



Isabella LEONARDA

SOLO AND DUO MOTETS, TRIO SONATAS
AND A 'CANTATA MORALE'

Robert Crowe, soprano
Sandra Röddiger, soprano
Emanuele Breda, violin
Barbara Mauch-Heinke, violin
Daniela Wartenberg, cello
Toshinori Ozaki, theorbo
Sofya Gandilyan, harpsichord

ISABELLA LEONARDA

Motets, Trio Sonatas and a 'Cantata morale'

Motetti a una, due, e tre voci, con violini, e senza, Opera XIII (1687)

Quam dulcis es quam cara

1	[Recitativo]	11:38
2	[Aria]	3:11
3	[Recitativo]	2:40
4	[Aria]	0:43
5	[Aria]	1:27
6	[Recitativo]	0:44
7	[Aria]	0:28
8	[Aria]	1:11
		1:14

Motetti a una, due, tre e quattro voci, e alcuni con due violini,

Opera VII (1677)

9	<i>Bonum est confiteri Domino</i>	7:26
---	-----------------------------------	------

Mottetti a voce sola, Opera XV (1690)

Queste ch'a voi consagro: Cantata morale

10	[Recitativo]	7:41
11	[Aria]	1:03
12	[Recitativo]	1:48
13	[Aria]	1:20
		3:30

Sonate a due violini, violone e organo, con una sonata a violino solo e organo,

Opera XVI (1693)

Sonata prima*

14 I <i>Allegro</i>	10:33 0:54
15 II <i>Largo</i>	2:42
16 III <i>Adagio</i>	1:24
17 IV <i>Aria, allegro</i>	4:24
18 V <i>Vivace</i>	1:09

Mottetti a voce sola, Opera XV

Ama mi lesu care

19 [Aria]	10:18 2:25
20 [Recitativo]	0:53
21 [Aria]	2:22
22 [Recitativo]	1:10
23 [Aria]	3:28

Motetti a voce sola con strumenti, Opera XX (1700)

Purpurei flores

24 [Aria]	6:53 1:27
25 [Recitativo]	2:57
26 [Aria]	2:29

Sonate, Opera XVI

Sonata settima*

27	I	[<i>Allegro moderato</i>]	7:04
28	II	<i>Largo</i> [<i>Aria, allegro</i>]	0:48
29	III	[<i>Allegro</i>]	4:08
30	IV	[<i>Giga</i>]	1:19
			0:49

Motetti, Opera XIII

31	<i>Ad arma</i>	7:39
----	----------------	------

Robert Crowe, soprano 1–9 19 31

Sandra Röddiger, soprano 9 10 24 31

Emanuele Breda, violin

Barbara Mauch-Heinke, violin

Daniela Wartenberg, cello

Toshinori Ozaki, theorbo

Sofya Gandilyan, harpsichord

TT 69:10

ALL EXCEPT * FIRST RECORDINGS

ISABELLA LEONARDA, PIONEER FEMALE COMPOSER – AND NUN

by Kimberlyn Montford

Isabella Leonarda (1620–1704) was a remarkably prolific composer during a period when women’s music-making activities were rarely preserved for posterity. The daughter of a distinguished Novarese family with high-ranking members in both religious and local political circles, she entered the Collegio di Sant’ Orsola in Novara (due west of Milan) at the age of sixteen, joining sisters and aunts at the Ursuline convent. It was a cloistered institution, and the women there were ostensibly isolated, cut off from the outside world. But in reality there was a rich and vibrant community there, as in many convents. This environment encouraged intellectual and musical pursuits unavailable to women who married and were tasked with caring for their families and running their households.

It was to be expected that an Ursuline convent, since it adhered to a teaching order, would take in *educande*, young girls placed in the convent for education, many of whom remained when old enough to profess their holy vows. Usually, *educande* would go to convents which already housed relatives, and many of these young girls, having known only this intellectually fertile atmosphere, would opt to remain there rather than venturing into the outside world.

Leonarda already had several links to Sant’ Orsola before professing. She was preceded there by at least two sisters and an aunt; her uncle, Nicolò Leonardo, was appointed ‘Protector’ of the convent; and the Leonardi family established and funded a permanent vicar position there to minister to the convent. It is unclear if she participated in the musical life of the institution as an *educanda*, but upon her entrance to the novitiate in 1636, she most likely had lessons with Elisabetta Casati, organist of the convent, and she may have studied with Elisabetta’s kinsman Gasparo Casati (c. 1610–41), the *maestro di cappella* at Novara Cathedral.

Within a few years, Leonarda's compositional training had progressed to the point where two of her works were included in Gasparo Casati's *Terzo libro di sacri concerti* in 1640, strengthening the connection with him. It was the beginning of a long, varied stream of publications by the nun that stretched to 1700 – a full 60 years.

Since a significant part of the obligations of religious vocation was the singing of the Divine Office, musical training was an important part of the educational programme in a convent. Although seventeenth-century demands of female modesty precluded public displays of intellectual prowess among religious women, music was a central (and, more importantly, acceptable) expression of devotion and piety, and many convents were renowned for their musical programmes. Sant' Orsola was among those convents that celebrated important feast days lavishly, both in the convent church proper and inside the private part of the convent. It can be assumed that both liturgical and devotional music figured prominently in those celebrations.

Leonarda's twenty publications, containing over 200 individual works, reflect the importance of music to the convent, with works ranging from Masses, psalm-settings, motets and spiritual madrigals. Her four-voice liturgical music tends towards the conservative and revered Palestrina style, but her works for one to three voices and her instrumental pieces demonstrate a knowledge of the lively musical landscape outside of the convent, with sophisticated writing in the styles popularised by the cantatas and oratorios of Giacomo Carissimi (1605–74) and the instrumental works of Maurizio Cazzati (1616–78) and Arcangelo Corelli (1653–1713). The considerable variety displayed by the works recorded here reflects the almost bewildering wealth of styles in which this supposedly sheltered woman composed over the course of her lifetime.

It is assumed that Leonarda wrote her works to be performed in Sant' Orsola. Nevertheless, the very existence of her extensive publications suggests both her perceptive understanding of the potential of spreading her musical expressions of devotion to a larger audience as well as experience with the systems of patronage of the seventeenth century. Over half of her collections are dedicated to the Virgin Mary, and many bear second dedications, often to people of power in her contemporary Novara

or northern Italy. For example, her *Motetti a una, due, tre e quattro voci, e alcuni con due violini*, Opera VII (1677), are dedicated to the wealthy Milanese nobleman Antonio Teodoro Trivulzio, Prince of The Holy Roman Empire, whose love of music and childless marriage positioned him as both a significant political connection and a potential source of financial support for the convent. Other dedications, to Federico Caccio, archbishop of Milan, to the nun Paola Beatrice Odescalchi, member of a wealthy banking family and niece of Pope Innocent XI, and to the Emperor Leopold I, reveal the cultivation of a wide-flung network of prospective patrons both for her music as well as for her convent.

Although not well known outside of northern Italy, Leonarda's music was esteemed by informed performers and music-lovers. Sébastien de Brossard, music-theorist, composer and cataloguer, wrote of her music in 1724: 'All of the works of this illustrious and incomparable Isabella Leonarda are so beautiful, so gracious, so brilliant, and at the same time so knowledgeable and so wise, that my great regret is in not having them all'.¹

The works selected for this recording reveal a sensitive and sensual approach to setting texts, with arching melodies, the use of repetition to build intensity and contrasting styles to delineate verses. The contrasts – created through various combinations of tempo, melody, rhythm and texture – form structures of infinite variety, delighting the ear with each new permutation.

The motets range from solo voice with continuo accompaniment, to the more dramatic duets and the even more ambitious motets with instruments. Leonarda's motets for solo voice are essentially small chamber cantatas, with fluid, thoughtful recitatives alternating with more rhythmically energetic arias, particularly the dance-like triple-metre sections. Her duets are enchanting in the interplay between the voices and the solo moments, particularly when the voice is in canon with the accompaniment. The non-liturgical texts are anonymous, but Leonarda was known to write poetry and may have been the author.

¹ Sébastien de Brossard, *Catalogue des livres de musique theorique et pratique [...] Fait et escrit en l'annee 1724*, Bibliothèque Nationale, Paris, Res. Vm No. 20, p. 137.

Motetti a una, due, e tre voci, con violini, e senza, Opera XIII (1687):

Quam dulcis es quam cara

In this solo motet [1], the violins articulate the sections with *ritornelli* that form their own melodic character. Within the sections, though, the instrumental interpolations are derived from and reinforce the vocal melody, thereby highlighting the sentiment expressed: music is both an expression of her devotion and a gift for that devotion. The text itself is a sensitive gathering of poetic ideas drawn from the core of motet texts possibly written by Leonarda.

Ad arma

With the earnest statement of the text 'O Virgo fortunata, O triumphatrix gloriosa' ('Oh, fortunate virgin, Oh, glorious victor') and the contrasting long melismatic passages on 'bellatrix triumphat' ('female warrior triumphs'), this duet [31] acclaims the power of female agency celebrated in female-only spaces (though the act of publication introduced this and all of her other works to the world outside). Leonarda uses judicious word-painting in the wide intervals of a battle trumpet heard in the opening section, fortifying the martial imagery of the spirit fighting and triumphing over sin and the cohorts of hell, as well as the racing canons at both instances of 'dum fugit' ('while fleeing') as one voice chases the other.

Motetti a una, due, tre e quattro voci, e alcuni con due violini, Opera VII (1677):

Bonum est confiteri Domino

Many motets draw upon the musical allusions of psalms, and the first verse of this piece [9] uses Psalm 91.2 (Vulgate). The atmosphere of praise is emphasised by the sequences of thirds in the duo voices throughout the work, alternating with solo passages in which the voice is in imitation with the continuo, and with ecstatic soaring solo melodies at 'O quam suave, o quam iucundum' and 'In tanto amoris incendio'. The antiphonal return of the opening section at the end of the works serves as refrain, reinforcing the sense of praise and thanksgiving.

Mottetti a voce sola, Opera XV (1690):

Queste ch'a voi consagro – Cantata morale

Often a composer would include a vernacular piece that was obviously devotional in a collection of motets. Often highly dramatic and evocative, these pieces were considered suitable for private devotional gatherings. This particular work, subtitled 'Cantata morale' [10], is the only Italian-language work on the recording. Leonarda had printed on the page 'Alla Regina degli Angioli Maria, sempre Vergine. L'umilissima Schiava Isabella Leonarda' ('To Mary, Queen of the Angels, always a Virgin, Her most humble, most lowly Isabella Leonarda').² Although this 'moral cantata' is non-liturgical, in it, in common with all her vocal works, Leonarda expresses humble piety in an activity – publishing – that could easily be seen as self-promotion. However, it is not only the dedication that suggests her modesty: in the text, she credits her love of God alone for her talent. The cascading melody repeating throughout the last section, first declaring her desire to belong to the Virgin and then desiring only to become more and more the Virgin's with each passing hour, is a fitting tribute to the power of these spiritual songs to support the monastic life.

