam,  
contrivit ossa mea.

they have scoffed and shaken their heads  
at you, o daughter of Jerusalem:  
saying, “Is this the city of perfect beauty,  
the joy of all the earth?”.

[Jerusalem, turn again to the Lord your God.]

**CD II**

**OI**

**FERIA SESTA**  
**Lamentatione Terza**

ALEPH.

I am a man who knows the afflictions  
from the rod of his anger.

ALEPH.

One whom he has led and forced to walk  
in darkness and not in the light.

ALEPH.

Only against me has he turned his hand,  
again and again all the day.

BETH.

He has wasted my flesh and skin away,  
he has broken my bones.

BETH.  
Aedificavit in gyro meo  
et circumdedit me felle et labore.

BETH.  
In tenebrosis collocavit me  
quasi mortuos sempiternos.

GHIMEL.  
Circumaedificavit adversum me,  
ut non egrediar,  
aggravavit compedem meum.

GHIMEL.  
Sed et cum clamavero et rogavero,  
exclusit orationem meam.

GHIMEL.  
Conclusit vias meas lapidibus quadris,  
semitas meas subvertit.

[Jerusalem convertere ad Dominum Deum Tuum.]

BETH.  
He has beset me round about  
with poverty and weariness.

BETH.  
He has left me to dwell in the dark,  
like those long dead.

GHIMEL.  
He has built against me round about,  
so that I cannot escape,  
he has weighed me down with chains.

GHIMEL.  
And even when I cry out and call for help,  
he shuts out my prayer.

GHIMEL.  
He has closed my way with square stones,  
he has obstructed my paths.

[Jerusalem, return to the Lord your God.]

03  
SABATO SANCTO  
Lamentatione Prima

[De lamentatione Ieremiae Prophetae.]

HETH.  
Misericordiae Domini,  
quia non sumus consumpti,  
quia non defecerunt miserationes eius.

HETH.  
Novi diluculo multa sunt omni mane,  
magna est fides tua.

HETH.  
«Pars mea Dominus, dixit anima mea;  
propterea expectabo eum.»

TETH.  
Bonus est Dominus sperantibus in eum,  
animae quaerenti illum.

TETH.  
Bonum est praestolari cum silentio  
salutare Dei.

TETH.  
Bonum est viro, cum portaverit  
iugum ab adolescentia sua.

03  
SABATO SANCTO  
Lamentatione Prima

[From the Lamentation of Jeremiah the Prophet.]

HETH.  
It is by the mercy of the Lord  
that we are not consumed,  
because his mercies are not wanting.

HETH.  
They are new each daybreak,  
great is your faithfulness.

HETH.  
My soul said, "The Lord is my portion,  
therefore will I hope in him".

TETH.  
The Lord is good to them that have hope in him,  
to the soul seeking him.

TETH.  
It is good to stand, ready with silence  
for salvation from God.

TETH.  
It is good for a man that he has borne  
the yoke from his youthful days.



IOD.  
Sedebit solitarius et tacebit,  
Quia levavi se super se.

IOD.  
Ponet in pulvere os suum,  
si forte utspes.

IOD.  
Dabit percutienti se maxillam,  
saturabitur opprobriis.

[Jerusalem convertere ad Dominum Deum Tuum.]

05  
**SABATO SANCTO**  
**Lamentatione Secunda**

ALEPH.  
Quomodo obscuratum est aurum,  
mutatus est color optimus!  
Dispersi sunt lapides sanctuarii  
in capite omnium platearum.

BETH.  
Filii Sion incliti  
et amicti auro primo,  
quomodo reputati sunt in vasa testea,  
opus manuum figuli!

IOD.  
Let him sit solitary, and in quiet,  
because he has it laid upon him.

IOD.  
Let him put his face in the dust,  
for there may yet be hope.

IOD.  
He shall offer his cheek to them that smite him,  
let him be filled full with reproaches.

[Jerusalem, return to the Lord your God.]

