



CHACONNE

SAMPSON/WILKINSON/PODGER/MEUNIER

CHAN 0683

VERGINE BELLA: ITALIAN RENAISSANCE MUSIC

CHANDOS

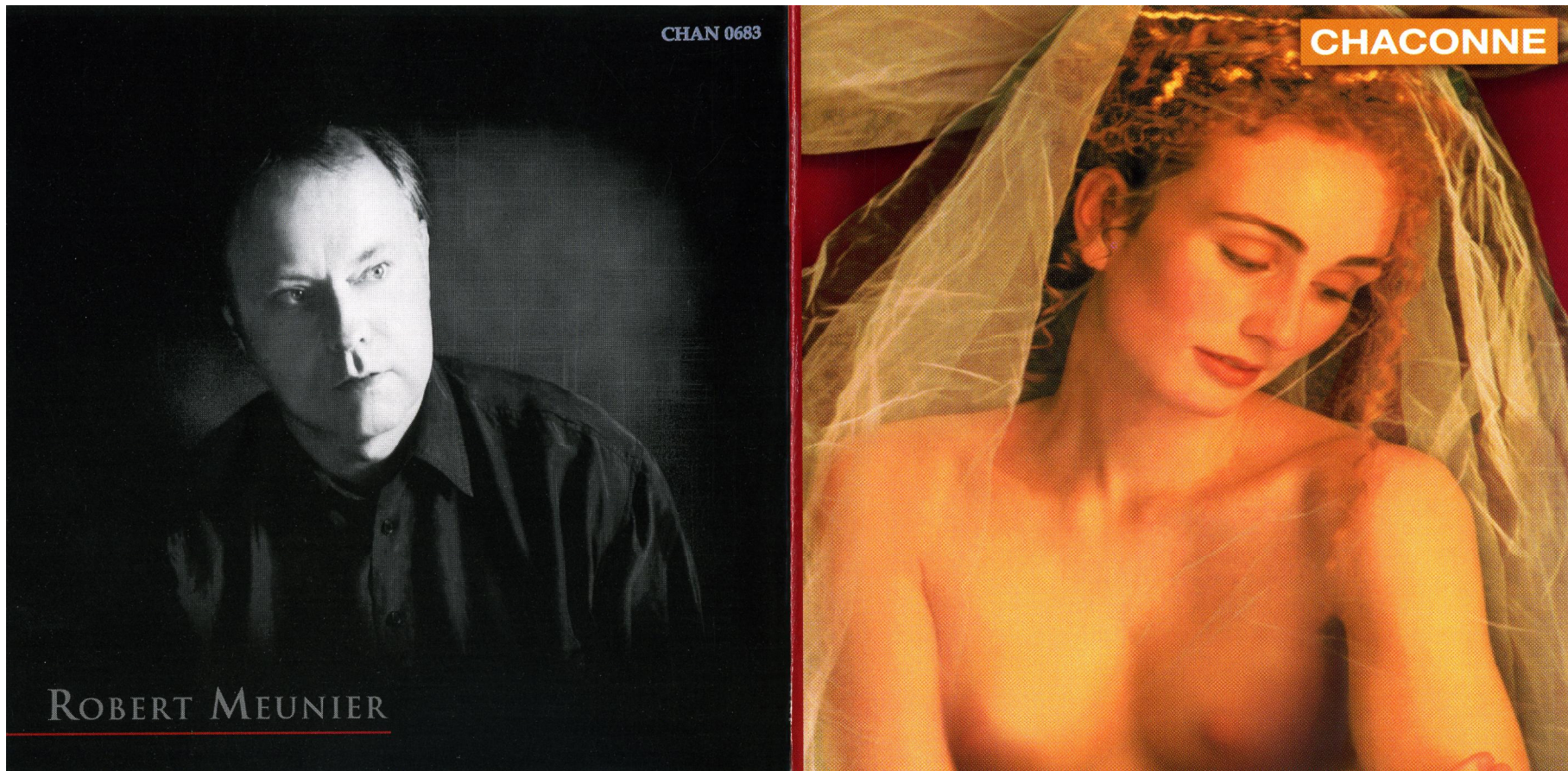
VERGINE BELLA

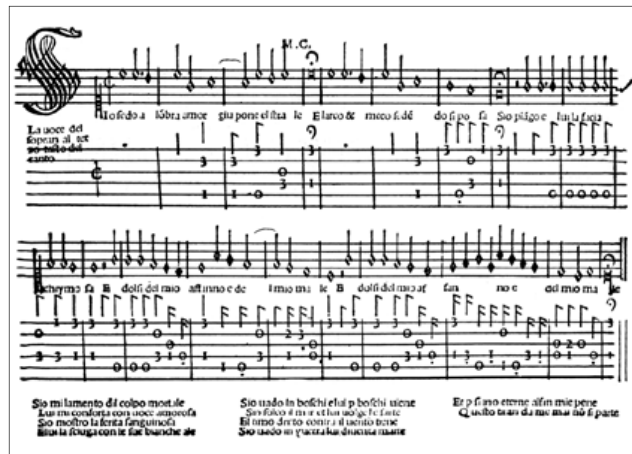
Chandos early music

CHAN 0683

ROBERT MEUNIER

CHACONNE





Facsimile of 'Sio sedo a l'ombra' by Marchetto Cara from 'Tenori e contrabassi col sopran in canto figurato..., libro secondo' (1511)

Vergine bella

Italian Renaissance Music

premiere recording

Marchetto Cara (c. 1465–1525)

1 **S'io sedo a l'ombra**

3:15

Carolyn Sampson; Robert Meunier *lute in A*

Francesco Spinacino (fl. c. 1507)

2 **Recercare**

2:06

Robert Meunier *lute in G*

premiere recording in this vocal ensemble version

Marchetto Cara

3 **Aimè, ch'io moro**

3:50

Vocal ensemble

Anonymous

4 **Pavana**

3:33

Guy Ross (*lute I*), Robert Meunier *lute in E*

premiere recording

Marchetto Cara

5 **Se non soccorri, amore**

1:47

Julian Podger; Robert Meunier *lute in E*, Guy Ross

Bartolomeo Tromboncino (1470–after 1534)

6 **Che debo far?**

2:34

Clare Wilkinson; Robert Meunier *lute in E*

- Marchetto Cara**
Fugga pur chi vol amore 2:26
 Carolyn Sampson; Robert Meunier *lute in A*
- Bartolomeo Tromboncino**
Ave, Maria, gratia plena 1:52
 Julian Podger; Guy Ross
- premiere recording*
Marchetto Cara
Ave, victorioso e sancto legno 2:45
 Vocal ensemble
- Francesco Spinacino**
Recercare 2:40
 Robert Meunier *lute in G*
- Bartolomeo Tromboncino**
Poi che volse la mia stella 3:36
 Carolyn Sampson; Robert Meunier *lute in A*
- premiere recording in this vocal ensemble version*
Diomedes (fl. c. 1508)
Dolores mortis 2:45
 Vocal ensemble

- Francesco da Milano** (1497–1543)
Recercare 1:50
 Robert Meunier *lute in G*
- premiere recording*
Marchetto Cara
Si oportuerit me teco mori 2:30
 Carolyn Sampson; Robert Meunier *lute in A*