Ama mi Iesu care

In this piece [19]–[23], Leonarda exploits the simplicity of voice and continuo alone. Textual repetitions reinforce the recognition of Christ's love for the aspiring soul. The alternation between the soprano and continuo is particularly effective, creating a dialogue between the two parts.

² Leonarda changes the address from the Latin, the informal/intimate and sacred 'tu' to the Italian 'voi', a temporal, plural and formal 'you' used to address a reigning personage. Although the dedicatee of Opera XV, unusually for Leonarda, is a woman – Paola Beatrice Odescalchi, the niece of Pope Innocent XI, whose death in 1689 ended his pontificate the year before this work saw publication – it seems extremely unlikely that Odescalchi's temporal status was exalted enough to justify any conflation with the Virgin Mary. Thus this 'Cantata Morale' should be seen as addressing the Virgin Mary alone. Innocent XI was notable for, among other things, reconfirming in 1688 the ban upon women singing publicly, either on stage or in concert, within the Papal States. —RC

Motetti a voce sola con strumenti, Opera XX (1700):

Purpurei flores

From Leonarda's last publication, the text of this solo motet is replete with allusions to female agency and the power of the nun in the religious landscape. First, it praises the Virgin [24], then shrewdly commends the nuns' own vocation by linking their vows of chastity and obedience even more closely with that of Mary [25]. Finally [26], it draws upon a common trope of the convent as a flower garden, and of the nuns themselves as flowers, beautifying the world with prayer and song as well as delighting God, who, looking down, sees virtuous, pious people doing good on Earth. The text is a song of veneration to the Virgin, and one of inspiration to themselves. These multiple layers of meaning allowed a cloistered nun subtly to declare her value to society as well as to remind herself (and others) of her unique connection to the Divine.

This recording observes the performance practice of the time and creates a concerted version by adding violins on the final 'Alleluia' – interpolating them first by their simply repeating the vocal version, then adding a finale with both voices and instruments. It was expected that performers would arrange the published composition to meet their requirements and amplify them as desired, a practice that could indeed yield felicitous results, as heard here in 'Ad Arma' [31]. Leonarda's publications interleaved the new sound of the trio sonata into her vocal works, with several collections written for combinations of voices and instruments.

Sonate a due violini, violone e organo, con una sonata a violino solo e organo, Opera XVI (1693)

Leonarda's Opera XVI is the earliest-known publication of instrumental sonatas by a woman. The instrumentation for the first eleven sonatas is for two violins, violone and continuo; the last is for solo violin and continuo. The circumstances that encouraged Leonarda to make this leap into the unknown, composing and publishing these groundbreaking works, will never be known. Although instruments other than the organ were generally prohibited in the churches of Italy, it is known that instruments were used on a number of festive occasions. It is also possible that a part of the musical training

of the *educande* at Sant' Orsola might have included instruments. Even so, composing sacred vocal works, with texts that signal their devotional nature, is clearly related to the work of a convent; publishing instrumental works that can be so easily separated from a sacred setting had to be a significant departure for a nun.

Regardless of the impetus for the composition of Opera XVI, the works have strong similarities to the *sonate da chiesa* of Arcangelo Corelli. The majority of her works are sectional, with dupe-metre sections that are fast and imitative or slow, expressive and homophonic, and triple-metre sections of varying tempos, some quite dance-like. Technically, then, they could have been used during the rather lavish musical presentations on significant feast days.

Both the *Sonata prima* [14]–[18] and *Sonata settima* [27]–[30] have passages in which each of the instruments have lengthy solos, but the primary texture is the interweaving duet voices of the violins. The second slow movement of the *Sonata prima*, an *Adagio* [16], is notable, in that it functions as an extended, expressive recitative for the first violin, then the second violin and then the violone. Stewart Carter has noted³ that Leonarda's using the term *violone* is ambiguous and may just refer to any large bass bowed string instrument. And though a hallmark of the *sonata da chiesa* is that it supposedly does not have dance movements, the last movement sounds suspiciously like a gigue.

Kimberlyn Montford is Associate Professor of Music History at Trinity University, San Antonio, Texas. Her research interests include Baroque sacred music, African-American music, gender studies, popular music and film-music aesthetics. She has articles published in Seventeenth-Century Music and Journal of Seventeenth-Century Music, as well as essays on music and identity in early-modern European convents in publications from Ashgate, Brepolis and Edisai.

³ In his Introduction to Isabella Leonard, *Twelve Sonatas, Opus 16*, A-R Editions, Middleton, Wisconsin, 2001, p. ix.

RECORDING ISABELLA LEONARDA: BACKGROUND, NUMBERING AND PERFORMANCE PRACTICE

by Robert Crowe

In the spring of 2020, like many other organisations all around the world, we at the Villa Stützel, in Aalen, Baden-Württemberg, in southern Germany, found ourselves forced to close our doors, cancel our concerts, and to go into a forced semi-hibernation. Our organisation, Kultur in der Villa Stützel, cautiously recommenced its series of concerts and other cultural events over the summer and early autumn, and we were even able to go on with our somewhat altered Festival für Alte Musik in Aalen (FAMA) that September. However, after one final concert in honour of the 400th birthday of Isabella Leonarda, the seventeenth-century composer and nun, at the end of October, renewed and prolonged lockdowns cancelled all concerts for the foreseeable future. Our primary performing space is the formal parlour in a *Jugendstil* (Art Nouveau) villa from around 1890, built by the Stützel family. It is not large – it is locally known as the ‘most beautiful living room in Aalen’ – and seats 80, in normal times. Continuing with any kind of extra distance between concertgoers (now reduced to about a dozen) was simply impossible. Thus the idea of a new recording dedicated entirely to Isabella Leonarda – especially as her ‘big year’ was blighted by Corona – was born: 2021 was to be the year of Isabella! Over the course of the spring and early summer we worked hard on repertoire, culminating a week of rehearsals with a socially distanced concert in the pilgrimage church of St Martin’s in Zipplingen – a Baroque jewel of the eighteenth century, newly re-opened after extensive restoration. A week of recording followed in this wonderfully quiet setting – the only sounds were the occasional lowing of cattle, lazily buzzing bees and the evening return of the farmers from the outlying fields.

Kultur in der Villa Stützel and FAMA both have as a central mission the stripping-away of certain twentieth-century conventions that have come to define the performance of ‘early music’. The secular music of the Baroque, which makes up the bulk of the repertoire now heard in ‘historically informed performance’ (HIP), was intended, in general, to be heard in private places, not in concert-halls. Our primary venue – a large, familial salon of the late nineteenth century – enables us to perform and to host performances of what was essentially private music in a ‘private’ space.

Another of our goals has been to dedicate at least a portion of each year’s offerings to forgotten composers, especially women composers. Very many, probably often a majority, of the ‘private’ musical performers of the seventeenth and eighteenth centuries were female. They were usually not what the modern era would consider ‘professional’: they did not earn their living, either in public or in private, by singing or playing music, although their private performances were frequently of professional quality. Both Kultur in der Villa Stützel and FAMA have tried to shake off, wherever possible, the modern, irritable insistence upon all-professional music-making. Much of the repertoire that modern-day performers present in concert-halls, or in large, urban churches, was written for and performed by mixtures of professionals and non-professionals in the privacy of their own homes or chapels (this categorisation, incidentally, applies to all of the repertoire on my two previous recordings with Toccata Classics and Toccata Next¹). Although this recording was made in a church, it is a small, intimate, beautifully vibrant space; because of Leonarda’s incredibly active publishing, one cannot ignore the likelihood that her music enjoyed as many private, Sunday-evening-at-home performances as it did in chapels, churches and cloisters.

A Note on ‘Opus’ (‘Work’), ‘Opera’ (‘Works’) and numbering

Although it has become common to number Leonarda’s twenty published collections as ‘Opus 1’, etc., the word she actually used was ‘Opera’. It is more likely that these publications are generally collections of independent works, sometimes bound together

¹ Handel’s complete ‘Amen, Alleluia’ Arias, HWV269–77, on Toccata Classics TOCC 0337; and *The Romantic Castrato: The Ornamented Songs and Arias of Giambattista Velluti* on Toccata Next TOCN 0008.

by similar instrumentation but, equally probably, simply reflecting a common period of composition. The possible exception to this rule, Opera XVI (the sonatas), is also one of the only collections in which the works are themselves numbered, indicating a kinship with one another. Thus Leonarda's own system has been retained: 'Opera' rather than 'Opus', and no numbers given to vocal works that appear in them. A true, scholarly cataloguing of her *opera omnia* would probably result in over 200 opus numbers, rather than the twenty of the present day and, not coincidentally, give a truer sense of the magnitude of her compositional output.

A Note on Performance

Listeners will probably notice a significant difference between the *recitativi* of Leonarda and those of more familiar composers of the Baroque, like Handel. First, of course, Handel's works, even the earliest ones, are of a later period and composed in distinctly different styles: his are 'drier' and, even in his sacred works, of a more theatrical style, being both more rhythmic and, subjectively, quicker. Leonarda's *recitativi* are much closer to *arioso* and bear a striking similarity, in that sense, to the secular, chamber *recitativi* of her somewhat younger contemporary, Alessandro Melani (1639–1703). The sacred recitative was, in any case, to be sung differently from those in either opera or in chamber singing (the secular cantata). According to Pier Francesco Tosi, whose instructions on style are most relevant to Italianate singing of the late seventeenth century (the period of most of Leonarda's publications), the 'church' or sacred *recitativo*

should be sung as becomes the Sanctity of the Place, which does not admit those wanton Graces of a lighter Stile; but requires some *Messa di Voce*, many *Appoggiatura's*, and a noble Majesty throughout. [...] The Church *Recitative* yields more Liberty to the Singer than the other two [theatrical/operatic and chamber], particularly in the final Cadence.²

² Pier Francesco Tosi, *Observations on the Florid Song; or, Sentiments on the Ancient and Modern Singers*, 2nd edn., transl. and ed. Johann Ernst Galliard, J. Wilcox, London, 1743, pp. 66 and 68. Spelling and emphases as in the original. A castrato soprano himself, Tosi writes throughout, when praising singers' practices as he does here, of his 'ancients' – whom Galliard identifies as those singers whose careers (like Tosi's own) flourished in the 1680s and 1690s.

A Note on ‘Recitatives’, ‘Arias’ and Movement Names

Leonarda did not generally designate *aria* or *recitativo* within her works for solo voice(s). As with other information in [square brackets], these labels are editorial, and are meant primarily to help the listener understand the structure of these compositions and of their texts. Likewise, although the *Sonata prima* has designations for each section (‘*Aria, allegro*’), it does not seem to have been her standard practice.

The formal structure of the *Aria, allegro* in the *Sonata prima* [17] is echoed in the *Largo* of the *Sonata settima* [28]. Both of these movements see three alternating solo sections, one each for the first violin, second violin and the violone (or cello), with occasional, rhythmically more rigorous *ritornelli* played by all instruments. These movements can perhaps be understood as purely instrumental versions – in condensed form – of full-length solo motets *con strumenti*, like *Quam dulcis est* or *Purpurei flores*: each instrumental solo functions as a long, dramatic, vocal *arioso*. Leonarda was primarily a vocal composer; it is thus unsurprising when works in her only purely instrumental publication occasionally take on characteristics of her far-more-numerous vocal compositions. Designations like [Giga], or the explanatory [*Aria, allegro*], in the *Sonata settima* are meant merely as listening guides. Similarly, the Roman numerals preceding each movement in the tracklisting for both sonatas are not Leonarda’s; rather, they merely serve to aid the listener.

