

Denn Musik ist der größte Segen...  
Festschrift Helen Geyer zum 65. Geburtstag



**Denn Musik ist der größte Segen...**

**Festschrift Helen Geyer zum 65. Geburtstag**

Herausgegeben von Elisabeth Bock und Michael Pauser

2018

STUDIO ● VERLAG

Mit freundlicher Unterstützung des Institutes für Musikwissenschaft Weimar-Jena, des Ministeriums für Kultur, Bundes- und Europaangelegenheiten des Freistaates Thüringen, der Internationalen Cherubini-Gesellschaft e. V. sowie der Mitteldeutschen Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e. V.

Abb. S. 2: Helen Geyer, © Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar (Foto: Guido Werner).

Alle Rechte einschließlich der Vervielfältigung, Übersetzung, Mikroverfilmung und Einspeicherung in elektronische Systeme sowie des auszugsweisen Nachdrucks vorbehalten.

Satz: Elisabeth Bock, Erfurt.

Druck: tz-verlag.de.

Gedruckt auf chlorfreiem Papier aus nachhaltiger Forstwirtschaft.

STUDIO • VERLAG

ISBN 978-3-89564-190-9

# Inhaltsverzeichnis

## GRUSSWORTE

<b>Prof. Dr. Benjamin-Immanuel Hoff</b> (Minister für Kultur, Bundes- und Europaangelegenheiten des Freistaates Thüringen und Chef der Staatskanzlei . . .	9
<b>Prof. Dr. Christoph Stölzl</b> (Präsident der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar) . . . . .	10
<b>Prof. Dr. Steffen Höhne</b> (Dekan der Fakultät III der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar) . . . . .	11
<b>Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto</b> (Direktor des Instituts für Musikwissenschaft Weimar-Jena) . . . . .	12
<b>Prof. Dr. Christine Siegert</b> (Stellvertr. Vorsitzende der Internationale Cherubini-Gesellschaft e. V.) . . . . .	13
<b>Gerd Amelung</b> (Stellvertr. Vorsitzender der Academia Musicalis Thuringiae e. V.)	14
<b>Prof. Dr. Michael Matheus</b> (Vorsitzender des Deutschen Studienzentrums in Venedig) . . . . .	15
<b>Prof. Dr. Peter Nenniger</b> (Präsident der Humboldt-Gesellschaft für Wissenschaft, Kunst und Bildung e. V.) . . . . .	16
<b>Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann</b> (Präsident der Mitteldeutschen Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e. V.) . . . . .	17
<b>Elisabeth Bock &amp; Michael Pauser: Vorwort</b> . . . . .	19

## BEITRÄGE

<b>Claus Fischer: „Guldene Hände“ – Eine Musikwissenschaftlerin mit einer Mission</b> . . . . .	25
<b>Michał Bristiger † : „Ich“, „Du“, „Wir“</b> . . . . .	27

## ITALIEN

- Sabine Meine:** Auch ich in Italien.  
Gelebter Kulturtransfer als Karrieresprungbrett . . . . . 31
- Joachim Kremer:** „...in Italien mich in der Music besser zu qualificiren...“ –  
Die Studienreise des Stuttgarter Organisten und Kapellmeisters  
Johann Georg Christan Störl nach Wien und Italien in den Jahren 1701–03 . . . . . 39
- Francesco Cotticelli:** Prolegomeni a Pietro Napoli Signorelli . . . . . 51
- Teresa Maria Gialdroni:** Cantatas on Mary Magdalene,  
a Sinner and Holy Woman . . . . . 61
- Massimo Ossi:** Heinrich Schütz and Italian Aesthetics in Venice . . . . . 77

## CHERUBINI

- Bella Brover-Lubowsky:** “Cum Sancto spiritu”:  
Giuseppe Sarti as Cherubini’s Counterpoint Teacher . . . . . 93
- Giada Viviani:** Problematiche della ricezione  
della Faniska nella letteratura scientifica . . . . . 105
- Christine Siegert:** Ein neuer Cherubini-Brief und Neues zu einer alten Arie:  
zwei Miszellen . . . . . 115
- Michael Pauser:** Cherubini ist der bessere Bach!?  
Philipp Spittas Gutachten über den Cherubini-Nachlass . . . . . 121

## OSTEUROPA

- Alexandra Patalas:** The Inventory of the Krakow Bookseller  
Franz Jakob Mertzenich. A Testimony of the Presence  
of Italian Music in Poland ca. 1600 . . . . . 139
- Maria Stolarzewicz:** „Das Lied wird bleiben“. Gedanken zur  
polnischen Nationalliteratur um 1830 inspiriert  
durch Goethes Kontakte mit polnischen Autoren . . . . . 147
- Jascha Nemtsov:** „Die Verschmelzung der zwei Kulturen“:  
Michail Gnesin und seine Oper *Die Jugend Abrahams* . . . . . 159
- Kiril Georgiev:** Streiflichter durch die Anfänge  
der Wagner-Rezeption in Russland . . . . . 191

## DEUTSCHLAND

- Christian Märkl:** Eine neue Torgauer Walter-Handschrift? Studien zu bislang unbekanntem Stimmbüchern der Herzogin Anna Amalia Bibliothek mit Psalmkompositionen Johann Walters und Ludwig Senfls . . . . . 205
- Franz Körndle:** Die Jesuiten in München und die Oper . . . . . 217
- Erich Tremmel:** Die „Litui“ in *O Jesu Christ, meins Lebens Licht* BWV 118, oder: Die Entmystifizierung eines nur scheinbaren Mysteriums . . . . . 231
- Undine Wagner:** Kirchenmusik im thüringischen Nesselal – Streiflichter auf den Notenbestand Goldbach . . . . . 243
- Rainer Bayreuther:** Joachim Raffs *König Alfred* und die nationale Bewegung in Deutschland . . . . . 253
- Christian Storch:** Virtuosenkonzerte in den deutschen Siedlungskolonien in Santa Catarina (Brasilien) um 1900 . . . . . 265
- Albrecht von Massow:** Zwischen materieller und geistiger Existenznot – Das moderne Oratorium . . . . . 279