- premiere recording*
Si bella è la mia donna 2:39
 Julian Podger; Robert Meunier *lute in E*, Guy Ross
- O mia cieca e dura sorte** 6:49
 Clare Wilkinson; Robert Meunier *lute in E*
- premiere recording*
Innocentius Dammonis (fl. c. 1508)
Virtù, che fai in questo miser mondo? 3:34
 Vocal ensemble
- Marco dall'Aquila** (c. 1480–after 1538)
Recercare 1:21
 Robert Meunier *lute in G*

premiere recording

Anonymous

Salve, victrice e gloriosa insegna

Vocal ensemble

2:10

Bartolomeo Tromboncino

Vergine bella

Julian Podger; Robert Meunier *lute in E*, Guy Ross

5:44

TT 60:54

Carolyn Sampson soprano

Clare Wilkinson contralto

Julian Podger tenor

Robert Meunier lute/director

with

Tessa Bonner • James Gilchrist • Julian Podger •

Jonathan Arnold vocal ensemble

Guy Ross lute

lute Robert Meunier six-course in A by Paul Thomson, London 1985
Robert Meunier six-course in G by Paul Thomson, London 1984
Robert Meunier six-course in E by Paul Thomson, Bristol 1998
Guy Ross seven-course in E by Stephen Gottlieb, London

1981

Pitch: A = 440 Hz

Vergine bella

Despite the plethora of sources of sacred

and secular music from Italian courts, cathedrals and individuals dating from the decades around 1500, the more important traditions were perhaps the unwritten ones – traditions that we have

only begun to trace and understand during the last few decades. In fact, one of the leading musicians of the second half of the fifteenth century has left us no music or poetry at all. He was Pietrobono (?1417–1497), famous poet, singer and lutenist, who worked at the Ferrarese court until his death. Pietrobono was highly regarded, the subject of Latin epigrams and of medals cast by Pisanello. His playing was described in poems by another great performer of the time, Antonio Cornazzano (c. 1430–1484).