Robert Crowe has worked for over 25 years as a male soprano and was a 1995 National Winner of the Metropolitan Opera Competition, the first ever of this voice type in the history of the competition. He has sung nearly 90 leading roles in operas and dramatic oratorios in North America, Europe and India. He received his PhD in historical musicology from Boston University in 2017, writing on the life and times of Giovanni Battista Velluti. He has published in *19th Century Music*, and edited a volume of *The Complete Works of Barbara Strozzi*, published by Cor Donato Editions. *Songs and Arias Ornamented by Giovanni Battista Velluti, the Last Operatic Castrato* was published in 2020 by A-R Editions. His 2008 recording of the solo motets of Strozzi and Carissimi with the Bayerischer Rundfunk and Hänssler Profil was named in

the Year's Best list of *Crescendo* magazine. His 2011 recording of Monteverdi, Grandi and Carissimi with BR and Hänssler and his 2017 album of the music of Handel with Toccata Classics both earned glowing international critical notice. He was awarded the prestigious Noah Greenberg Award by the American Musicological Society in 2019 for his album *The Romantic Castrato*, released by Toccata Next (TOCN 0008) in 2020. He is the artistic director of the Festival für Alte Musik in Aalen, Germany, and is on the faculty of the Teachers' University of Schwäbisch Gmünd.

<http://robertcrowe.com>



Sandra Röddiger studied medicine in Frankfurt am Main, the city of her birth. In parallel she began private voice studies with Ralph-Daniel Mangelsdorff, which she has continued with Robert Crowe. Her love and passion is early music, but she is also an eager participant in Baroque-jazz cross-over projects and, in 2018, was a featured soloist in the Aalen Jazz Festival. As a specialist in radiotherapy she, together with her husband Dr Ralf Kurek, founded not only Germany's largest network of radiooncology clinics, but also Kultur in der Villa Stützel as well as the Festival für Alte Musik in Aalen (or FAMA). She is an active solo soprano performer, appearing in concerts of Baroque music throughout south-western Germany. This is her first commercial recording.

Emanuele Breda began his musical training on the violin at the age of five. In 1999, when he was eleven, he was accepted into the Conservatorio Giuseppe Verdi in Milan. He completed his training there in 2008 with a Bachelor's degree. The Baroque violin has always been a passion of his, and in 2011 he found an open passageway to it, and in October of that year began to

study historical interpretation and practice at the University of Music and the Performing Arts in Frankfurt with Petra Müllejans and Swantje Hoffmann. He completed his Master's there in 2014. That same year he won a scholarship from the Frankfurt Bach Concert Society.

He has played, among others, with the ensemble Harmonie d'Apollon, the Bach Choir and Bach Orchestra of Mainz (with Ralph Otto), the Hymnuschor of Stuttgart, the Neumeyer Consort, Le Concert Lorrain, Petit Baroque Berlin, Les Ambassadeurs (with Alexis Kossenko), Teatro del Mondo (with Andreas Küppers) and with the German Jugendbarockorchester Bachs Erben ('Youth Baroque Orchestra of Bach's Heirs') under the direction of Raphael Alpermann, with whom he toured Austria, Denmark, France, Germany, Poland, Switzerland, the United Kingdom, Colombia and Japan. He teaches Baroque violin and Baroque viola at the University of Music and the Performing Arts in Frankfurt.



Barbara Mauch-Heinke studied at the Freiburg Conservatoire of Music with Hansheinz Schneeberger, Rainer Kussmaul, Gottfried von der Goltz and Petra Müllejans. She completed additional studies of the Baroque violin at the Frankfurt University of Music and the Performing Arts with Petra Müllejans. In 2004 she received a scholarship from the festival 'Tage Alter Musik in Saarland', and was concert-master for the Neumeyer Orchestra under the direction of Reinhard Goebel. In 2005 she received prizes for early music from Radio Saarland and the Fritz Neumeyer Academy for Early Music and, as a member of the Camerata Bibiena, won the jury prize of the Alte-Musik-Treff in Berlin.

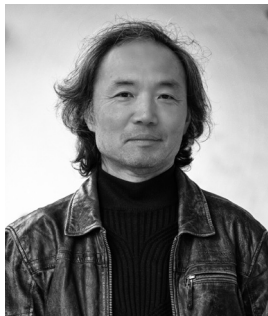
In 2007, together with Felix Koch and Markus Stein, she co-founded the Neumeyer Consort. This group quickly gained recognition as ensemble-in-residence for the Frankfurt Kaisersaal Concerts, appearing further at the Kammeroper Rheinsberg, the Telemann Festival in Magdeburg, the Göttingen

Handel Festival, the Schwetzingen Festival and at the Alte Oper in Frankfurt. She has worked, both as soloist and with the Neumayer Consort, with renowned artists like Michael Hofstetter, Konrad Junghänel, Wolfgang Katschner, Ton Koopman, Sigiswald Kuijken, Andreas Scholl and Masaaki Suzuki. Her concert activities have taken her to Austria, France, England, Italy and Switzerland, as well as to South Africa and China.

Daniela Wartenberg completed her studies in 1994 at the Folkwang University of the Arts in Essen with Christoph Richter. After many years in opera orchestras (among others, the German Opera on the Rhein), she made the decision to live as a freelance cellist. Since 1995 she has actively pursued both historical performance practice and the Baroque cello, participating in master-courses with Anner Bylisma, Phoebe Carrai, Myron Lutzke, Kristin von der Goltz and Joshua Rifkin. She is a member of the Hanoverian Hofkappelle, the Neumeyer Consort, Trio Incontro and the Mattiacis Ensemble of the Hessian State Theater in Wiesbaden. She appeared from 2013 to 2019 with the latter in the May Festivals of Wiesbaden. In November 2018 she appeared together with Peter Fessler and Peter Weniger in the Aalen Jazz Festival. Beginning in 2020, she has been continuo cellist for the Neumeyer Consort in the Telemann Project: recordings of the complete ‘Cantata Year’ of 1714–15. Using the enforced reductions of the Pandemic, she has created and expanded a solo concert format: ‘Cello concerts in miniature: at home and elsewhere’.



Toshinori Ozaki began his musical life as a guitarist and was a prize-winner at the 1981 Kyushu Guitar Competition in Japan. He began his studies in early music as a lutenist at the Music Conservatoire in Osaka and continued with Yasunori Imamura at the University of Music and Performing Arts in Frankfurt (where he now lives), completing his studies there in 1998. He has performed both as a soloist and as a continuo musician at important festivals and concert-halls throughout Europe, Japan and Taiwan. He plays with numerous well-known ensembles, among them Camerata Köln, La Stagione Frankfurt (with Michael Schneider), Les Musiciens du Louvre, Grenoble (with Marc Minkowski), L'arpa festante München, Kammerorchester Basel and Le Parlement de Musique (with Martin Gester). The opera houses at which he has performed include those of Darmstadt, Dortmund, Frankfurt, Giessen, Kaiserslautern, Ljubljana, Mainz, Osnabrück, Vienna, Wiesbaden, Wuppertal and Zurich; and he appears with his own ensembles Viaggio Musicale and D4. He has participated in many radio and commercial recordings.



Sofya Gandilyan is a harpsichordist, fortepianist and musicologist. In 2015 she was awarded the second prize in the Musica Antiqua Brugge competition, as well as scholarships from the Austria Barock Academy, from the Shostakovich Foundation and from the Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD). In 2012 she was awarded a Ph.D. in musicology from the Moscow Conservatoire, writing her dissertation on Johann Jakob Froberger and his keyboard music.

She is on the teaching faculty of the University of Music and Performing Arts in Munich. Since 2014 she has been a harpsichordist in the show 'Flying Bach'. She has performed across Europe as well as in Brazil, China and the USA, presenting a repertoire that ranges from Frescobaldi to Michael Nyman.

ISABELLA LEONARDA, PIONIERIN DER KOMPONISTINNEN – UND NONNE

von Kimberlyn Montford

Isabella Leonarda (1620–1704) war eine bemerkenswert produktive Komponistin in einer Zeit, in der die musikalische Betätigung von Frauen nur selten für die Nachwelt bewahrt wurden. Die Tochter einer angesehenen Novareser Familie mit hochrangigen Mitgliedern sowohl religiöser als auch lokalpolitischer Kreise trat im Alter von sechzehn Jahren in das *Collegio di Sant' Orsola* in Novara ein (Novara liegt westlich von Mailand) und schloss sich Schwestern und Tanten im Ursulinenkonvent an. Es handelte sich um eine klösterliche Einrichtung, und die Frauen waren dort augenscheinlich isoliert, von der Aussenwelt abgeschnitten. Doch in Wirklichkeit gab es dort wie in vielen Klöstern eine reiche und lebendige Gemeinschaft. Dieses Umfeld förderte intellektuelle und musikalische Betätigung, wie sie für Frauen, die heirateten und mit Versorgung der Familien und Haushaltsführung betraut waren, unerreichbar blieb.

Man konnte erwarten, dass ein Ursulinenkonvent, da er sich einem Bildungsauftrag verpflichtet hatte, *Educande* aufnehmen würde, junge Mädchen, die zur Ausbildung in den Konvent gebracht wurden, und von denen viele blieben, wenn sie alt genug waren, ihre heiligen Gelübde abzulegen. In der Regel gingen *Educande* in Konvente, in denen bereits Verwandte lebten, und wenn sie erst einmal diese intellektuell fruchtbare Atmosphäre kennengelernt hatten, zogen es viele dieser jungen Mädchen vor, dort zu bleiben, anstatt sich in die Aussenwelt zu wagen.

Leonarda hatte bereits vor ihrem Ordensgelübde mehrere Verbindungen zu *Sant' Orsola*. Ihr gingen mindestens zwei Schwestern und eine Tante voraus; ihr Onkel, Nicolò Leonardo, wurde zum „Protector“ des Konvents ernannt; und die Familie Leonardi etablierte und finanzierte eine feste Vikarstelle im Dienst des

Konvents. Es ist unklar, ob Leonarda als eine *Educanda* am musikalischen Leben der Institution teilnahm, aber bei ihrem Eintritt in das Noviziat im Jahr 1636 hatte sie höchstwahrscheinlich Unterricht bei Elisabetta Casati, der Organistin des Konvents, und sie könnte auch bei Elisabettas Verwandten Gasparo Casati (ca. 1610–41), dem *Maestro di cappella* an der Kathedrale von Novara, gelernt haben.

Innerhalb weniger Jahre war Leonardas kompositorische Ausbildung so weit fortgeschritten, dass 1640 zwei ihrer Werke in Gasparo Casatis *Terzo libro di sacri concerti* aufgenommen wurden und damit die Verbindung zu ihm gestärkt wurde. Dies war der Beginn einer langen und vielfältigen Reihe von Veröffentlichungen der Nonne, die sich bis zum Jahr 1700 – also über ganze 60 Jahre – erstreckte.