## MUSIKTHEATER

- Michał Bristiger** † : Zweite Bühne . . . . . 293
- Stefan Alschner:** Strindberg und Wagner – Das Kammerstück *Spök-Sonaten* als *Ring*-Groteske . . . . . 297
- Birgit Johanna Wertenson:** Bloß keine Angst! Mit Cassandra durch die Musikgeschichte (1641–2000) . . . . . 307
- Lorina Strange:** „An experimental work“ – Benjamin Britten's Interpretation von Claudio Monteverdi's *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* . . . . . 329
- Michael Klaper:** Alban Bergs *Lulu* und der Film . . . . . 345

## ANHANG

- Register . . . . . 363
- Bibliographie Helen Geyer . . . . . 379

## Cantatas on Mary Magdalene, a Sinner and Holy Woman

Mary Magdalene represents a privileged subject in devotional literature. The multifaceted nature of her personality and the manifold distinctive features she embodies aroused the interest and imagination of a multitude of writers, thinkers, believers and artists, especially from the Middle Ages onwards. The ambiguity of this enigmatic personage has been emphasized along the centuries by the multiplicity of her identifications. In the Scriptures, we meet with at least three different “Magdalenes”, who came gradually to be moulded into a single personality, “thanks to the genial contribution of the Fathers of the Church, markedly St. Gregory the Great’s”.<sup>1</sup> The name of Magdalene was shared not only by the woman who was freed from the seven demons, the disciple who followed Jesus to the Calvary and was the first witness of His Resurrection, but also by Mary of Bethany (often identified with Martha’s and Lazarus’ sister) who anointed the Saviour’s feet, and by the woman who broke into Simon Pharisee’s house and washed the Redeemer’s feet with her tears, drying them with her luxuriant hair.<sup>2</sup> Mary Magdalene is therefore a complex and controversial figure, at times uncomfortable and perplexing for the Church itself.

In time, the figure of Magdalene has come to acquire, notably in the iconographic tradition, a number of individual topics, which connote her unequivocally: the tears, the abundance of her golden tresses, but also the perfumes, the pearls, the mirror, the skull. All symbols indicating her double nature of saint and reprobate, of redeemed courtesan and anchorite, but also the palpably sensuous and mundane essence of her being. This ambiguous duplicity found a fertile humus in the literary and artistic representation of

- 1 “Spetta al geniale sincretismo dei padri della Chiesa, in particolare a Gregorio Magno, la confusione in una sola persona di tre figure femminili del Vangelo [...]”. Cf. Quinto Marini, “Maria Maddalena peccatrice santa tra narrazione e scena. Un percorso cinque-seicentesco”, in: Stella Castellaneta and Francesco Saverio Minervini (ed.), *Sacro e/o profano nel teatro fra Rinascimento ed età dei lumi. Atti del convegno di studi. Bari, 2007, Bari 2009*, pp. 97–128, here: p. 97.
- 2 It is impossible to give an account of the huge literature dealing with Mary Magdalene. An excellent summary is in Lilia Sebastiani, *Tra / Sfigurazione. Il personaggio evangelico di Maria di Magdala e il mito della peccatrice redenta nella tradizione occidentale*, Brescia 1992; see also Luca Pian-toni: “‘Lasciva e penitente’, Nuovi sondaggi sul tema della Maddalena nella poesia religiosa del Seicento”, in: *Studi secenteschi* 54 (2013), pp. 25–48. On her reception in visual arts see Marilena Mosco (ed.), *La Maddalena tra sacro e profano. Da Giotto a De Chirico, Catalogo della Mostra tenuta a Firenze nel 1986*, Florence and Milan 1986; and the more recent Laura Stagno, “Vanitas e santità. Maddalena, beata peccatrix, speculum poenitentiae”, in: *Vanitas. Lotto Caravaggio Guercino nelle collezioni Doria Pamphilj, catalogo della mostra. Roma 2011, Cinisello Balsamo (Milan) 2011*, pp. 21–33; and Marini: “Maria Maddalena peccatrice” (as n. 1), and finally the latest Edmondo Luperi (ed.): *Una sposa per Gesù. Maria Maddalena tra antichità e postmoderno*, Rome 2017.



the woman Magdalene. In literature, some authors favoured the representation of a single Magdalene who sums up all these (at times) different facets; other preferred to consider several individual, distinct Magdalenes. All these representations, however, maintain a common codex, that is, that unique blend of holiness and perversity that contributes to shape a figure of incomparable allure.

In music, Mary Magdalene enjoyed a vast fortune, especially in the Oratorio repertory, frequently discussed by scholars.<sup>3</sup> More unusual is her presence in a private genre such as the solo cantata (or more in general, the secular vocal monody), where we can still find many compositions dedicated to her. In this paper I will try to offer a preliminary investigation in this repertoire, analysing a number of distinctive specimens.<sup>4</sup>

In literature, but especially in the figurative arts, Mary Magdalene has always been represented in accordance with some well-defined characteristics and attitudes. The most frequent of them depict her in the act of mourning at the foot of the Cross,<sup>5</sup> and this is the description of her that we observe in one of the three cantatas by Luigi Rossi having Mary Magdalene as the object, *Pender non prima vide*.<sup>6</sup> The structure of the composition<sup>7</sup> is similar to any other “secular” *lamenti*: it opens with a few lines committed to a “narrator”, who introduces Mary’s monologue, totally analogous to the *lamenti* of many other heroines – mythological or historical – who intersperse the musical production of the 17<sup>th</sup> century. The composition is concluded by the same narrator with a piece explicitly denominated “Aria”. The textual substance is unquestionable: it depicts the fair mourner in her customary posture, weeping disconsolately at the foot of the Cross. Nevertheless, in this text we can find only precious few references to the topics that traditionally portray the holy sinner in devotional literature or in the artistic fruition of the theme. As a matter of fact, we can trace them only in the lines “Non più con queste chiome / t’asciugherò le piante” recalling the act of drying the Messiah’s feet with her hair, and “Se della mia bellezza / il fasto e l’alterezza”, which underlines another recurrent theme in the Holy Texts dedicated to her, i. e. the vanity of her beauty and the hollowness of her wealth, given up to expiate her former sinful life. As for the rest, as I said, the anonymous author of the poetic text does not linger in the description of the woman’s rich blond hair or purple cloak (not mentioned in Luigi Rossi’s cantata), nor does he allude to any of the other personal assets that identify her iconography.