This recording celebrates the traditions that relied on such performers, and the two most popular instruments of the time: the voice and

lute.

While many sources of the period concentrate on a notated and sophisticated compositional style, reflecting the work of international polyphonists, there are also sources that show adaptations of the unwritten, or only occasionally written, traditions. The musical taste of a patron could embrace both traditions, as was the case, for example, with Ercole I d'Este in Ferrara. The less conventional unwritten styles stress the importance of the vernacular and reflect the interests of humanist circles, not least those in the courts of northern and central Italy. They looked back to a classical tradition in which music was believed to have the marvellous power to arouse or soothe the listener. A performer such as Giustinian was praised for his ability to sing sweet songs to the accompaniment of an instrument, a style which, 'contrary to the habit of the ancients, is better known nowadays to the people than to

learned men', in the words of one writer, demonstrating the high esteem in which this practice of improvised or prepared performance of poetry was held.

The genres of the *frottola* lie at the heart of this repertoire. The nature of the individual voices of the songs is clearly tied to the practice of the improvisors and to the tradition of the solo lute song in which the voice sings the cantus and the lute usually plays two parts below that of the singer. Such arrangements were published by Franciscus Bossinensis in his two books

of *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato* from 1509 and 1511, continuing in direct descent from the unwritten tradition of the fifteenth century. However, when written down, frottole appeared mostly in four parts, giving rise to different possibilities for instrumentation. They survive in this form in the eleven volumes of *Frottole* published in Venice by Ottaviano Petrucci between 1504 and 1514. Here the altus part has been added to the original three-voice work, filling out the

harmonic texture but being superfluous nonetheless. With the passage of time the four-part texture became more normal and the inner voices more active and functional, looking forward to the early development of the madrigal. Two examples of this transitional style are performed on this disc: Marchetto Cara's *Si bella è la mia donna* and *Se non soccorri, amore* from *Canzoni, frottole e capitoli da diversi eccellentissimi musici, libro secondo de la croce*, published in Rome by Valerio Dorico in 1531. They are played with two lutes, each taking one of the inner voices.

Not surprisingly, given the roots of the tradition, settings of frottole are characterised by a strong melodic line, calling for a skilful and precise display of vocal proficiency, supported by simple harmonic structures and strong cadences, and by a subtle rhythmic drive which is governed by the text. Writers of the period stressed that the length of syllables had to be observed, and this gives to the rhythm of the music a certain springiness and elegance. Alongside works of their own, the frottolists would set poems by such

writers as Galeotto, Bembo, Castiglione, Serafino dall'Aquila and, increasingly, Petrarch, the fourteenth-century poet whose influence spread throughout the sixteenth century.

Leaders among these musical performers were Cara (c. 1465–1525) and Bartolomeo Tromboncino (1470–after 1534), both lutenist singers employed by the Gonzaga family in Mantua and inspired by the presence and enlightened patronage there of the Marchioness, Isabella d'Este. Both were highly respected, and also in demand elsewhere: Cara visited the Marquess in prison in Venice, and performed in that city with Isabella's lute tutor, Giovanni Testagrossa. In 1515 he entertained the Venetian ambassadors in Mantua, performing for them after dinner, again with a second lutenist. The Venetians stated that they had never heard anything better.

The frottola comprised a number of different poetic forms, each presuming repetitions of a small number of musical segments. The *strambotto*, considered the most elevated of the forms, was particularly the province of

Serafino dall'Aquila (1466–1500), regarded as the brightest star of secular music by the humanist Paolo Cortese in his book *De cardinalatu* (1510). Other forms, especially the *barzelletta* (see *Poi che volse la mia stella*), became more popular. Settings of *sonetti* and *odi* were less common, implying perhaps that these forms were performed within a more limited style; models for performing both exist in Petrucci's books.

With the serious, sometimes mocking, themes of unrequited love, youthful exuberance, and blindness in love, these texts offer the performer a wide range of possibilities for expression, including different tempi and subtle nuances that respond to the rhythm as well as the content of the texts. Castiglione, in his *Il cortegiano* (The Courtier) of 1528 (though reflecting an earlier period), illustrates this in his description of two different performers:

Bidone's style of singing is so skilful, quick, vehement, impassioned and varied in its melodies that everyone who listens is moved and is inflamed... our Marchetto Cara is no less emotional in his singing,

but with a softer harmony he makes the soul tender and enters it calmly and in a manner full of mournful sweetness.