05  
**SABATO SANCTO**  
**Lamentatione Secunda**

ALEPH.  
How tarnished is the gold,  
how changed the noble metal.  
The stones of the sanctuary lie scattered  
at the head of all the streets.

BETH.  
The illustrious sons of Zion,  
and they that were mantled in the finest gold,  
how they are now reckoned as earthenware jars,  
the labour of a potters' hands!

GHIMEL.  
Sed et lamiae nudaverunt mammam,  
lactaverunt catulos suos;  
filia populi mei crudelis  
quasi struthio in deserto.

DALETH.  
Adhaesit lingua lactantis  
ad palatum eius in siti;  
parvuli petierunt panem,  
et non erat qui frangeret eis.

HE.  
Qui vescebantur voluptuose,  
interierunt in viis;  
qui nutriebantur in croceis,  
amplexati sunt stercora.

VAU.  
Et maior effecta est iniquitas filiae populi mei  
peccato Sodomorum,  
quae subversa est in momento,  
et non ceperunt in ea manus.

[Jerusalem convertere ad Dominum Deum Tuum.]

GHIMEL.  
Yet even the sea monsters expose the breast  
to suckle their young;  
the daughter of my people is become cruel  
like the ostrich in the desert.

DALETH.  
The suckling child's tongue cleaved  
to the roof of its mouth through thirst;  
the little ones cried for bread,  
but there was no one to break it for them.

HE.  
Those who once fed upon delicacies,  
have perished in the streets;  
those brought up in scarlet folds,  
now welcome dung gladly.

VAU.  
And the iniquity of the daughter of my people  
ranks higher than the sins of Sodom,  
which was overturned in a single moment,  
and no hand was laid upon it.

[Jerusalem, return to the Lord your God.]

[Incipit oratio Ieremiae Prophetae.]

Recordare, Domine, quid acciderit nobis;  
intuere et respice opprobrium nostrum.

Hereditas nostra versa est ad alienos,  
domus nostrae ad extraneos.

Pupilli facti sumus absque patre,  
matres nostrae quasi viduae.

Aquam nostram pecunia bibimus,  
ligna nostra pretio comparavimus.

Cervicibus nostris minabamur;  
lassis non dabatur requies.

Aegypto dedimus manum et Assyriis,  
ut saturaremur pane.

Patres nostri peccaverunt et non sunt,  
et nos iniquitates eorum portavimus.

Servi dominati sunt nostri;  
non fuit qui redimeret de manu eorum.

[Incipit oratio Ieremiae Prophetae.]

Remember, Lord, what has come upon us;  
consider, and see our degradation.

Our inheritance has passed to strangers,  
our homes to foreigners.

We have become orphans, we are fatherless,  
our mothers are as widows.

We must pay to drink our own water,  
our own wood has been sold to us.

We are menaced at our necks;  
exhausted, no rest are we allowed.

We made a pact with Egypt, with the Assyrians,  
that we might be sated with bread.

Our fathers have sinned, and they are no more,  
we have borne the weight of their guilt.

Servants have over us ruled;  
there was no one to redeem us out of their clutches.

In animabus nostris afferebamus panem nobis  
a facie gladii in deserto.

Pellis nostrae quasi clibanus exusta est  
a facie tempestatum famis.

Mulieres in Sion humiliaverunt  
et vergines in civitatibus Iuda.

[Jerusalem convertere ad Dominum Deum Tuum.]

At peril of our lives we fetched our bread,  
because of the sword in the desert.

Our skin was as hot as an oven  
from the scorch of famine.

The women in Zion have been abased,  
And the virgins in the cities of Juda.

[Jerusalem, return to the Lord your God.]



© Rino Trasi



GLOSSA

*produced by*

Carlos Céster in San Lorenzo de El Escorial, Spain

*for*

NOTE 1 MUSIC GMBH

Carl-Benz-Straße, 1

69115 Heidelberg

Germany

info@note1-music.com / note1-music.com

[glossamusic.com](http://glossamusic.com)