3 For a concise overview on the musical “Magdalenes” see the “Introduction” to Giovanni Bononcini, *La conversione di Maddalena. Oratorio a quattro con instrumenti*, ed. by Raffaele Mellace, Lucca 2010, pp. IX–XXVIII, here: pp. XV–XVII.

4 I discussed this topic in passing in: “Il ‘travestimento spirituale’ nella cantata italiana da camera fra Sei e Settecento”, in: *Studi musicali* n. s. 8 (2017), pp. 197–232.

5 See the paragraph “La Maddalena ai piedi della croce”, in: *La Maddalena tra sacro e profano* (as n. 2), pp. 102–103 (and the individual records on paintings regarding this subject); and Sebastiani, *Tra / Sfigurazione* (as n. 2), pp. 226–232.

6 There are three musical sources: GB-Och [998], cc. 79–92<sup>v</sup>; A-Wn [I8610], cc. 29–34; B-Bc [I2900], cc. 38–45 (the latter is a copy of the Vienna source).

7 See the transcription in the Appendix.

The same atmosphere is recalled in the “sonetto spirituale”: *A piè della gran Croce* by Girolamo Frescobaldi. Though it cannot be properly defined as a cantata, it is nevertheless a composition for solo voice. Here is the text:

A piè della gran Croce ove languiva  
Vicino a morte il buon Gesù spirante  
Scapigliata così pianger s'udia  
La sua fedele addolorata Amante.

E dell'umor che da' begl'occhi usciva  
E dell'or della chioma ondosa errante  
Non mandò mai da che la vita è viva  
Perle od oro più bel l'India o l'Atlante.

Come far (dicea) lassa o Signor mio  
Puoi senza me quest'ultima partita?  
Come morendo tu viver poss'io?

Che se morir pur vuoi l'anima unita  
Ho teco (il sai mio Redentor, mio Dio)  
Però teco haver deggio e morte e vita.<sup>8</sup>

Here too, the text suggests more the sorrow of a lover for the loss of the loved one than a profession of faith, as the only connotative elements of the mourner are her lush hair and her streaming tears.

To a quite different context belongs *O grotta, o speco, o sasso* by Luigi Rossi.<sup>9</sup> This text mirrors almost exactly a second, larger version beginning with “Nella sacra spelonca”, whose author is unknown.<sup>10</sup> Below there is a transcription of both poems, in which the similar stanzas are reproduced side by side for comparison:

8 The setting of this sonnet, titled *Maddalena alla croce*, is in the *Primo Libro d'arie musicali* [...] by Girolamo Frescobaldi [...], Firenze 1630, pp. 15–16, facsimile edition Florence 1982. On these *Arie* see John Walter Hill, “Frescobaldi’s *Arie* and the Musical Circle around Cardinal Montalto”, in: Alexander Silbiger (ed.), *Frescobaldi studies*, Durham 1987, pp. 157–194, here: pp. 159–160.

9 V-CVbav [Chigi Q.IV.18] (*unicum*).

10 I-Rc [2483] (*unicum*).

O grotta, o speco, o sasso  
 Caro porto giocondo  
 Ove dal crudo tempestar del mondo  
 Ricovro il core e'l passo  
 O grotta o speco o sasso  
 A te ricorro ed in te spero aita  
 Peccatrice pentita  
 A gli occhi de mortali io qui mi celo  
 Piango i miei falli e chieggio pace al cielo.  
 Io che ne reggi alberghi  
 Già mai non ti conobbi  
 Mio Creator mio Dio  
 Hor in quest'ermi boschi  
 In mezzo a gl'antri foschi  
 Ti conosco t'adoro e ti desio  
 Mio Creator mio Dio.  
 Conosco qual macchiai  
 Di mille indegne colpe  
 Opra della tua man l'Anima bella  
 Conosco qual errai  
 Per traviata via  
 Fatta del senso e del peccato ancella  
 Al tuo voler rubella  
 Disprezzando le stelle il fango amai.

Peccai Signor peccai  
 Io cadavero vile io verme immondo  
 Offesi te che sei Signor del mondo.

Occhi che foste scorte  
 A gl'impuri diletti  
 Divenuti di pianto eterne porte  
 Onde l'anima lavi i suoi difetti.

Nella sacra spelonca  
 Ch'alteramente honora  
 La città che dal mare il nome prende  
 La bellissima Amante  
 Pianse in quei muti horrori  
 Sì dolcemente i suoi passati falli Che gl'An-  
 gelici chori obliando  
 Tal'hor la gioia e'l canto  
 Piangevano d'amor al suo bel pianto.

O speco ella dicea  
 Caro porto giocondo  
 Ove dal mar del mondo  
 Accolgo il passo errante,  
 A te ricorro e in te spero aita  
 Peccatrice pentita  
 A gl'occhi de' mortali io qui mi celo  
 Piango i miei falli e chieggio pace al cielo.  
 Io ne' regali alberghi  
 Già mai non ti conobbi  
 Mio Creator mio Dio  
 Hor in quest'ermi boschi  
 In mezzo a gl'antri foschi  
 Ti conosco t'adoro ti desio  
 Mio Creatore mio Dio.  
 Conosco qual macchiai  
 Di mille indegne colpe  
 Opra della tua man l'Anima bella  
 Conosco qual errai  
 Per traviata via  
 Fatta del senso e del peccato ancella  
 Al tuo voler rubella  
 Disprezzando le stelle il fango amai.

Peccai Signor peccai.  
 Io cadavero vile io verme immondo  
 Offesi te che sei Signor del mondo.