A parallel, but distinct, repertoire can be found in the *lauda*, forming a tradition

of devotional music that can be traced back to the thirteenth century. Companies of *laudesi*, laymen singers and followers were attached to individual churches and responsible for the upkeep of a chapel or altar. Often the company's most important possession was a painting, usually of the Madonna and Child, which was placed above the altar or carried in procession.

Each painting was held to be imbued with a special *virtù* and became an object of adoration in itself. A *lauda* company would sing devotional texts to the Virgin or to the Christ-child in honour of the crucifixion or in self-exhortation to piety.

These songs, the *laude*, have survived in a form similar to that of the *frottole*. Usually scored for four voices, they are almost always simpler, with short musical phrases and a texture

that is completely chordal or, at most, displaying some sort of simple inner figuration. Of Petrucci's two books of *Laude* (both 1508), the first contains the collection of Innocentius Dammonis, a friar of S. Salvatore in Venice. The second is an anthology of pieces by various composers and it has been suggested that these works represent the repertoire of Santa Maria dei Voti in Mantua.

The lutenist-singers also played lute solos, of course, and one can trace the development of lute style during the early years of the sixteenth century through the work of Francesco Spinacino, Marco dall'Aquila and the great Francesco da Milano. Spinacino, whose music was printed in the *Intabulatura de lauto, libro primo* and *libro secondo* (both 1507), follows the fifteenth-century tradition of players like Pietrobono, in which the basic texture consists of single-line runs, pseudo-imitative motifs, and simple expressive chordal sections. These pieces are played on the standard six-course instrument, the three lower courses of which are tuned in octaves. Cortese's

De cardinalatu describes this instrument as having a wider range of colours than the contemporaneous Spanish vihuela which had unison stringing throughout: the effect is noticeable about three-quarters of the way through the first of Spinacino's *ricercari* recorded here, in which the octave stringing gives a clear, yet deep sound.

By the time of Marco dall'Aquila (c. 1480–after 1538), playing techniques and compositional skills were evolving quickly and he could play more complex imitation and use two or more melodic lines in more complicated counterpoint than performers of earlier generations. Francesco da Milano (1497–1543) represents the first peak of this style: his pieces still possess a powerful improvisatory quality, often with episodes that relate to the simple chordal textures of notated *frottole*. His *ricercari* are by and large sophisticated imitative works, perhaps going as far as was possible with his six-course instrument.

In these works, albeit to a lesser extent in the late settings by Cara, we

are moving away from improvisatory traditions and looking toward a vernacular genre, the madrigal, which would fuse features of the styles of the improvisors with elements characteristic of the well-trained polyphonists.

© 2002 Robert Meunier

Carolyn Sampson read music at the University of Birmingham. Besides regular appearances with The Sixteen, the Freiburg Baroque Orchestra and The Tallis Scholars, recent engagements have included performances of Purcell's *The Fairy Queen* and Bach's B Minor Mass with The King's Consort, Handel's *Israel in Egypt* and Bach's *St Matthew Passion* with The English Concert, and music by de Lalande with Ex Cathedra at the BBC Promenade Concerts. She made her debut with English National Opera as Amor in Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea*. Other roles include Salome in Stradella's *San Giovanni Battista*, Susanna in *Le nozze di Figaro* and, in a current series of performances with The English Concert, Belinda in Purcell's *Dido and*

Aeneas.

Clare Wilkinson was a Choral Scholar at Trinity College, Cambridge where she read Classics. After moving to London in 1999 she has sung with

many of the major London choirs and is increasingly in demand as a soloist. Highlights among her recent performances as a soloist are a concert at the York Early Music Festival with Musica Antiqua of London and Bach's

Vergine bella

Trotz der unzähligen Quellen sakraler und weltlicher Musik aus der Zeit um 1500, die auf italienische Höfe, Kathedralen und Einzelpersonen zurückgehen, waren die wesentlicheren Traditionen wohl die schriftlich nicht festgelegten – Traditionen, die aufzuspüren und zu verstehen wir erst in den letzten Jahrzehnten begonnen haben. Einer der führenden Musiker der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts hat uns sogar weder Musik noch lyrische Texte hinterlassen. Es war dies Pietrobono (?1417–1497), ein berühmter Dichter, Sänger und Lautenist, der bis zu seinem Tod am Hof von Ferrara tätig war. Pietrobono genoss so hohes Ansehen, dass er Gegenstand von Epigrammen in lateinischer Sprache war und von Pisanello auf Medaillons porträtiert wurde. Ein anderer bedeutender Interpret der damaligen Zeit, Antonio Cornazzano (um 1430–1484) schilderte seine Spielweise in Gedichten.