Da das Singen des Stundengebetes einen wesentlichen Teil der Verpflichtungen religiöser Berufung ausmachte, war die musikalische Ausbildung ein wichtiger Teil des Bildungsprogramms in einem Kloster. Zwar schlossen die Forderungen des 17. Jahrhunderts nach weiblicher Bescheidenheit die öffentliche Zurschaustellung intellektueller Fähigkeiten bei Ordensfrauen aus, Musik war jedoch ein zentraler (und vor allem akzeptabler) Ausdruck von Andacht und Frömmigkeit, und viele Klöster waren für ihre musikalischen Programme bekannt. *Sant'Orsola* gehörte zu den Klöstern, die wichtige Festtage aufwendig feierten, sowohl in der eigentlichen Klosterkirche als auch im privaten Teil des Klosters. Es ist davon auszugehen, dass sowohl die liturgische als auch die Andachtsmusik bei diesen Feiern eine wichtige Rolle spielten.

Leonardas zwanzig Publikationen, die über 200 Einzelwerke umfassen, spiegeln die Bedeutung der Musik für den Konvent, wobei die Werke von Messen über Psalmvertonungen und Motetten bis zu geistlichen Madrigalen reichen. Ihre vierstimmige liturgische Musik tendiert zum konservativen und verehrten Palestrina-Stil. Ihre Werke für ein bis drei Stimmen und ihre Instrumentalstücke zeigen jedoch eine Kenntnis der lebendigen Musiklandschaft ausserhalb des Konvents, die kompositorisch Stile aufnehmen, wie sie durch die Kantaten und Oratorien von Giacomo Carissimi (1605–74) oder die Instrumentalwerke von Maurizio Cazzati (1616–78) und Arcangelo Corelli (1653–1713) populär geworden waren. Die beachtliche Vielfalt, die sich in den Werken der vorliegenden Aufnahme darstellt, spiegelt den fast schon verwirrenden

stilistischen Reichtum wider, in dem diese vermeintlich abgeschirmt lebende Frau im Laufe ihres Lebens komponierte.

Es ist anzunehmen, dass Leonarda ihre Werke für Aufführungen in *Sant' Orsola* schrieb. Nichtsdestotrotz deutet allein die Existenz ihrer umfangreichen Veröffentlichungen darauf hin, dass sie sowohl das Potenzial erkannte, ihre musikalischen Ausdrucksformen der Hingabe einem grösseren Publikum zugänglich zu machen, als auch dass sie Erfahrung mit den Systemen des Mäzenatentums des siebzehnten Jahrhunderts hatte. Mehr als die Hälfte ihrer Sammlungen sind der Jungfrau Maria gewidmet, und viele tragen zweite Widmungen, oft an einflussreiche Personen ihrer Zeit in Novara oder Norditalien. So sind zum Beispiel ihre *Motetti a una, due, tre e quattro voci, e alcuni con due violini*, Opera VII (1677), dem wohlhabenden Mailänder Adligen Antonio Teodoro Trivulzio, Fürst des Heiligen Römischen Reiches, gewidmet, der aufgrund seiner Liebe zur Musik und seiner kinderlosen Ehe sowohl eine wichtige politische Verbindung als auch eine potenzielle Quelle finanzieller Unterstützung für das Kloster darstellte. Andere Widmungen, an Federico Caccio, Erzbischof von Mailand, an die Nonne Paola Beatrice Odescalchi, Mitglied einer wohlhabenden Bankiersfamilie und Nichte von Papst Innozenz XI., sowie an Kaiser Leopold I. zeigen den Aufbau eines weit verzweigten Netzes von potenziellen Gönnern sowohl für ihre Musik als auch für ihren Konvent.

Obwohl ausserhalb Norditaliens nicht sehr bekannt, wurde Leonardas Musik von sachkundigen Interpreten und Musikliebhabern geschätzt. Sébastien de Brossard, Musiktheoretiker, Komponist und Katalogisierer, schrieb 1724 über ihre Musik: „Alle Werke dieser illustren und unvergleichlichen Isabella Leonarda sind so schön, so anmutig, so brillant und gleichzeitig so kenntnisreich und weise, dass ich es sehr bedauere, sie nicht alle zu besitzen“.¹

Die für diese Aufnahme ausgewählten Werke zeigen eine sensible und sinnliche Herangehensweise an die Vertonung von Texten, mit Melodiebögen, der Verwendung von Wiederholung zum Aufbau von Intensität und kontrastierenden Stilen zur

¹ Sébastien de Brossard, *Catalogue des livres de musique theorique et pratique [...] Fait et escrit en l'année 1724*, Bibliothèque Nationale, Paris, Res. Vm Nr. 20, S. 137.

Abgrenzung von Versen. Die Kontraste – geschaffen durch verschiedene Kombinationen von Tempo, Melodie, Rhythmus und Textur – bilden Strukturen von unendlicher Vielfalt, die das Ohr mit jeder neuen Permutation erfreuen.

Die Motetten reichen von Solomotetten mit Continuo-Begleitung über die dramatischeren Duette bis hin zu den noch anspruchsvolleren Motetten mit Instrumenten. Leonardas Motetten für Solostimme sind im Wesentlichen kleine Kammerkantaten, in denen sich fließende, nachdenkliche Rezitative mit eher rhythmisch energiegeladenen Arien abwechseln, insbesondere tänzerischen Abschnitten im Dreiertakt. Ihre Duette sind bezaubernd in ihrem Wechselspiel zwischen den Stimmen und ihren solistischen Momenten, besonders, wenn die Stimme im Kanon mit der Begleitung geführt wird. Die nicht-liturgischen Texte sind anonym, aber Leonarda war dafür bekannt, Gedichte zu schreiben, und könnte selbst die Autorin sein.

Motetti a una, due, e tre voci, con violini, e senza, Opera XIII (1687):

Quam dulcis es quam cara

In dieser Solomotette [1] gestalten die Violinen die Abschnitte mit *Ritornelli*, die ihren eigenen melodischen Charakter herausbilden. Innerhalb der gesungenen Abschnitte sind die instrumentalen Einschübe jedoch von der Gesangsmelodie abgeleitet und verstärken sie, wodurch das zum Ausdruck gebrachte Gefühl unterstrichen wird: Musik ist sowohl Ausdruck ihrer Ergebenheit als auch ein Geschenk für diese Ergebenheit. Der Text selbst ist eine sensible Zusammenstellung poetischer Ideen aus dem Kern von Motettentexten, die möglicherweise von Leonarda selbst verfasst wurden.

Ad arma

Mit der ersten Aussage des Textes „O virgo fortunata, O triumphatrix gloriosa“ („O glückliche Jungfrau, O glorreiche Siegerin“) und den kontrastierenden langen melismatischen Passagen über „bellatrix triumphat“ („die Kriegerin triumphiert“) feiert dieses Duett [2] die Macht weiblicher Tatkraft, die in Frauen vorbehaltenen Räumen zelebriert wird. Leonarda benutzt kluge Lautmalerei in den weiten Intervallen einer Kriegstrompete, die im Eröffnungsabschnitt zu hören ist. Sie verstärkt die martialischen

Bilder des kämpfenden und über die Sünde und die Kohorten der Hölle triumphierenden Geistes, ebenso wie die rasenden Kanons an beiden Stellen von „dum fugit“ („während er flieht“), wenn eine Stimme die andere jagt.

***Motetti a una, due, tre e quattro voci, e alcuni con due violini, Opera VII (1677):
Bonum est confiteri Domino***

Viele Motetten sind musikalisch von Psalmtexten angeregt, und die erste Strophe dieses Stückes [9] verwendet Psalm 91,2 (Vulgata). Die Atmosphäre des Lobpreises wird durch die Terzfolgen in den Duett-Stimmen während des gesamten Werks unterstrichen, abwechselnd mit Solopassagen, in denen die Singstimme das Continuo imitiert, und mit ekstatisch aufsteigenden Solomelodien bei „*Ò quam suave, ò quam iucundum*“ und „*In tanto amoris incendio*“. Die antiphonale Wiederkehr des Anfangsteils am Ende des Werks dient als Refrain und verstärkt das Gefühl von Lob und Danksagung.

***Motetti a voce sola, Opera XV (1690):
Queste ch'á voi consagro – Cantata morale***

Oft nahm ein Komponist ein volkstümliches Stück, das offensichtlich der Andacht diene, in eine Sammlung von Motetten auf. Oft hochdramatisch und anregend, wurden diese Stücke als geeignet für private Andachten angesehen. Dieses Werk mit dem Untertitel „Cantata morale“ [10] ist das einzige italienischsprachige Werk dieser Aufnahme. Leonarda hatte auf die Seite gedruckt „*Alla Regina degli Angioli Maria, sempre Vergine. L'umilissima Schiava Isabella Leonarda*“ („*Maria, der allzeit jungfräulichen Königin der Engel, gewidmet von ihrer niedrigsten Magd Isabella Leonarda*“).² Obwohl diese „moralische Kantate“ nicht liturgisch ist, drückt Leonarda in ihr, wie in all ihren

² Es sei darauf hingewiesen, dass Leonarda die Anrede vom lateinischen, informellen/intimen und heiligen „tu“ in das italienische „voi“ ändert, weltlich, Plural und formell („Ihr“), das verwendet wurde, um eine herrschende Persönlichkeit anzusprechen. Obwohl die Widmungsträgerin von Opera XV, ungewöhnlich für Leonarda, eine Frau ist – Paola Beatrice Odescalchi, die Nichte von Papst Innozenz XI., der ein Jahr bevor die Publikation das Licht der Welt erblickte, gestorben war –, scheint es äußerst unwahrscheinlich, dass Odescalchis weltlicher Status hoch genug war, um jegliche Gleichsetzung mit der Jungfrau Maria zu rechtfertigen. Daher sollte diese „Cantata Morale“ als allein an die Jungfrau Maria gerichtet betrachtet werden. Innozenz XI. war unter anderem dafür bekannt, dass er 1688 das Verbot für Frauen, öffentlich zu singen, sei es auf der Bühne oder im Konzert, innerhalb des Kirchenstaates bestätigte. —RC

Vokalkompositionen, ihre demütige Frömmigkeit durch eine Tätigkeit aus, die leicht als Selbstdarstellung angesehen werden könnte: die Veröffentlichung. Doch es ist nicht nur die Widmung, die auf ihre Bescheidenheit hindeutet: Im Text schreibt sie ihr Talent allein ihrer Liebe zu Gott zu. Die sich im letzten Abschnitt wiederholende absteigende Melodie, in der sie zunächst ihren Wunsch bekundet, sich der Jungfrau zu widmen, um dann einzig ihr mit jeder Stunde mehr und mehr angehören zu wollen, ist ein passender Tribut an die Kraft dieser geistlichen Gesänge, das klösterliche Leben zu unterstützen.

Ama mi Iesu care

In diesem Stück [19]–[22] nutzt Leonarda die Schlichtheit von Singstimme und Continuo allein. Textwiederholungen verstärken die Erkenntnis der Liebe Christi für die aufstrebenden Seele. Der Wechsel zwischen Sopran und Continuo ist besonders effektiv und schafft einen Dialog zwischen den beiden Stimmen.