Occhi che foste scorta  
 A gl'impuri diletti  
 Divenite di pianto eterne porte  
 Onde L'anima lavi i suoi difetti.

Deh per quai vili affetti  
O purità del cielo io ti lasciai  
Peccai signor peccai  
Io cadavero vile io verme immondo  
Offesi te che sei Signor del mondo.  
Chiome che per mia pompa  
Erraste al vento sciolte  
Ed hora in treccie avvolte  
Fosti di mille cor misere prede  
Chiome mie chiome belle  
Ma troppo a Dio rubelle  
Chiome crescete tanto  
Che voi facciate di voi stesse un velo  
Al corpo indegno, acciò nol vegga il Cielo.

Deh per quai vili affetti  
O purità del cielo io ti lasciai.  
Peccai Signor peccai  
Io cadavero vile io verme immondo  
Offesi te che sei Signor del mondo.  
Chiome che per mia pompa  
Erraste al vento sciolte  
Ed hora in treccie avvolte  
Feste di mille cor misere prede  
Chiome mie troppo belle  
Ma troppo a Dio rubelle  
Chiome crescete tanto  
Che vi facciate di voi stesse un velo  
Al corpo indegno, acciò nol vegga il cielo.

Fronte superba e rea  
Se ministra d'Inferno t'abbellisti  
Fra le gemme e fiori  
Hor soffri ch'in emenda  
De tuoi commessi errori  
Io con quest'aspre spine  
Imitando il martir del mio Signore  
Passi le tempie e con le tempie il core.

Mani otiose e vane  
Se mi cingeste al collo  
Pretioso monile  
Primo del mar tesoro  
Se mi cingeste al seno  
Tempestata di gemme  
Opra d'Assiria man porpora ed oro  
Con più giusto lavoro  
Mani da Dio contrite  
Hora con quest'aspra selce funesta  
Battete questo petto  
Di vanità ricetta  
Mai non cessate di mie colpe intanto  
Quinci lavino il sangue e quivi il pianto.

Misera il mio diletto  
L'unica gioia mia era il vano cristallo  
In mirando ogn' hora  
Di mia fragil bellezza insuperbia

Misera il mio diletto  
l'unica gioia mia era un cristallo  
In cui mirando ogn' hora  
Di mia fragil bellezza insuperbia

Hora la gioia mia  
Il mio fidato specchio  
E' questo ignudo teschio.

Io qui l'humana vanità rimiro  
E de miei gravi error meco m'adiro.

O mortali o mortali  
Questi fu giovanetto  
Ch'ebbe d'oro la chioma  
Hebbe labbra di rose  
Hebbe negl'occhi e nella fronte Amore  
Hor è tutto fetor vermi et horrore.  
Ohimè che qual è questi  
Sarò tosto ancor.  
Io senz'oro il crine e senza luce il guardo  
All'hor che gioverammi  
Questa vana beltade  
Ah se non mi difende  
Signor la tua pietade  
Ministra ella mi fia d'eterna guerra  
Poiché nata pe'l cielo amai la terra.

Ma benché oppressa e carca  
Di tante colpe abboimate e ree  
Signor in ciò m'affido  
Ch'io non son tanto rea quanto tu Pio.  
E' maggior o mio Dio  
D'ogni empia colpa mia la tua bontade  
Rendimi per pietade  
Rendimi il cielo ch'io per me perdei  
Che pur mio Dio mio Redentor tu sei.  
Quivi d'eterno pianto

Implorerò Signor tua santa aita  
Questa grotta romita  
Sarà l'alto mio tetto  
Saran le fere mie compagne eterne  
Saran le molli piume il nudo suolo  
Le lagrime bevanda e cibo il duolo.

Così piangendo i suoi commessi errori  
Maddalena dicea  
E gl'angelici chori  
Stando alla bella penitente a canto  
Lagrimavan d'amore al suo bel pianto.

Hora la gioia mia  
Il mio fidato specchio  
E' questo ignudo teschio  
Dell'orgoglio mortal verace imago  
qui vagheggio i miei fasti  
Qui l'humana superbia ogn'hor rimiro  
E de miei folli Amor meco m'adiro.

O mortali, o mortali,  
Questa fu qual son io vaga donzella  
Ch'ebbe d'oro la chioma  
Ch'ebbe labra di rose  
Hebbe negl'occhi e nella fronte Amore  
Hor è tutta fetor verme et horrore  
Ohimè che qual è questa  
Sarò tosto ancor io  
Senza oro il crin e senza luce il guardo  
All'hor che gioverammi  
Questa vana beltade  
Ah se non mi difende  
Signor la tua pietade  
Ministra ella mi fia d'eterna guerra  
Poiché nata pel ciel amai la terra.

Ma benché oppressa e carca  
Di mille colpe abboimate e ree  
Signor in ciò m'affido  
Ch'io non son tanto rea quanto tu pio  
E' maggiore o mio Dio  
D'ogn'empia colpa mia la tua bontade  
Rendimi per pietade  
Rendimi il cielo che per me perdei  
Che pur mio Dio mio Redentor tu sei  
Quinci d'eterno pianto  
Bagnando questi sassi  
Implorerò Signor tua santa aita  
Questa grotta romita  
Sarà l'alto mio tetto  
Saran le fiere mie compagne eterne  
Saran le molli piume il nudo suolo  
Le lagrime bevanda e cibo il duolo.

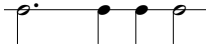
A sì pietose note  
Inteneriti i sempiterni Amori  
L'inalzavan sovente  
Nel mortal corpo oltre l'empirei chori  
Quivi gioiva et acquetava in Dio  
La bella penitente il suo desio.