Die vorliegende Einspielung feiert

die Traditionen, denen Musiker wie er anhängen, sowie zwei der seinerzeit populärsten Instrumente: die Gesangsstimme und die Laute.

Viele Quellen aus der Zeit konzentrieren sich auf einen ausgeschriebenen, anspruchsvollen Kompositionsstil, der auf das Wirken internationaler Polyphonisten zurückgeht, doch es gibt auch solche Quellen, denen Bearbeitungen von Werken der nicht oder nur gelegentlich notierten Traditionen zu entnehmen sind. Der Musikgeschmack eines Mäzens konnte sich auf beide Traditionen erstrecken, wie es zum Beispiel bei Ercole I. d'Este in Ferrara der Fall war. Die weniger konventionellen, nicht niedergeschriebenen Stilrichtungen betonten die Bedeutung der Umgangssprache und spiegeln die Interessen humanistischer Kreise wider, wie sie nicht zuletzt an den Höfen Nord- und Mittelitaliens zu finden waren. Sie blicken zurück auf eine

ältere, bis in die Antike reichende Tradition, die von der wundersamen Kraft der Musik überzeugt war, den Hörer zu erregen oder zu beruhigen. Ein Musiker wie Giustinian wurde wegen seiner Fähigkeit gepriesen, begleitet von einem einzelnen Instrument reizende Lieder zu singen – ein Stil, der einem Autoren zufolge “anders als bei den Menschen der Antike dem einfachen Volk heutzutage bekannter ist als den Gelehrten”. Hieran zeigt sich die Hochachtung, die man vor dieser Praxis der improvisierten oder vorbereiteten musikalischen Darbietung von Gedichten hatte.

Die *Frottola* genannte Gattungen stehen im Mittelpunkt des besagten Repertoires. Der Charakter der einzelnen Stimmen in den Liedern ist eindeutig mit der Praxis der Improvisation und der Tradition des solistischen Lautengesangs verknüpft, bei dem die Gesangsstimme den Cantus gibt und die Laute gewöhnlich zwei weitere Stimmen unter der des Sängers hinzufügt. Derlei Arrangements wurden von Franciscus Bossinensis in den beiden Bänden mit

dem Titel *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato* aus den Jahren 1509 und 1511 veröffentlicht, eine direkte Fortsetzung der ungeschriebenen Tradition des fünfzehnten Jahrhunderts. Frottole erschienen, wenn sie niedergeschrieben wurden, jedoch meist vierstimmig, was andere Möglichkeiten der Instrumentierung erschloss. Sie sind in dieser Form in den elf Bänden mit *Frottole* erhalten, die Ottaviano Petrucci zwischen 1504 und 1514 in Venedig herausgegeben hat. Hier ist zum ursprünglich dreistimmigen Werk ein Altus hinzugekommen, der das harmonische Gefüge ausfüllt, aber doch an sich überflüssig ist. Im Lauf der Zeit wurde im Vorgriff auf die Anfänge der Entwicklung des Madrigals die vierstimmige Struktur gebräuchlicher, und die Binnenstimmen wurden aktiver und funktionaler. Zwei Beispiele für diesen Übergangsstil werden auf der vorliegenden CD dargeboten: Marchetto Caras *Si bella è la mia donna* und *Se non soccorri, amore* aus den von Valerio Dorico 1531 in Rom veröffentlichten *Canzoni, frottole e*

capitoli da diversi eccellentissimi musici, libro secondo de la croce. Sie werden mit zwei Lauten ausgeführt, deren jede eine der Binnenstimmen übernimmt.

Bedenkt man den Ursprung der Tradition, überrascht es nicht, dass Frottole-Vertonungen durch kraftvolle Melodielinien gekennzeichnet sind, die der fähigen und präzisen Demonstration sängerischen Könnens bedürfen, gestützt sowohl von einfachen harmonischen Strukturen und kraftvollen Kadenzen als auch von einer subtilen, durch den Text bestimmten rhythmischen Triebkraft. Die Autoren von damals betonten, dass auf die Länge der Silben geachtet werden müsse, was dem Rhythmus der Musik eine gewisse Elastizität und Eleganz verleiht. Neben eigenen Werken pflegten die Frottolisten Gedichte von Verfassern wie Galeotto, Bembo, Castiglione, Serafino dall'Aquila und immer häufiger auch Petrarca zu vertonen, jenem Dichter des vierzehnten Jahrhunderts, dessen Einfluss im sechzehnten Jahrhundert immer mehr um sich griff.