Motetti a voce sola con strumenti, Opera XX (1700):

Purpurei flores

Der Text dieser Solomotette aus Leonardas letzter Veröffentlichung ist voll von Anspielungen auf die weibliche Tatkraft und die Leistung der Nonne in der religiösen Landschaft. Zuerst [24] preist er die Heilige Jungfrau, dann [25] lobt er geschickt die Berufung der Nonnen, indem ihr Gelübde der Keuschheit und des Gehorsams noch enger mit dem Mariens verknüpft wird. Schliesslich [26] greift er auf ein gängiges Muster zurück und stellt das Kloster als Blumengarten und die Nonnen selbst als Blumen dar; sie verschönern die Welt mit Gebet und Gesang und erfreuen auch Gott, der beim Herabschauen tugendhafte, fromme Menschen sieht, die auf Erden Gutes tun. Der Text ist ein Gesang des Marienkults und der Selbstvergewisserung. Diese verschiedenen Bedeutungsebenen ermöglichen es einer Nonne im Kloster, auf subtile Weise ihren Wert für die Gesellschaft zu verdeutlichen und sich selbst (und andere) an ihre einzigartige Verbindung mit dem Göttlichen zu erinnern.

In der vorliegenden Aufnahme haben sich die Künstler an die Aufführungspraxis der Zeit gehalten und eine konzertante Fassung erstellt, indem sie beim abschliessenden

Alleluja Violinen hinzugefügt haben – die sie zunächst durch eine einfache Wiederholung der gesungenen Version interpolierten um dann ein Finale mit Stimmen und Instrumenten anzufügen. Man erwartete von Interpreten, die veröffentlichte Komposition ihren Bedürfnissen gemäss zu arrangieren und die Besetzung nach Belieben zu vergrössern, eine Praxis, die in der Tat zu gelungenen Ergebnissen führen konnte, wie hier in *Ad arma* zu hören. Leonardas Publikationen flochten den neuen Klang der Triosonate in ihre Vokalwerke ein; mehrere Sammlungen schrieb sie für Kombinationen von Stimmen und Instrumenten.

***Sonate a due violini, violone e organo, con una sonata a violino solo e organo,*
Opera XVI (1693)**

Leonardas Opera XVI ist die früheste bekannte Veröffentlichung von Instrumentalsonaten einer Frau. Die ersten elf Sonaten sind mit zwei Violinen, Violone und Continuo besetzt; die letzte ist für Solovioline und Basso continuo. Die Umstände, die Leonarda zu diesem Sprung ins Unbekannte, zur Komposition und Veröffentlichung dieser bahnbrechenden Werke ermutigten, wird man nie herausfinden. Obwohl andere Instrumente als die Orgel in den Kirchen Italiens generell verboten waren, ist bekannt, dass Instrumente bei einer Reihe festlicher Anlässe eingesetzt wurden. Es ist auch möglich, dass ein Teil der musikalischen Ausbildung der *Educande* in *Sant' Orsola* Instrumentalspiel umfasste. Auch wenn dies so sein sollte – das Komponieren geistlicher Vokalwerke mit Texten, die auf ihren Andachtscharakter hinweisen, ist eindeutig auf die Arbeit eines Klosters bezogen; Instrumentalwerke, die sich so leicht von einem sakralen Rahmen trennen lassen, mussten für eine Nonne einen bedeutenden Aufbruch darstellen.

Unabhängig von den Beweggründen für die Komposition der Opera XVI weisen die Werke starke Ähnlichkeiten mit den *sonate da chiesa* von Arcangelo Corelli auf. Die meisten ihrer Arbeiten sind in Abschnitte gegliedert, mit Abschnitten im Zweiertakt, die schnell und imitatorisch oder langsam, expressiv und homophon sind, und Abschnitten im Dreiertakt mit unterschiedlichen Tempi, einige davon recht tänzerisch. Eigentlich

könnten sie also während der recht aufwendigen musikalischen Darbietungen an bedeutenden Festtagen verwendet worden sein.

Sowohl in der *Sonata prima* [14]–[18] als auch in der *Sonata settima* [27]–[30] gibt es Stellen mit längeren Solopassagen für jedes der Instrumente, aber die primäre Textur bilden ineinander gewobene Duettstimmen der Violinen. Der zweite langsamere Satz (*Adagio*) der *Sonata prima* [16] ist insofern bemerkenswert, als es als ausgedehntes, ausdrucksstarkes Rezitativ für die erste Violine, dann für die zweite Violine und dann für die Violone fungiert. Stewart Carter hat festgestellt,³ dass Leonardas Verwendung des Begriffs *Violone* mehrdeutig ist und sich auf jedes grosse Bass-Streichinstrument beziehen könnte. Und obwohl ein Markenzeichen der *Sonata da Chiesa* ist, dass sie angeblich keine Tanzsätze aufweist, klingt der letzte Satz verdächtig nach einer Gigue.

Kimberlyn Montford ist ausserordentliche Professorin für Musikgeschichte an der Trinity University, San Antonio, Texas. Ihre Forschungsinteressen umfassen barocke Kirchenmusik, afroamerikanische Musik, Gender Studies, populäre Musik und Ästhetik der Filmmusik. Sie hat Artikel in Seventeenth-Century Music und im Journal of Seventeenth-Century Music veröffentlicht, sowie Essays über Musik und Identität in frühneuzeitlichen europäischen Klöstern in Publikationen von Ashgate, Brepols und Edisai.

³ In seinem Vorwort zu Isabella Leonard, *Twelve Sonatas, Opus 16*, A-R Editions, Middleton, Wisconsin, 2001, S. ix.

GRUSSWORT

von Robert Crowe

Im Frühjahr 2020 sahen wir uns, ähnlich wie Organisationen auf der ganzen Welt, gezwungen, unsere Türen zu schliessen, unsere Konzerte abzusagen und in einen erzwungenen Halbwinterschlaf zu gehen. Unsere Organisation, *Kultur in der Villa Stützel*, nahm ihre Konzertreihe und andere Kulturveranstaltungen im Sommer und Frühherbst vorsichtig wieder auf, und wir konnten im September sogar mit einem etwas veränderten *Festival für Alte Musik in Aalen (FAMA)* fortfahren. Nach einem letzten Konzert Ende Oktober zu Ehren des 400. Geburtstags von Isabella Leonarda, Komponistin und Nonne im siebzehnten Jahrhundert, wurden jedoch alle Konzerte auf absehbare Zeit durch erneute und verlängerte Lockdowns abgesagt. Unser primärer Aufführungsraum ist klein – das „schönste Wohnzimmer in Aalen“ – und es war einfach unmöglich, mit irgendeiner Art von zusätzlichen Abständen zwischen den Konzertbesuchern weiterzumachen. So wurde die Idee einer neuen Aufnahme geboren, die ganz Isabella Leonarda gewidmet ist – nachdem ihr eigenes „großes Jahr“ von Corona verdorben worden war. 2021 sollte das Jahr von Isabella werden! Im Laufe des Frühjahrs und Frühsommers arbeiteten wir intensiv am Repertoire und krönten eine Probenwoche durch ein Konzert mit großen Abständen in der Wallfahrtskirche Sankt Martin in Zipplingen – einem barocken Juwel des achtzehnten Jahrhunderts, das nach umfangreicher Restaurierung neu eröffnet worden war. Es folgte eine Woche mit Aufnahmen in dieser wunderbar ruhigen Umgebung – die einzigen Geräusche waren das gelegentliche Muhen von Rindern, träge summende Bienen und die abendliche Rückkehr der Bauern von den umliegenden Feldern.

Kultur in der Villa Stützel und das *FAMA-Festival* haben beide als ein zentrales Anliegen, gewisse aus dem 20. Jahrhundert überkommene und seitdem die Aufführung von „Alter Musik“ definierende Konventionen abzuschütteln. Die weltliche Barockmusik, die den Grossteil des gegenwärtigen Repertoires historisch

informierter Aufführungspraxis ausmacht, war im Allgemeinen für Privataufführungen gedacht – nicht für Konzertsäle. Unser Hauptveranstaltungsort – ein grosser, familiärer Salon des späten neunzehnten Jahrhunderts – ermöglicht es uns, Aufführungen von im Wesentlichen privater Musik in einem „privaten“ Raum zu veranstalten und dort aufzutreten. Ein weiteres unserer Ziele ist es, zumindest einen Teil des jährlichen Konzertangebots vergessenen Komponisten und insbesondere Komponistinnen zu widmen. Sehr viele, wahrscheinlich oft die Mehrheit der „privaten“ musikalischen Interpreten des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts waren weiblich. Diese Interpreten waren in der Regel nicht, was wir in der Neuzeit als „Profis“ bezeichnen würden – sie verdienten nicht ihren Lebensunterhalt durch Singen oder Musizieren, weder öffentlich noch privat, obwohl ihre Privataufführungen häufig von professioneller Qualität waren. Wir haben versucht, unser modernes empfindliches Beharren auf vollprofessionellem Musizieren abzuschütteln, wo immer es möglich war. Ein Grossteil des Repertoires, das moderne Interpreten in Konzertsälen oder in grossen Stadtkirchen präsentieren, wurde für Mischungen aus Profis und Nicht-Profis geschrieben und von ihnen in der Privatsphäre ihrer eigenen Häuser oder Kapellen aufgeführt. Die Kirche, in der diese Aufnahme gemacht wurde, ist ein kleiner, intimer, wunderschön klingender Raum; aufgrund des unglaublich aktiven Publizierens Leonardas können wir die Wahrscheinlichkeit nicht ignorieren, dass ihre Musik sich ebenso vieler privater Sonntag-Abend-Hauskonzerte erfreute wie solcher in Kapellen, Kirchen und Klöstern.

Eine Anmerkung zu „Opus“ („Werk“), „Opera“ („Werke“) und Nummerierung

Obwohl es üblich geworden ist, Leonardas 20 veröffentlichte Sammlungen „Opus 1“ usw. zu nummerieren, war das Wort, das sie tatsächlich verwendeten, „Opera“. Es ist wahrscheinlicher, dass es sich bei diesen Veröffentlichungen im Allgemeinen um Sammlungen unabhängiger Werke handelt, die manchmal durch ähnliche Instrumentierung miteinander verbunden sind, aber ebenso wahrscheinlich einfach eine gemeinsame Kompositionsperiode widerspiegeln. Die mögliche Ausnahme hiervon: Opera XVI (die Sonaten) sind eine der wenigen Sammlungen, in der die Werke selbst nummeriert sind, was auf eine Verwandtschaft untereinander hinweist.

So wurde Isabellas eigenes System hier beibehalten: „Opera“ statt „Opus“ und keine Vergabe individueller Nummern für darin vorkommende Vokalstücke. Eine echte, wissenschaftliche Katalogisierung ihres Gesamtwerks würde wahrscheinlich eher zu über 200 Opuszahlen führen als zu den heutigen 20 und – nicht zufällig – einen zutreffenderen Eindruck von der Grösse ihres kompositorischen Schaffens vermitteln.