Both texts refer to the cave of Sainte Baume in Provence where, according to a long-accepted tradition, Mary Magdalene retired in penance to expiate her former sinful life. The ampler version begins with a *recitativo* entrusted to a narrator who introduces the *lamento* proper, giving scrupulous indications about the environment of the episode he is recounting. The line “Nella sacra spelonca / ch’alteramente honora / la città che dal mare il nome prende” refers ostensibly to the Provençal region – la “città che dal mare il nome prende” being manifestly Marseilles – and the “Sacra Spelonca” cannot be other than the Cave of Sainte Baume,<sup>11</sup> where Magdalene is believed to have spent the rest of her life as an anchorite. According to a popular legend, after the death and resurrection of Jesus, Mary Magdalene, along with her sister Martha and her brother Lazarus, fled from Judaea to find asylum in the South of France. It is thus on this quest for oblivion and penance that this *lamento* is focused on, along with all the *topoi* that characterize her iconography: the long tresses, now used only to cover her body, the mirror, remainder of her former vanity, the skull, a *memento mori* suggesting the fugacity of life and the need of redemption. In the ampler version are also other significant attributes of the holy sinner comprised, such as the jewels “del mar tesoro” (the pearls), the purple colour of her clothes, the gems and flowers bedecking her brow; briefly, a sort of compendium of all the symbols that concur to identify her. I have no sure elements to affirm it, but this almost pictorial description gives me the idea of a text dedicated to a particular painted image, in a manner analogous to the compositions written by Giovanni Battista Marino in honour of the Saint’s representation in paintings.<sup>12</sup>

From a musical point of view, the two texts are quite dissimilar, even in the points in which the contents of the lines coincide. Both nevertheless favour a recitative style in the distinct sections in which they are articulated. The ampler version *Nella sacra spelonca* – which, as I said, is introduced by a narrator – seems somehow clumsier, in its insistence on an obsessive rhythmic and melodic figuration to adjust to a sort of catalogue of Magdalenian symbols (Ex. 1). More interesting is the shorter setting by Luigi Rossi: particularly significant is the opening “O grotta, o speco, o sasso”, marked by an ascending melodic line that conveys a sense of invocation, a distinctive trait of the whole composition (Ex. 2).

11 A mention can be found in a *Vita beatae Mariae Magdalenae et sororis eius sanctae Marthae*, long ascribed to Rabano Mauro, but recently attributed to an anonymous author of the 12<sup>th</sup> Century belonging to the Cistercian milieu. The tradition is consolidated in Iacopo da Varazze, “De Sancta Maria Magdalena”, in: *Legenda aurea*, ed. by Giovanni Paolo Maggioni, Florence 1998, I, pp. 628–642.

12 The works of Marino dedicated to the Magdalene are quite numerous to the point of suggesting a wish to create a sort of polyptych. Among them, three poems inspired by famous paintings: the two sonnets *Maddalena piangente di Luca Cangiasi e Maddalena piangente di Raffaello da Urbino* and the 14 octaves *Madalena di Titiano*, in: *La Galleria del Cavalier Marino distinta in Pitture e Sculture, quarta impressione*, Venezia 1635. See Marini: “Maria Maddalena peccatrice” (as n. 1), p. 103 and Salvatore Ussia: “Il tema della Maddalena nell’età della Controriforma”, in: *Rivista di storia e letteratura religiosa* 24 (1988), pp. 385–424, here: 405–407.



Ex. 1:

*Nella sacra spelonca* I-Rc [2483].



Ex. 2: Luigi Rossi, *O grotta o speco o sasso* V-CVbav [Chigi Q.IV.18].

Very interesting is another item which doesn't portray the hermitage in Sainte Baume, but the adventurous trip which Mary Magdalene – along with her sister Martha and her brother Lazarus – undertook across the sea to France; it is a dialogue for three voices titled “Maddalena errante” (“Ecco nel mare erriamo”), in which the siblings, during their voyage remember their meeting with Jesus Christ, tell several episodes involving themselves and the Savior, and finally, after the Ascension, relate the adventurous getaway across the sea. The dialogue is by Domenico Mazzocchi on the text of Giovanni Giorgio Aldobrandini who retraces the legend narrated by Iacopo da Varazze, as I have already mentioned.<sup>13</sup>

Another typical scenario of the artistic representation of Mary Magdalene is the one that depicts her grieving by the empty grave of Jesus. The cantata *Presso lo speco ed il funesto marmo* by Giovanni Battista Pergolesi, dated 1743, is dedicated to this episode.<sup>14</sup> Yet, this cantata is a *contrafactum*, since the original version is the better known “Nel chiuso centro”,<sup>15</sup> whose actual theme is Orpheus's mourning for his beloved Eurydice. Here are the two poetical texts in comparison:

G. B. Pergolesi: “Nel chiuso centro” (*Orfeo*)

Nel chiuso centro, ove ogni luce assonna,  
All'or che pianse in compagnia d'amore  
Della smarrita donna  
Seguendo l'orme per ignota via

*Presso lo speco* (*Maddalena al sepolcro*)

Presso lo speco ed il funesto marmo  
Che il freddo corpo aveva avvolto in pace  
Del buon Signor trafitto  
La peccatrice amante inquieta e smorta

13 Cf. footnote 11. The item is included in the printed collection *Dialoghi e sonetti / posti in musica / da Domenico Mazzocchi*, in Roma, appresso Francesco Zannetti, M.DC.XXXVIII, pp. 81–112 which, as we will see, includes also another item dedicated to Mary Magdalene. On this dialogue, about which I'm preparing a modern edition, cf. Wolfgang Witzemann, *Domenico Mazzocchi. 1592–1665. Dokumente und Interpretationen*, Cologne and Vienna, 1970 (= *Analecta musicologica* 8), pp. 144, 222–223.

14 The only source is preserved in I-Ac [ms. n. 312/1] and it is recorded in *Clori. Archivio della cantata italiana* (hereinafter *Clori*), record n. 862o.

15 Records on several sources of this cantata are in *Clori*.

Giunse di Tracia il vate. Al suo dolore  
Qui sciolse il freno a rintracciar pietade  
E qui nel muto orrore  
In dolci accenti all'alma sventurate  
Sulla cetra narrando i suoi tormenti  
Temprò la pena e debellò lo sdegno  
Del barbaro signor del cieco regno.