Führend unter den Musikern waren

Cara (um 1465–1525) und Bartolomeo Tromboncino (1470–nach 1534), beides Lautensänger im Dienste der Fürstenfamilie Gonzaga in Mantua, die sich dort von der Gegenwart und aufgeklärten Gönnerschaft der Marquise Isabella d'Este inspirieren ließen. Beide genossen hohes Ansehen und waren auch anderswo gefragt: Cara hat den Marquis in Venedig im Gefängnis besucht und ist in der Stadt mit Isabellas Lautenlehrer Giovanni Testagrossa aufgetreten. Im Jahr 1515 trug er zur Unterhaltung der venezianischen Gesandten in Mantua bei, indem er nach dem abendlichen Bankett aufspielte, wieder mit einem zweiten Lautenisten. Die Venezianer verkündeten, dass sie noch nie etwas Besseres gehört hätten.

Die Frottola umfasste eine Reihe verschiedener Gedichtformen, die jeweils die Wiederholung einer kleinen Anzahl musikalischer Segmente voraussetzten. *Strambotto*, das als die gehobenste Form galt, war eine besondere Spezialität von Serafino dall'Aquila (1466–1500), den der Humanist Paolo Cortese in seinem Buch *De cardinalatu* (1510) als den

hellsten Stern am Himmel der weltlichen Musik bezeichnet. Andere Formen, insbesondere die *Barzelletta* (siehe *Poi che volse la mia stella*), wurden populärer. Vertonungen von *Sonetti* und *Odi* waren seltener, was darauf zurückzuführen sein könnte, dass diese Formen in einem genauer festgelegten Stil aufgeführt wurden; Vorbilder für die Darbietung beider sind in Petruccis Büchern zu finden.

Die Texte mit ihren ernsthaften, manchmal auch ironisch abgehandelten Themen (unerwiderte Liebe, jugendlicher Überschwang und blinde Liebe) bieten dem Interpreten eine Fülle von Ausdrucksmöglichkeiten, zum Beispiel mit unterschiedlichen Tempi und feinen Nuancen sowohl auf den Rhythmus als auch auf den Inhalt der Texte zu reagieren. Castiglione verdeutlicht dies in *Il cortegiano* (Der Höfling), das 1528 entstanden ist, aber auf eine frühere Zeit zurückblickt, mit seiner Beschreibung zweier verschiedener Musiker:

Bidones Gesangsstil ist melodisch so kunstvoll, vehement, leidenschaftlich und abwechslungsreich, dass ein jeder, der zuhört, davon bewegt und entflammt wird

... unser Marchetto Cara ist in seinem Gesang nicht weniger gefühlvoll, doch erweicht er die Seele mit einer sacheren Harmonik und dringt ruhig und voll kummervoller Süße in sie ein.

Ein entsprechendes, aber ganz anderes Repertoire ist das der *Lauda*, einer Tradition religiöser Musik, die sich bis ins dreizehnte Jahrhundert zurückverfolgen lässt. *Laudesi* und Gruppen, die aus Laiensängern und deren Anhang bestanden, waren einzelnen Kirchengemeinden angeschlossen und für den Unterhalt einer Kapelle oder eines Altars verantwortlich. Das wichtigste Besitztum einer Gruppe war oft ein Gemälde, das meist die Madonna mit Kind darstellte und über dem Altar aufgehängt oder bei Prozessionen mitgeführt wurde. Jedes Gemälde war, so glaubte man, von einer besonderen Kraft oder Tugend (*Virtù*) durchdrungen und wurde selbst zum Gegenstand der Andacht. *Lauda*-Trupps sangen der Jungfrau Maria oder dem Christkind gewidmete religiöse Texte zu Ehren der Frömmigkeit anzuhalten.

Ihre Lieder, die *Lauda*, sind in einer

ähnlichen Form wie der der Frottole erhalten. Sie sind gewöhnlich für vier Stimmen gesetzt und fast immer einfacher, mit kurzen Phrasen und einem Gefüge, das durchweg akkordisch ist oder höchstens einen Anflug schlichter innerer Figuration zeigt. Der erste der beiden *Lauda*-Bände von Petrucci (beide 1508) enthält die Sammlung von Innocentius Dammonis, einem Ordensbruder an San Salvatore in Venedig. Der zweite ist eine Anthologie mit Stücken verschiedener Komponisten, von der behauptet wurde, sie stelle das Repertoire von Santa Maria dei Voti in Mantua dar.