Eine Anmerkung zur Aufführung

Hörer werden vermutlich einen beachtlichen Unterschied zwischen den *recitativi* von Leonarda und denen bekannterer Barock-Komponisten wie G. F. Händel feststellen. Erstens stammen natürlich Händels Werke, selbst die frühesten, aus einer späteren Periode und sind in einem deutlich anderen Stil komponiert – seine sind „trockener“ und, selbst in seinen geistlichen Werken, von einem theatralischeren Stil (sowohl rhythmischer als auch, subjektiv gesprochen, schneller). Leonardas *recitativi* sind viel näher am *Arioso* und haben in diesem Sinne eine auffällige Ähnlichkeit mit den weltlichen Kammerrezitativen ihres etwas jüngeren Zeitgenossen Alessandro Melani (1639–1703). Das geistliche Rezitativ sollte auf jeden Fall anders gesungen werden als das in der Oper oder in vokaler Kammermusik (der weltlichen Kantate). Laut Pier Francesco Tosi, dessen Stilanweisungen am relevantesten für den italienischen Gesang des späten siebzehnten Jahrhunderts sind (der Zeit, in der die meisten Leonarda-Veröffentlichungen entstanden), sollte das „kirchliche“ oder sakrale Rezitativ

so gesungen werden, wie es der Heiligkeit des Ortes entspricht, der nicht die mutwilligen Anmutungen eines leichteren Stils zulässt, aber etwas *Messa di Voce*, viele Appoggiaturen und eine durchgängige edle Würde verlangt. [...] Das Kirchenrezitativ bietet dem Sänger mehr Freiheit als die beiden anderen [theatralisch/opernhaft und kammermusikalisch], besonders in der Schlusskadenz.⁴

⁴ Pier Francesco Tosi, *Observations on the Florid Song; or, Sentiments on the Ancient and Modern Singers* 2nd Edition, übersetzt und herausgegeben von Johann Ernst Galliard, J. Wilcox, London, 1743, SS 66 und 68. Tosi schreibt durchgängig, wenn er wie hier die Aufführungspraxis von Sängern rühmt, von seinen „Vorfahren“ – welche Galliard als die Sänger identifizierte, deren Karriere, (wie Tosis) in den 1680er- und 1690er-Jahren in Blüte stand.

Die *Aria, allegro* [17] in der *Sonata prima* findet ihr formales Echo im *Largo* der *Sonata settima* [28]. In diesen beiden Sätzen wechseln sich drei Soloabschnitte ab, jeweils einer für die erste Violine, die zweite Violine und den Violone (oder das Cello), mit gelegentlichen, rhythmisch strengeren *Ritornelli*, die von allen Instrumenten gespielt werden. Diese Sätze können vielleicht als rein instrumentale Versionen – in komprimierter Form – von abendfüllenden Solomotetten *con strumenti* wie *Quam dulcis est* oder *Purpurei flores* verstanden werden: jedes Instrumentalsolo fungiert als langes, dramatisches Gesangsarioso. Leonarda war in erster Linie eine Vokalkomponistin; so ist es nicht verwunderlich, wenn Werke in ihrer einzigen rein instrumentalen Veröffentlichung gelegentlich Merkmale ihrer weitaus zahlreicheren Vokalkompositionen annehmen. Bezeichnungen wie [*Giga*] oder das erläuternde [*Aria, allegro*] in der *Sonata settima* sind lediglich als Hörhilfen gedacht.

Wie die [*Aria/Rezitativ*] Bezeichnungen sind auch die römischen Ziffern, die jedem Satz in der Titelliste für die beiden Sonaten vorangestellt sind, nicht von Leonarda, sondern dienen lediglich als Hilfe für den Hörer.

Robert Crowe arbeitet seit über 25 Jahren als männlicher Sopranist und war 1995 *National Winner of the Metropolitan Opera Competition*. Er hat an die 90 Hauptrollen in Opern und dramatischen Oratorien in den Vereinigten Staaten, in ganz Europa und in Indien gesungen. 2017 promovierte er in historischer Musikwissenschaft an der Boston University mit einer Arbeit über das Leben und die Zeit von Giovanni Battista Velluti. Er veröffentlicht in *19th Century Music*, und in *The Complete Barbara Strozzi* bei Cor Donato Editions. *Songs and Arias Ornamented by Giovanni Battista Velluti, the Last Operatic Castrato*, erschien 2020 bei A-R Editions. Seine Aufnahmen mit Solomotetten von Strozzi und Carissimi mit dem Bayerischen Rundfunk und Hänssler Profil (2008) wurden in die Jahresbestenliste der Zeitschrift *Crescendo* aufgenommen. Seine Aufnahme von Monteverdi, Grandi und Carissimi mit dem BR und Hänssler (2011) und ebenso seine CD mit Musik von Händel bei Toccata Classics (2017) erhielten beide international glänzende Kritiken. Er wurde 2019 von der *American Musicological Society* mit dem renommierten *Noah Greenberg Award* für sein Album *The Romantic Castrato* ausgezeichnet (erschieden 2020 bei Toccata Next). Er ist künstlerischer Leiter des Festivals für Alte Musik in Aalen (D) und unterrichtet an der Pädagogischen Hochschule Schwäbisch Gmünd.
<http://robertcrowe.com>

Sandra Röddiger studierte Medizin in ihrer Geburtsstadt Frankfurt am Main und nahm parallel dazu Gesangsunterricht bei Prof. Ralph-Daniel Mangelsdorff sowie später bei Dr. Robert Crowe. Ihre Liebe gilt der Alten Musik, sie beschäftigt sich aber auch gerne mit Cross-Over Projekten in Richtung Jazz und war 2018 Solistin beim Aalen Jazz Festival. Als Fachärztin für Strahlentherapie gründete sie gemeinsam mit ihrem Ehemann, Dr. Ralf Kurek, nicht nur Deutschlands grössten Praxenverbund für Radioonkologie, sondern rief auch das Festival für Alte Musik in Aalen – kurz FAMA – ins Leben. Als Sopranistin tritt sie solistisch in Konzerten mit Barockmusik im Südwesten Deutschlands auf. Dies ist ihre erste kommerzielle Aufnahme.

Emanuele Breda begann im Alter von fünf Jahren seine musikalische Ausbildung an der Geige. 1999 wurde er mit elf Jahren am Konservatorium Giuseppe Verdi in Mailand zugelassen. Seine Ausbildung dort schloss er 2008 mit dem Bachelor-Examen ab. Eine grosse Leidenschaft von ihm war immer die Barockgeige, zu der er 2011 Zugang fand. Er studierte ab Oktober 2011 in der Abteilung für Historische Interpretationspraxis der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt/Main Barockgeige bei Prof. Petra Müllejans und Swantje Hoffmann. Sein Masterstudium absolvierte er dort 2014. Im selben Jahr war er unter den Stipendiaten des Vereins der Frankfurter Bachkonzerte.

Er spielte u.a. mit dem Ensemble Harmonie d'Apollon, mit dem Bachchor/Bachorchester Mainz unter Ralf Otto, dem Stuttgarter Hymnuschor, dem Neumeyer Consort, Le Concert Lorrain, Petit Baroque Berlin, Les Ambassadeurs unter Alexis Kossenko, Teatro del Mondo unter Andreas Küppers und dem deutschen Jugendbarockorchester Bachs Erben unter Raphael Alpermann (Akademie für Alte Musik Berlin), mit denen er in Dänemark, Deutschland, Frankreich, Grossbritannien, Österreich, Polen, in der Schweiz und in Japan und Kolumbien konzertierte. Emanuele Breda ist Lehrbeauftragter für Barockvioline und Barockviola an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Frankfurt/Main.

Barbara Mauch-Heinke studierte an der Hochschule für Musik Freiburg bei Hansheinz Schneeberger, Rainer Kussmaul, Gottfried von der Goltz und Petra Müllejans. Ein Aufbaustudium für Barockvioline bei Petra Müllejans absolvierte sie an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt. 2004 erhielt sie ein Stipendium des Festivals „Tage Alter Musik im Saarland“ und spielte als Konzertmeisterin im von Reinhard Goebel geleiteten Neumeyer-Orchester. 2005 wurde sie mit dem SR-Förderpreis Alte Musik des Saarländischen Rundfunks und der Fritz-Neumeyer-Akademie für Alte Musik im Saarland ausgezeichnet. Im

gleichen Jahr gewann sie mit dem Ensemble Camerata Bibiena den Jury-Preis beim Wettbewerb „Alte-Musik-Treff“ Berlin.

2007 gründete sie zusammen mit Prof. Felix Koch und Markus Stein das Neumeyer Consort, das sich innerhalb kürzester Zeit einen Namen machte als „Ensemble in Residence“ der Frankfurter Kaisersaalkonzerte und mit Einladungen zur Kammeroper Rheinsberg, den Magdeburger Telemann-Festspielen, den Göttinger Händel-Festspielen, den Schwetzingen Festspielen des SWR und in die Alte Oper Frankfurt. Mit dem Neumeyer-Consort, sowie in ihrer freien Konzerttätigkeit, arbeitet sie mit renommierten Künstlern zusammen wie Michael Hofstetter, Konrad Junghänel, Masaaki Suzuki, Ton Koopman, Andreas Scholl, Sigiswald Kuijken und Wolfgang Katschner. Konzertreisen führten sie nach Frankreich, England, Italien, Österreich, in die Schweiz, nach Südafrika und nach China.

Daniela Wartenberg studierte bis 1994 an der Folkwang-Hochschule Essen bei Prof. Christoph Richter. Nach mehreren Jahren in Opernorchestern (u. a. Deutsche Oper am Rhein) entschloss sie sich, als freischaffende Cellistin zu leben. Seit 1995 beschäftigt sie sich mit historischer Ausführungspraxis und dem Barockcello und besuchte Meisterkurse bei Joshua Rifkin, Anner Bylisma, Myron Lutzke, Phoebe Carrai und Kristin von der Goltz. Sie ist Mitglied der Hannoverschen Hofkapelle, des Neumeyer Consorts, des Trios Incontro und des Ensemble Mattiacis des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden. Mit diesem trat sie 2013–19 bei den Maifestspielen Wiesbaden auf. Im November 2018 war sie in Zusammenarbeit mit Peter Fessler und Peter Weniger zu Gast beim Aalener Jazzfestival. Seit 2020 spielt sie als Continuo-Cellistin mit dem Neumeyer Consort im „Telemann-Projekt“ den kompletten Kantatenjahrgang von 1714–15 auf CD ein. Die Einschränkungen der Pandemie nutzte sie, um sich ein Solo-Konzept aufzubauen – „Cello-Konzerte en Miniature für Zuhause und Anderswo“.