Euridice, e dove sei?  
Chi m'ascolta chi m'addita

Dov'è il sol degl'occhi miei?  
Chi farà che torni in vita?  
Chi al mio cor la renderà?  
Preda fu d'ingiusta morte  
Io dirò, se tra voi resta  
L'adorata mia consorte

Che pietà più non si desta  
Che giustizia più non v'ha.

Si, che pietà non v'è, se a me non lice  
Piegar del fato il braccio, onde risani  
La cruda piaga d'Euridice in seno  
Non v'è pietà, no, non s'intende amore  
Se invan sospiro, invan mi crucio e piango  
Ma che dissi, che finsi un tanto affetto  
Chi non provò? Chi non intese ancora  
Di natura e d'amor le voci, i moti?  
Angue tra spine sia,  
Tra ircane selve feroce tigre,  
O fra numide arene  
Siano indomite belve!  
Ditelo voi, cui trasse amor tra l'ombra  
Pallida amica turba, Evadne Fedra  
E tu, prole d'Acasto, e voi compagne  
Si può tra i rai del sole  
Tornar così? Chi può senza il suo bene  
Trarre i giorni obliosi, e disperando  
Vivere per amore, amar penando?

O d'Euridice  
N'andrò fastoso!  
O d'Acheronte  
Sul nero fonte  
Disciolto in lagrime  
Spirito infelice  
Si io resterò!  
Non ha terrore  
Per me la morte

Stava Maria piangendo. Al suo dolore  
Sciolse il freno a rintracciar pietade  
E qui fra speme e orrore  
In dolci accenti all'erba e alle viole  
Mille volte narrando i suoi tormenti  
Sfogò la pena e il suo Signor chiamando  
In questa parte giva e in quella errando:

Gesù mio e dove sei  
Chi m'ascolta chi m'addita

Dove è il sol degl'occhi miei  
Chi sa dir se tornò in vita  
Chi al mio cuor lo renderà.  
Dopo l'aspra ingiusta morte  
Se fu tolta anche la salma  
Che spietata anche la sorte

Di pietade è priva ogn'alma  
La giustizia più non v'ha.

Si che pietà non v'è se a me non lice  
Trovar gl'avvanzi almen del mio Signore  
Fra queste pietre ove l'altr'ier sepolto  
Fosti Gesù. Quattro volte e sei  
Ti vo' cercando e in van ti chiamo e piango  
Ma che dico? Che penso? A chi ragiona l'aspro  
mio cuor? Qui veggio sol quei lini  
Che l'involsero, già le fascie e il sangue  
E sol il corpo suo qui non ritrovo  
Qual tigre ircana o qual orrendo mostro  
Lo rapì dalla tomba?  
Ma pur io spero che vederlo in breve  
A me daran la sorte Amore e Fede  
In queste piagge intanto io fermo il piede  
Finché il vegga tornar. Che mai sarà?  
Chi può senza il suo Dio  
Trarre i giorni odiosi e sospirando  
Vivere per amare amar penando?

O che riveggo  
L'amato bene  
O che qui moro  
Senza ristoro  
E sciolta in lacrime  
Per tante pene  
Si io languirò.  
Non ha terrore  
Per me la morte



Presso al mio amore  
Ogni aspra sorte  
Ogni sventura  
Soffrir si può!

Senza il mio amore  
Ogni aspra sorte  
Ogni sventura  
Soffrir si può.

What makes the religious text special is its unusual context: the Saint is alone by the grave, where only the blood-stained shroud has been left. At first, she woefully speculates about what sort of horrid beast might have dragged the Body away, but then she trusts to be able to meet Him again, “by love and faith”. As I said, this is an uncommon context, if compared with the customary portrait of the Magdalene lying under the Cross or by the Holy Sepulchre, always in the company of the other female mourners. In this case, the author seems to have adopted Saint John’s version of the story, at variance with the narration of the other Gospels: it is the Magdalene who discovers the empty grave, and it is her again who runs to announce the Resurrection to the Apostles.<sup>16</sup> Again, only in St. John’s Gospel Mary Magdalene is the first person to meet Christ resurrected, a privilege she shares with nobody else.<sup>17</sup> Therefore, this choice is rather peculiar, although perfectly in line with the evangelical teachings of the Church.

This poetical text has also been used for another cantata, dated 1749 and ascribed to Giovanni Andrea Valentini, who was *maestro di cappella* at Saint Rufino’s Cathedral in Assisi.<sup>18</sup> The cantata is preserved, along with Pergolesi’s one, in the Library of the Sacro Convento in Assisi. We might infer that the unknown author of the poetry belonged to the Holy Convent himself, as it is well known that the devotion to Mary Magdalene was particularly alive within the Franciscan circle.<sup>19</sup>

In other cases, as it often occurs, particularly in the figurative arts, Mary Magdalene is depicted without a definite environmental background, in the simple act of weeping, her tears being the most powerful connotation of her iconography. A plain *lamento*, devoid of any special details, is the sonnet *Lagrime amare all’anima che langue*, bearing the title *La Maddalena ricorre alle lagrime*, by Domenico Mazzocchi.<sup>20</sup> Without its heading, it would be difficult for any modern reader or listener to associate the text to the redeemed courtesan of the Gospels. The brief composition is totally focused on the significance of tears,

16 See St. John’s Gospel, 20, 1–10.

17 Ibid., 20, 12–18.

18 I-Ac [ms. 471/2]. On this text see Gialdroni: “Il ‘travestimento spirituale’” (as n. 4), p. 203.

19 See Yvonne zu Dohna, “La penitenza di Maddalena. Genesi di un’iconografia francescana”, in: *IKON. Journal of Iconographic Studies* 3 (2010), pp. 277–288.