Die Lautensänger spielten natürlich auch Lautensoli, und man kann anhand der Werke von Francesco Spinacino, Marco dall'Aquila und dem großen Francesco da Milano die Entwicklung des Lautenstils in den ersten Jahren des sechzehnten Jahrhunderts verfolgen. Spinacino, dessen Musik in *Intabulatura de lauto, libro primo* bzw. *libro secondo* (beide 1507) abgedruckt ist, hält sich an die Tradition, die

Musiker wie Pietrobono im fünfzehnten Jahrhundert vertreten haben; dort setzt sich die Grundstruktur aus Passagen für einzelne Stimmen, pseudoimitativen Motiven und einfachen, aber expressiven Akkordfolgen zusammen. Die beschriebenen Stücke werden auf dem üblichen sechschörigen Instrument gespielt, wobei die drei tiefsten Saitenpaare im Oktavabstand gestimmt sind. Corteses *De cardinalatu* beschreibt dieses Instrument so, dass es eine breitere Klangpalette als die um die gleiche Zeit gebräuchliche spanische Vihuela mit ihren durchweg unisono gestimmten Saitenchören habe: Der Effekt wird im letzten Viertel des ersten der hier dargebotenen *Ricercari* von Spinacino deutlich, wo die oktavische Stimmung einen klaren, aber dennoch tiefen Klang ergibt.

Die Zeit von Marco dall'Aquila (um 1480–nach 1538) erlebte rasche Fortschritte in Spieltechnik und Kompositionskunst – er konnte komplexere Imitationen spielen und zwei oder mehr Melodielinien in komplizierterem Kontrapunkt führen als Interpreten vorangegangener

Generationen. Mit Francesco da Milano (1497–1543) findet dieser Stil zu einem ersten Höhepunkt: Seine Stücke haben immer noch eine kraftvoll improvisatorische Qualität, oft mit Episoden, die auf den schlichten akkordischen Aufbau notierter Frottole zurückgreifen. Seine Ricercari sind meist anspruchsvolle imitative Werke, die wohl die Möglichkeiten der sechschörigen Laute voll ausschöpfen.

Mit diesen Werken bewegen wir uns (wenn auch bei den späten Vertonungen von Cara in geringerem Maße) fort von den improvisatorischen Traditionen und blicken voraus auf eine volkssprachliche Gattung, das Madrigal, in der sich Stilelemente der Improvisatoren mit solchen verbinden sollten, die charakteristisch sind für die wohlgeschulten Polyphonisten.

C 2002 Robert Meunier

Übersetzung: Anne Steeb/Bernd Müller

Carolyn Sampson hat an der Universität Birmingham Musik studiert. Neben regelmäßigen Auftritten mit The Sixteen, dem Freiburger Barockorchester und The Tallis

Scholars zählen zu ihren jüngsten Engagements Aufführungen von Purcells

The Fairy Queen und Bachs h-Moll-Messe mit dem King's Consort, Händels *Israel in Egypt* und Bachs *Matthäuspassion* mit dem English Concert und Musik von de Lalande mit der Gruppe Ex Cathedra, dargeboten anlässlich der BBC-Promenadenkonzerte. Sie hat an der English National Opera als Amor in Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* debütiert. Zu ihrem Gesangsrepertoire gehören außerdem Salome in Stradellas *San Giovanni Battista*, Susanna in *Le nozze di Figaro* sowie im Rahmen einer Veranstaltungsreihe mit dem English Concert Belinda in Purcells *Dido and Aeneas*.

Clare Wilkinson war Chorstipendiatin am Trinity College Cambridge, wo sie Altphilologie studiert hat. Nach ihrem Umzug nach London im Jahr 1999 hat sie mit vielen bedeutenden Londoner Chören gesungen und ist auch als Solistin zunehmend gefragt. Höhepunkte unter ihren letzten Auftritten als Solistin waren ein Konzert mit dem Ensemble Musica Antiqua of

Vergine bella

London beim York Early Music Festival und Bachs *Johannespassion* in St. John's Smith Square in London. Für die Zukunft geplant sind eine Recital-Tournee durch Deutschland, Soloabende beim Skálholt-Musikfestival in Island und beim William Byrd Festival in Portland, Oregon, sowie eine Einspielung mit Musica Antiqua of London.