Toshinori Ozaki begann seine Musikerlaufbahn als Gitarrist und war bereits 1981 Preisträger beim Kyushu-Gitarrenwettbewerb (Japan). Er studierte alte Musik an der Musikhochschule in Osaka mit Hauptfach Laute und an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt/Main bei Yasunori Imamura. 1998 schloss er mit dem Diplom ab. Er konzertiert in ganz Europa, Japan und Taiwan als Solist und Continuo-Spieler bei bedeutenden Festivals und an wichtigen Spielstätten. Regelmäßige musikalische Zusammenarbeit verbindet ihn darüber hinaus mit namhaften Ensembles wie Camerata Köln, La Stagione Frankfurt (unter Michael Schneider), Les Musiciens du Louvre, Grenoble (Marc Minkowski), L'arpa festante

München, Kammerorchester Basel, Le Parlement de Musique (Martin Gester), renommierten europäischen Opernhäusern (Zürich, Wien, Frankfurt, Ljubljana, Dortmund, Mainz, Darmstadt, Gießen, Kaiserslautern, Osnabrück, Wiesbaden, Wuppertal) und seinen Ensembles Viaggio Musicale und Ensemble D4, mit denen er Opern- und Rundfunkproduktionen sowie CD-Einspielungen machte.

Sofya Gandilyan ist Cembalistin, Hammerklavierspielerin und Musikwissenschaftlerin. 2015 erhielt sie den 2. Preis des Wettbewerbs „Musica Antiqua“ in Brügge. Außerdem wurden ihr mehrere Stipendien verliehen, u.a. der DAAD-Preis, das Stipendium der Österreichischen Barock-Akademie, das Schostakowitsch-Stipendium. Im Jahr 2012 erwarb Sofya mit der Doktorarbeit „J. J. Froberger und seine Claviermusik“ einen Dokortitel am Staatlichen Konservatorium Moskau. Sie unterrichtet an der Hochschule für Musik und Theater München. Seit 2014 ist Sofya Cembalistin bei der Show „Flying Bach“. Sie tritt mit einem großen Repertoire von Frescobaldi bis Nyman auf den Bühnen von Deutschland, Europa, USA, Brasilien und China auf.

Texts and Translations

Because of the linguistically mixed, Italo-Latinic nature of these texts, possibly all written by Leonarda herself, all the English versions, with the exception of 'Queste ch' a voi con sagro' [10], are non-literal, poetic paraphrases. —RC

Aufgrund der sprachlich gemischten, italo-lateinischen Beschaffenheit dieser Texte, die möglicherweise alle von Leonarda selbst verfasst wurden, sind alle Übersetzungen mit Ausnahme von „Queste ch' a voi con sagro“ [10] nicht wörtliche, poetische Übertragungen. —RC

Motetti a una, due, e tre voci, con violini, e senza, Opera XIII (1687):

Quam dulcis es quam cara

[1] [Recitativo]

Quam dulcis es quam cara
meo cordi amanti ò Mater pia
si à te ò Maria sum protecta defensa
in isto Mundo sto cum corde iocundo
cara Genetrix alma per te stat cor in calma
tu dona spes te Genetrix in una tota
tota stat mea cara fortuna.

[2] [Aria]

Si protegis me
in terra ignota
in valle remota
secura sperare
io possum per te.

Defendis si me
in via fallaci
in mare mendaci
io possum restare
secura cum spe.

*How sweet, how precious, how graceful thou
art, O kind Mother, how precious to my loving
heart!*

Wie anmutig du bist, o gütige Mutter, wie
kostbar meinem liebenden Herzen!

*Protected and guarded by thee, O Mary, I am of
a joyful mind, my heart comes to rest. In thee
alone, O Mother, lies my hope.*

*If thou protect me in a foreign country, I shall
still feel safe in the remotest valley. If thou
lookest after me on a path full of falsehood, on
a sea of lies, I can resist them, and hope.*

Von dir, o Maria, beschützt und bewacht, bin
ich fröhlichen Gemütes, kommt mein Herz
zur Ruhe. In dir allein, o Mutter, liegt meine
Hoffnung.

Wenn du mich in fremdem Land beschirmst,
fühle ich mich noch im entlegensten
Tal sicher. Wenn auf einem Weg voller
Falschheit, in einem Meer voller Lügen du
auf mich achtest, kann ich widerstehen und
hoffen.

3 [Recitativo]

Ergo si mihi spirat
tuae gratiae dilectae
favorabilis aura ò Mater pia.

*If the merest scent of thy love would waft toward
me, O dear Mother!*

Wenn mir nur der Hauch deiner Zuwendung
entgegenweht, o liebe Mutter!

4 [Aria]

Si per te ò Maria
sum in risu festivo
in hac misera terra
et felix vivo.

*If I am surrounded by thy serenity, O Mary,
I am happy even in this miserable world.*

Wenn ich durch dich, o Maria, von Heiterkeit
umgeben bin, bin ich selbst in dieser elenden
Welt glücklich.

5 [Aria]

Tu mei laboris es unica meta
sum laeta quieta
mercedem amoris
pro praetio sudoris
si mihi tu das.

*Thou art the only goal of my pursuit. I am
reassured only when thou grantest me the
reward of love for my efforts.*

Du bist das einzige Ziel meines Strebens.
Beruhigt bin ich erst, wenn du mir für mein
Bemühen den Lohn der Liebe gewährst.

*What I receive, is thy gift; what I give, goes to
thee.*

6] [Recitativo]

Si quod venit ad me
à te Virgo mittitur
quod à me exit ad te cara dirigitur.

7] [Aria]

Si canto si sono
sunt cantus per te
cum musicae dono
tu recipe me.

Canori accentus
formantur à me
ut mei concentus
magnificent te.

8] [Aria]

Ergo mea armonia
tota tua semper est Virgo Maria
Amen.

Motetti a una, due, tre e quattro voci, e alcuni con due violini, Opera VII (1677):

9] *Bonum est confiteri Domino*

Bonum est confiteri Domino
et psallere nomini tuo Altissime.
In quem caelestes Aulici Divinae
fides proceres desiderant prospicere.

Was ich empfangen, ist Gabe von dir; was ich
gebe, geht an dich.

*My songs resound for thy sake, accept me when
I make music. Everything that I make resound,
glorifies thee.*

Meine Lieder erklingen um deinetwillen,
nimm mich an, wenn ich musiziere. Alles,
was ich zum Klingen bringe, verherrliche
dich.

My harmony is thine, Virgin Mary! Amen.

Meine Harmonie ist die deine, Jungfrau Maria!
Amen.

*It is good to praise the Lord and sing Psalms
to Thy name, Thou Most High. The heavenly
court and the noblest of Thy kingdom look up
to Thee.*

Ò quam suave
ò quam iucundum
ò quam bonum est.
Nil dulcius degustat Anima
nil suavius delibat spiritus.
Convictu Caelitum
percipit gaudia
congressu numinum
suscipit iubila.
In tanto amoris incendio
in dulcis ardoris deliquo
plus cupit plus ardet
plus abit anima mea
in dulces flammas
iam ardet anima in molles faces
iam languent viscera.
In nodos amoris ligari cupio
cum sponso Iesu in flammis ardoris
comburi ambio cum mea vita
quam suave quam bonum
ò quam iucundum
ò quam suave
ò quam bonum est.
Nunc plausus honores
decanto veraces in Dominum meum.
Nam fastus amores fugaci mendaces
ò felix trophæum sic anima psallens
triumphans in fe
sic spiritus gaudens ò Iesu pro te.
In cantibus ergo cor meum laetare

Good is it, sweet and pleasant, there is nothing more delicious for the spirit. It receives joy, jubilation surrounds it. But my soul pushes it even deeper into the all-consuming fire. I long to be united in loving embrace with my Bridegroom, Jesus, to be consumed in flames of adoration. O how good it is, sweet and pleasant! I join in praise, proclaiming the truth of my Lord, and abandon fleeting love for faith triumphant. Rejoice, my heart, in songs of praise: With Thou alone, my Jesus, my adoration! melts the soul away.

Es ist gut, den Herrn zu preisen und deinem Namen Psalmen zu singen, du Höchster. Himmlischer Hofstaat und die Vornehmsten deiner Gemeinde blicken zu dir auf. Gut ist es, süß und angenehm, nichts Köstlicheres gibt es für den Geist. Freuden empfängt er, Jauchzen umgibt ihn. Aber meine Seele drängt es noch tiefer hinein in die verzehrende Glut. Mich verlangt danach, in liebender Umschlingung vereint zu werden mit meinem Bräutigam Jesus, verzehrt zu werden in Flammen der Liebe. O wie gut ist es, süß und angenehm! Ich stimme ein in das Lob, verkünde die Wahrheit über meinen Herrn, lasse flüchtige Liebelei im Glauben triumphierend zurück. Erfreue dich, mein

in Domino meo cor meum laetare
nam in te solo me care Iesu
nam in te solo mi dulcis amor
congaudet spiritus liquescit anima.
Bonum est, etc.

Herz, in Lobgesängen: Mit dir allein, mein
Jesus, meine Liebe! schmilzt die Seele dahin.
O wie gut ist es, süß und angenehm! Ich
stimme ein in das Lob, verkünde die
Wahrheit über meinen Herrn, lasse flüchtige
Liebeleien im Glauben triumphierend zurück.
Erfreue dich, mein Herz, in Lobgesängen:
Mit dir allein, mein Jesus, meine Liebe!
schmilzt die Seele dahin.

Mottetti a voce sola, Opera XV (1690): Queste ch'è voi consagro – Cantata morale

10 [Recitativo]

Queste ch'è voi consagro
Eccelsa Donna Musiche note
son del viver mio imagini e figure
la vita apponto ha mutationi
e spesso da sospiri interrotta
misura il tempo
questa nel suo tenere
non vi sia molesta.

*These notes, which I dedicate to you, exalted
Lady, are the images of my life. Life is plagued
by change, broken by sighs. May it not become
a burden to you.*

Diese Noten, die ich Euch, erhabene Frau,
widme, sind Abbilder meines Lebens. Das
Leben ist Veränderungen unterworfen, von
Seufzern unterbrochen geht es dahin. Möge
es Euch nicht zur Last werden.

11 [Aria]

Quell'amor che consiglia l'offerta
la parte concerta di vano pensier
non son vaga di gloria mundana
sol cerco ò sovrana il vostro piacer.

*A love that, in self-regard, ponders only what
it gives, is empty. I am not looking for earthly
glory. I only seek to serve at your pleasure, my
mistress.*

Eine Liebe, die über das, was sie schenkt,
grübelt, ist leer. Ich bin nicht auf irdischen
Ruhm aus. Ich suche nur Euer Wohlgefallen,
meine Gebieterin.

12 [Recitativo]

Con rispetta di serva
e con speme di filia gradir dunque vi prego
oh gran Signora in queste note il cuor
il cuor di chi v'adora.

*With the awe of a maid, and with the
confidence of a daughter, I ask you, exalted
Lady, to discover within these notes the heart
of one who worships you.*

Mit der Ehrfurcht einer Magd und mit der
Zuversicht einer Tochter bitte ich Euch,
erhabene Herrin, in diesen Noten das Herz
vorfzufinden von einer, die Euch verehrt.

13 [Aria]

Hò nel seno un certo affeto
D'esser vostra e durerà
muti l'anno le stagioni
il pensier le sue passioni
ch'il mio cuor non muterà.

*I carry in my heart the sure confidence of being
yours alone, and of it remaining so. May the
seasons replace one another, may the desires of
thought, of intellect, be subject to change: my
heart will not change.*

Del mio cuore è cuor l'amore
ch'esser vostra ogn'hor mi fa
se il mio dono è à voi gradito
anch'il cuor a questo unito
sò ben io che piacerà.