20 The sonnet is included in the printed collection *Dialoghi e sonetti / posti in musica / da Domenico Mazzocchi*, Rome 1638. About this collection cf. Witzemann, *Domenico Mazzocchi. 1592–1665* (as n. 13), pp. 22–23, 176–178; Silke Leopold, *Al modo d’Orfeo. Dichtung und Musik im italienischen So-logesang des frühen 17. Jahrhunderts* (= *Analecta musicologica* 29), Laaber 1994, vol. I, pp. 184–186; vol. II, p. 32; Martin Kirnbauer, *Vieltönige Musik. Spielarten chromatischer und enharmonischer Musik in Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Basel 2013, pp. 28–29, 203, 241; see also Claudio Gallico, “La ‘Querimonia’ di Maddalena di D. Mazzocchi e l’interpretazione di L. Vittori” in: *Collectanea Historiae Musicae*, IV (1966), pp. 133–148.



narration, the whole attention of the composer is devoted to Mary Magdalene and to her tearful sorrow, expressed in first person. In the following part, the unknown author of the text does not manipulate excessively the original script.<sup>24</sup> Therefore, while the introductory passage has been almost totally modified to emphasize the dissimilarities of the protagonists, when it comes to represent Mary Magdalene's bewailing the Redeemer's death, there seems to be no need to interfere with the original text. What have been modified are just a few essential references: the names, obviously, the Queen / Magdalene, the King / Christ; the allusion to the mourned ones: "O my Lords and Sovereign" / "O my Master and King"; for the rest, there are no substantial differences. The behaviour and attitude of both mourners are identical: they bewail the loss of the loved one in the same tones of almost hysterical exaltation. The preservation of excerpts of the original secular script can thus be ascribed to the peculiarity of the Magdalenian iconography, in which "sacred and profane cohabit in a mixture alluring and terrible",<sup>25</sup> that well represents her double nature, ascetic and mundane.

In Antonio Farina's cantata *Dell'oliveto in su l'altera sede* punctiliously titled *The Magdalene on the Mount of Olives after the Lord's Ascension (La Maddalena sul monte Oliveto dopo l'Ascensione del Signore)*, we behold another uncommon context if compared with the customary Magdalenian iconography: she is in fact portrayed – in tears, as usual – in the moment immediately subsequent to the Ascension.<sup>26</sup> Unfortunately the text is incomplete, limited to the first "recitativo" and to part of the first "aria":

Dell'oliveto in su l'altera sede  
 Dove impresse Giesù l'orme del piede  
 Madalena dolente  
 Sovr'una balza assisa  
 All'hor ch'in mar precipitava il di  
 Doppo mille sospir disse così:

Mio bel sol di Paradiso  
 Chi da me v'allontanò  
 Se disparve il tuo bel viso  
 Sempre cieca homai vivrò  
 Questo cor non è più core  
 Da che lungi da voi sta  
 [...]

24 The secular text is attributed to Fabio della Corgna in a literary source (V-CVbav [Vat. lat. 9980], c. 40<sup>v</sup>) and in a musical source (F-Pn [Rès. mus. Vm7, 59–101], c. 202<sup>v</sup>); however, in another literary source it is assigned to the Jesuit Giacomo Lubrano (I-Ls [ms 1053]).

25 Marini, "Maria Maddalena" (as n. 1), p. 98.

26 This cantata is a *contrafactum*, too: the original is the cantata *Di Pausillipo in su l'herbosa riva*. The source is preserved in I-Nc [22.2.22], See *Clori*, record n. 2151.

In the Acts of the Apostles, the only text that narrates in detail the Ascension of the Lord, no mention is made among the Apostles about the presence of Magdalene during that supernatural event,<sup>27</sup> though, as I mentioned above, in St. John's Gospel it is her who announces the miracle of Resurrection to them.<sup>28</sup> Perhaps it is to this absence in the Holy Scriptures that may be ascribed the lack of a literary or iconographic tradition depicting her among the disciples at the moment of the Ascension.<sup>29</sup> That is why the choice of the anonymous author of the script seems rather singular, though we cannot exclude that he was aware of the subtle allusion to the words of St. John, where she is fleetingly indicated as the witness to the divine occurrence. And he must have been acquainted with the Acts too, as testified by the collocation of the event on the Mount of Olives. Indeed, the Acts quite plainly state that, after the Ascension, the Apostles "returned to Jerusalem from the Mount named of Olives, which is as near to Jerusalem as a walk allowed on a Sabbath",<sup>30</sup> while the only other Gospel that hints at the Ascension – that of Luke – relates that Jesus, before his ascent to Heaven, led his disciples "toward Bethany in Judaea".<sup>31</sup> The same theme has been chosen in at least a couple of other cases, i. e. the two *contrafacta* of the Monteverdian *Lamento d'Arianna*. It is well known that there is a spiritual version of this secular lament titled *Il pianto della Madonna*, approved by Monteverdi himself. Less known are the other two *contrafacta*, focused on the figure of Mary Magdalene, discussed and analyzed by Linda Maria Koldau.<sup>32</sup> If in the *Lamento della Madalena* preserved in the manuscript I-Bc [Q. 43],<sup>33</sup> the scenery of the Ascension is only hypothesized, in the *Lamento della Maddalena, sopra quel d'Ariadna con nuova aggiunta di C. C.* (I-Bu [646.VI]),<sup>34</sup>

27 Acts of Apostles, I, 3–11. The tale of the Ascension is not present in Matthew's and John's Gospels but is only outlined in Luke's and Mark's ones.

28 St. John, III, 17.

29 However, the presence of Magdalene during the Ascension is accepted in several medieval legends, the first is probably the *Vita beatae Mariae Magdalenae et sororis eius sanctae Marthae* by the pseudo Rabano Mauro. See *Patrologia latina*, 112, cap. 32: "Sicut resurrectionis conscia in horto, sic ascensionis testis in monte". Moreover, in an iconographic context, we have to underline that Mary Magdalene is portrayed in pictures representing the Ascension, along with several other 'characters', not to illustrate an authentic historical event, but to point out ideally the climax of the Saviour's experience on Earth, in the middle of all his believers. An example could be the picture by Giovan Battista Galli Bibbiena (1618/19–1665) preserved in the Certosa of Bologna in which Mary Magdalene is depicted with her long loose hair near the Virgin Mary. I'd like to thank Rossella Vodret for having indicated this picture to me.

30 Acts of Apostles, I, 12.

31 St. Luke, VII, 50.

32 See Linda Maria Koldau, "'Non sit quid volo sed fiat quod tibi placet'. I 'contrafacta' sacri del 'Lamento d'Arianna' di Claudio Monteverdi", in: *Rivista Italiana di Musicologia* 26 (2001), pp. 281–314. This article also offers an excellent overview on the presence of the Magdalenian myth in devotional literature.

33 At cc. 80<sup>r</sup>–84<sup>r</sup>. Discussed in: *ibid.*, pp. 289–295.

34 At cc. 42<sup>v</sup>–47<sup>r</sup>. Discussed in: *ibid.*, pp. 295–305. The transcriptions of the two poetical texts are in: *ibid.*, pp. 311–314.

the portrayal of the weeping Holy Sinner upon the moment of the Ascension is explicit. The mention of her as a concrete witness to the event, in absence of factual indications in the evangelic tenets, is an important datum, probably prompted by the momentous expansion of the popular patronage dedicated to her legend.

The reception of the Magdalenian theme in the cantata context cannot be compared, from a quantitative point of view, to the countless literary or artistic artifacts portraying Mary Magdalene or, in the field of music, to the substantial oratorio fruition. The few examples I discussed above, nevertheless, may allow us to glimpse into the remarkable variety of Magdalene's iconic portrayal, from the most familiar one at the foot of the Cross, to those by the Holy Sepulchre, or in penance in a Provençal cave, or simply bemoaning the loss of the Loved One. In all of them – either in words, in music or in allegorical representations – we fully perceive that captivating mixture of sacred and profane, of spiritual and mundane, of holy and sensual, which made this controversial figure so remarkable in the Christian devotional lore.

## Appendix

Luigi Rossi, *Pianto della Maddalena*

Pender non prima vide  
Sopra il tronco e lacerato e morto  
La bella peccatrice il suo diletto  
Che repente al cospetto  
Delle turbe homicide  
Gettossi à piè del sacro santo legno  
E del suo Amore in segno  
Avendolo di tempo in un momento  
E cento volte e cento  
Con ambedue le braccia avvinto e stretto  
Dispiega alfin tra pianti e tra i sospiri  
In queste amare note i suoi martiri:  
O mio nel mar del mondo  
Fido legno e nocchiero  
O mio bene o mia vita o mio conforto  
O mia sola speranza  
E pur è vero o Dio che tu sei morto.  
Sei morto et io spingendo  
Su nell'eterne sfere  
Hor singulti hor preghiere  
Di popolo orgoglioso et inhumano  
Sottrarti all'ira ho procurato invano  
Sei morto e la tua morte  
Maraviglia sì grande al cor mi reca  
Che d'essermi parrebbe  
Dando fede a me stessa o folle o cieca  
S'io non vedessi ohimè purtroppo aperto  
Gli stratij ch'hai sofferto  
E ch'il sangue che gronda  
Dalle trafitte tue lacere spoglie  
Non sol la croce inonda  
Ma sopra questo monte  
In più d'un rio già sparge e si discioglie  
Ma se nel farti esangue  
A me tolto hai la morte ogni mio bene  
Fra tormenti di sangue  
Fra diluvi di pene  
Come ah come poss'io  
Viver senz'alma e senza te mio Dio.  
Almen già che mi vieta  
Aspra doglia infinita  
Sperar co' miei tormenti o pace o tregua  
Di quest'afflitta vita  
Consenti almen consenti o mio Signore

Che si tronchi lo stame e ch'io ti segua  
Che se l'aria onde spiro  
Di refrigerio invece horror m'apporta  
Se quanto sento e miro  
Sembra a' miei lumi tragico e funesto  
E che sarà di me s'n vita io resto?  
Non più con queste chiome  
T'asciugherò le piante  
Se chiamerotti a nome  
Non fia più che m'ascolti e mi risponda.

Del tuo soccorso priva  
Non veggio più chi possa fra gli scogli  
Scorger mia nave e ricondurla a riva  
A chi nel duro esiglio  
Ricorrerò per medicina o scampo  
Da chi nel proprio inciampo  
L'anima sconsigliata avrà consiglio?  
E negli affanni miei  
Chi mi consolerà s'estinto sei?  
Ma lassa a che di strida  
In van quest'aria ingombro e mi querelo  
Tu cielo almen tu cielo  
Su l'essecrande teste  
D'huomini sì perversi  
Ch'han dato morte al tuo Signore e mio  
Perché tutt'in un tempo hoggi non versi  
E le fiamme e gli strali e le tempeste?  
E tu perché non t'apri  
Spietato Inferno e dentro  
Al tuo più cupo centro  
Non gli condanni a sempiterno horrore  
Ma dove o mio dolore  
Dove la mente e'l favellar trasporti?  
Come bramar poss'io  
Che s'armi a' danni altrui cielo et abisso  
S'a chi t'ha crocifisso  
Pur hor tu stesso dall'eterno Padre  
In supplichevol suono  
hai procurato d'impetrar perdono  
Come bramar poss'io  
A chi morte ti diè pena et affanno  
Se della mia bellezza il fasto e l'alterezza  
A par degl'uccisori ucciso t'hanno

E se del viver mio la colpa atroce  
Più che lo sdegno hebreo t'ha posto in croce  
Occhi voi che vedete  
Sol per vostra impietà su questo legno  
Il re de regi esanimato e nudo  
A portentò sì crudo  
A che non vi chiudete a che del sole  
Che tien pur hora su nel cielo ascoso  
Per la pietà del suo fattore i rai  
Vi mostrate più crudi o men pietosi.  
Deh s'altro non potete  
Piangete occhi piangete

E piangete sin tanto  
Che dia fin la mia fine al vostro pianto.

*Aria*

Per sì fervidi accenti  
D'amor misti e di duolo  
Fuor dell'usato il volo  
Ferman nell'aria addolorati i venti  
Sprezzansi i sassi e l'impietade istessa  
a lagrime si pie' lagrima anch'essa.