*The heart of my heart, however, is the love that
makes me always yours. If this music, which I
give to you, is welcome, I know that the heart
with which it is bound will also please you.*

Ich trage im Herzen die sichere Zuversicht,
die Eure zu sein, und es wird so bleiben.
Mögen die Jahreszeiten einander ablösen
und die Vorlieben des Denkens Wechseln
unterworfen sein: mein Herz wird sich nicht
verändern.

Das Herz meines Herzens aber ist die Liebe,
die mich allezeit die Eure sein lässt. Wenn
dasjenige, das ich hiermit überreiche, Euch
willkommen ist, weiß ich, dass das damit
verbundene Herz ebenfalls Euer Gefallen
findet.

Mottetti a voce sola, Opera XV: Ama mi Iesu care

19 [Aria]

Ama mi Iesu care
nil aliud volo ad te
si cor vis consolare
Iesu care si ama ama me
ò Iesu amas me.

*Love me, dear Jesus, nothing else do I want from
Thee! If Thou would comfort my heart,
O Jesus: love me!*

Liebe mich, teurer Jesus, nichts anderes will
ich von dir! Wenn du mir das Herz trösten
willst, o Jesus: liebe mich!

[20] [Recitativo]

Si me amas ò Iesu
plus non suspirat cor
In paena amara
dulcis catena est
et flamma cara.

[21] [Aria]

Pro amore tam suave
quam est dulce suspirare
Te amando nam paenare
meo cordi non est grave.

In ardore tam caelesti
quam est gratum consummare
si me faciunt cremare
dulces flamme non moleste.

[22] [Recitativo]

Ergo ergo si amor meus
nihil poscit a te
quam bene amari
ama ama mi Iesu Deus
si precor te me consolare amando
nam solum felix sum in te sperando.

*If Thou lovest me, my heart no longer sighs.
Such shackles are sweet, such a flame endears.*

Wenn du mich liebst, seufzt das Herz nicht
mehr. Eine solche Fessel ist süß, eine solche
Flamme liebenswert.

*How pleasant it is, to sigh out of love for Thee,
how easy it is, to suffer from it, how beautiful
it is, to be consumed in such a heavenly fire!*

Wie angenehm es ist, aus Liebe zu dir zu
seufzen, wie leicht, an ihr zu leiden, wie
schön, in einer solchen himmlischen Glut
verzehrt zu werden!

*If my love requires nothing from Thee, but to
be reciprocated, then love me, Jesus, Lord!
Comfort me with Thy love, for only in this
Trust am I happy.*

Wenn schon meine Liebe nichts anderes von
dir verlangt, als erwidert zu werden, so liebe
mich, Jesus, Gott! Tröste mich durch deine
Liebe, denn nur im Vertrauen auf dich bin
ich glücklich.

23 [Aria]

Si solum respiro
ad te non aspiro
ut pacem tu des
consola tu pectus
tu dona affectus
dilecta ò spes.

Hoc solum cor meum
per te carum Deum
laetari si scit
Fac ut se inflammet
et te solum amet
Beatum ut sit.

Grant me peace, comfort my heart, incline to me, be my hope. If my heart can rejoice in nothing, but it rejoices through Thee, then make it love, love you alone, and through this becomes blessed.

Schenke mir Frieden, tröste mein Herz, neige dich mir zu, sei meine Hoffnung. Wenn mein Herz durch nichts anderes als dich froh werden kann, dann mache, dass es liebt, dich allein liebt und selig wird.

Motetti a voce sola con strumenti, Opera XX (1700): *Purpurei flores*

24 [Aria]

Purpurei flores vos serta formate
Mariam ornate vos terre decore.

Purple flowers, form wreaths! Graceful landscapes, adorn Mary!

Purpurfarbene Blüten, bildet Kränze!
Anmutige Landschaften, schmückt Maria!

25 [Recitativo]

Lilia candores spargite
Rosae donate purpuras
amennis virgo floribus ornatur
in terra si stellis
et radiis (radijs) in caelis
decorata refulget florete ergo flores
nam virgo beata corona stellata
se cingunt in caelis.

[Arioso]

In terra non ispernit
nec flores nec rosas
nec lilia pura non respuens
dona quae prebuit cor.

[Recitativo]

Florete ergo florete florete
florete sed quid dico florete
preparat anima mea
sertaserta plus fulgida
non appetit flores
sed nostros amores
et cordis affectu
ornari desiderat.

*Spread splendour, ye lilies, shine in purple, ye
roses, adorn the Virgin! Stars and rays from
the sky adorn her: this is how ye bloom, ye
flowers!*

*The Blessed Virgin spurns not roses and pure
lilies, when it is the heart that offers them.*

*So bloom, bloom, bloom: But what am I saying:
she asks not for flowers. Our love is what
she desires. She wishes to be adorned by the
affection of our hearts.*

Verbreitet Glanz, ihr Lilien, erstrahlt in
Purpur, ihr Rosen, schmückt die Jungfrau!
Sterne und Strahlen vom Himmel zieren sie:
so blüht auch ihr, ihr Blumen!

Die selige Jungfrau verschmäh't Rosen und
reine Lilien nicht, wenn das Herz sie
darbringt.

Blühet also, blühet, blühet: Doch was sage
ich: Sie verlangt nicht nach Blumen. Unsere
Liebe will sie. Sie verlangt geschmückt
zu werden durch die Zuneigung unserer
Herzen.

26 [Aria]

Nostrum cor amorem
solum cupit
solum quaerit
sine isto nihil erit
flos et stelle
et quid quid est.
Flos plus carus nostri matri
sola es anima mea
eris tu ingrata et rea
huic si negabis cor.

*Without our heart, without our love, flowers,
and stars and all; these are worth nothing. The
most precious flower for our mother art thou
alone, my soul. Thou wert ungrateful, thou
wert guilty, if thou refuse to give her thy heart.*

Ohne unser Herz, ohne unsere Liebe sind
Blumen und Sterne und all das nichts wert.
Die teuerste Blume für unsere Mutter bist
du allein, meine Seele. Undankbar wärest du,
schuldig machtest du dich, wenn du ihr dein
Herz verweigern würdest.

Motetti a una, due, e tre voci, con violini, e senza, Opera XIII (1687):

31 *Ad arma*

Ad arma ò spiritus rebelles
Tormenta parate furentes certate
crudeles faevite in artus imbelles
ad arma venite.
Non timet furores non pavet horrores
nec spicula mortis.
Inermis pugnabit imbellis certabit
haec anima fortis.
Ò rarum spectaculum
Ò admirabile prodigium.
Cadit hostis derelictum
et bellatrix triumphat.

*To arms, rebellious spirits! Torment, rage, covet!
This strong soul fears no rages, no terrors,
no death. Unarmed, she will fight, yet fight
unwarlike. Oh, miracle! The brave one defeats
the foe! He flees; she has defeated the Prince
of Hell. He hates the impulse of love, but
in her heart it preserves virginal flowers of
gentleness. She flees from the mortal plane, but
as she is strong in spirit, she becomes a soldier
of the divine army. O happy maiden! As a
reward for your victory, thou wilt be engaged
to the Highest. May the voices of heaven*

Dum fugit triumphat
et duces tartareos debellat.
Ad arma, etc.
Dum odit amores est animo clemens
et servat in sinu Virgineos flores.
Mundana dum fugit est animo fortis
sic enim fit miles divine cohortis.
O Virgo fortunata
O triumphatrix gloriosa
in premium tantae victoriae
en desponsaris altissimo.
Iam laeta supernae dent iubila voces
et tibi veloces ò anima fortis
iam donent aeternae consortia fortis.
Alleluia.

*rejoice and soon grant thee, O brave soul, so to
join with the eternal blessedness! Alleluia!*

—English versions: Robert Crowe

Greift nur zu den Waffen, ihr widerspenstigen
Geister! Quält, tobt, begehrt auf! Diese
starke Seele fürchtet kein Wüten, keine
Schrecken, nicht den Tod. Unbewaffnet
wird sie kämpfen, unkriegerisch streiten:
und, o Wunder! Die Tapfere besiegt den
Feind! Er flieht, sie bezwingt die Fürsten der
Hölle. Er hasst Regungen der Liebe, sie aber
bewahrt im Herzen jungfräuliche Blüten
der Sanftmut. Dem Irdischen entflieht sie,
aber sie ist stark im Geiste und wird so zum
Soldaten des göttlichen Heeres. O glückliche
Jungfrau! Zum Lohn für deinen Sieg wirst
du mit dem Höchsten verlobt. Mögen die
Stimmen des Himmels jauchzen und dir,
o tapfere Seele, alsbald die Teilhabe an der
ewigen Seligkeit gewähren! Alleluja!

—Deutsche Fassungen: Gerhard Weisgerber



TOCCATA DISCOVERY CLUB

MUSIC FOR MY LOVE
CELEBRATING THE LIFE OF CHARLOTTE CHURCH
ON HER HOME FOR THREE INSTRALS, VOLUME TWO

Visarion SHEBALIN
ORCHESTRAL MUSIC, VOLUME TWO

Philipp SCHARWENKA
PIANO MUSIC, VOLUME ONE

Moritz MOSZKOWSKI
ORCHESTRAL MUSIC, VOLUME ONE

Giuseppe TARTINI
SECONDLY PEOPLE FOR SOLO VIOLIN

Fritz HART
COMPLETE MUSIC FOR VIOLIN AND PIANO, VOLUME ONE

Nicolas TZORTZIS
LEVI MYSTERS

Roy AGNEW
PIANO MUSIC

Stephen DODGSON
CHAMBER MUSIC, VOLUME FIVE

Roger SMALLEY
PIANO, VOCAL, AND CHAMBER MUSIC

Stephen McCallum
PIANO MUSIC, VOLUME ONE

Alexander GRIGOROVICH
PIANO MUSIC, VOLUME ONE

Join today to discover unknown music
from the Renaissance to the present day.
Experience our Classical music discoveries
from around the world before anyone else!

toccataclassics.com/discovery



Recorded on 2–5 August 2021 in the Pfarrkirche Sankt Martin, Ziplingen,
Baden-Württemberg

Recording engineer and producer: Andreas Fischer

Artistic director: Robert Crowe

Grateful thanks to the Seelsorgeeinheit Unterschneidheim
for the use of the Pfarrkirche Sankt Martin

This recording is a production of Kultur in der Villa Stützel gGmbH
and the Festival für Alte Musik in Aalen (FAMA).

Booklet essays: Robert Crowe and Kimberlyn Montford

Additional German translations: Robert Crowe, Silke Kaiser and Gerhard Weisgerber

Cover design: David M. Baker (david@notneverknow.com)

Typesetting and layout: KerryPress, St Albans

Executive Producer: Martin Anderson

© Toccata Classics, London, 2022

© Toccata Classics, London, 2022

Toccata Classics CDs are available in the shops and can also be ordered from our distributors around the world, a list of whom can be found at www.toccataclassics.com. If we have no representation in your country, please contact:

Toccata Classics, 16 Dalkeith Court, Vincent Street, London SW1P 4HH, UK

Tel: +44/0 207 821 5020 E-mail: info@toccataclassics.com