Julian Podger wurde in Deutschland und am Trinity College Cambridge ausgebildet. Heute tritt er regelmäßig als Solist auf und arbeitet bei Darbietungen und Aufzeichnungen häufig mit Sir Eliot Gardiner, Frieder Bernius, Andrew Parrott und Paul McCreesh zusammen. Er hat weltweit bei bedeutenden Musikfestspielen wie der Ansbacher Bachwoche, dem Boston Early Music Festival und den Händelfestspielen in Halle gesungen, sowie in der Royal Albert Hall, im Barbican Centre, am Mozarteum in

Salzburg und im Wiener Konzerthaus. Darüber hinaus ist er ein erfahrener Consort-Sänger und Mitglied der Ensembles Gothic Voices, The Tallis Scholars und The Harp Consort. Als Dirigent hat Julian Podger in Zusammenarbeit mit Florilegium große Oratorien aufgeführt und leitet ein eigenes Ensemble namens Trinity Baroque.

Robert Meunier hat seine berufliche Laufbahn als Musiker damit begonnen, dass er schon als Jugendlicher im kanadischen Toronto in einer Band Gitarre spielte. Später ging er auf die Universität, um Musik und Gitarre zu studieren, widmete sich am Early Music Centre in London ganz dem Studium der Laute und erwarb sein Diplom als Lautenist am Royal College of Music. Er hat Lautenunterricht erteilt, CDs und Rundfunkprogramme aufgenommen und sowohl als Solist als auch mit vielen führenden Spezialensembles in ganz Europa und Nordamerika

gespielt. Besonders hervorzuheben ist seine Teilnahme an der Einspielung der höchst erfolgreichen CD *Three, Four and Twenty Lutes* als Koproduzent und Interpret. *Vergine bella* ist sein Dirigentendebüt.

Malgré la surabondance de sources concernant la musique sacrée et profane en Italie à la fin du quinzième et au début du seizième siècles, dans les cours, les cathédrales, ou chez les particuliers, les traditions les plus importantes furent peut-être les traditions orales – traditions que nous commençons tout juste à retrouver et à comprendre ces dernières décennies. Effectivement, l'un des plus grands musiciens de la seconde moitié du quinzième siècle ne nous a laissés ni musique ni poésie.

Il s'agit de Pietrobono (1417?–1497), célèbre poète, chanteur et luthiste, qui travailla jusqu'à sa mort à la cour de Ferrare. Pietrobono était tenu en haute estime et fut le sujet d'épigrammes latines et de médailles frappées par Pisanello. Son jeu fut loué dans les poèmes d'un autre grand interprète du temps, Antonio Cornazzano (1430 env.–1484).

Cet enregistrement célèbre les traditions qui dépendaient de tels interprètes et les deux instruments les plus populaires de l'époque: la voix et le luth.

Si de nombreuses sources de l'époque se concentrent sur un style de composition raffiné reposant sur la notation, reflet du travail des grands polyphonistes internationaux, d'autres renferment des adaptations de traditions orales, ou de traditions très occasionnellement écrites. Il arrivait qu'un mécène appréciait tout autant ces deux traditions: ce fut le cas d'Ercole I d'Este à Ferrare. Les styles oraux moins conventionnels mettent l'accent sur la langue vernaculaire et reflètent les intérêts des cercles d'humanistes, comme ceux des cours du nord et du centre de l'Italie. Ils s'inspirent d'une tradition classique qui conférait à la musique le pouvoir merveilleux de stimuler l'auditeur ou de le calmer. Un interprète comme Giustinian fut loué pour la façon dont il chantait de tendres mélodies au son d'un instrument, un style qui, "contrairement à l'habitude des anciens, est plus connu aujourd'hui du peuple que des gens savants", pour

reprendre un auteur de l'époque qui prouve ainsi que la plus haute estime était réservée à cette interprétation préparée ou improvisée de poésie.

Les genres de la *frottola* sont au cœur de ce répertoire. La nature de la voix individuelle de chaque chanson est clairement liée au style de l'improvisateur et à la tradition de la chanson soliste pour luth dans laquelle la voix chante le cantus tandis que le luth joue deux parties en-dessous de celle du chanteur. De tels arrangements furent publiés par Franciscus Bossinensis dans ses deux livres de *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato* de 1509 et 1511, qui s'inspirent directement de la tradition orale du quinzième siècle. Néanmoins, lorsqu'elles étaient notées, les frottole étaient la plupart du temps à quatre parties, ce qui permettait de recourir à diverses instrumentations. Elles survivent sous cette forme dans les onze volumes de *Frottole* publiés en Venise par Ottaviano Petrucci entre 1504 et 1514. Dans ces volumes, la partie d'altus a été rajoutée aux œuvres originellement à trois parties: elle permet d' étoffer la texture

harmonique, mais reste malgré tout superflue. Avec le temps, la structure à quatre parties devint la norme et les voix internes, plus actives, développèrent une fonction à part entière, annonçant ainsi les débuts du madrigal. Ce disque nous offre deux exemples de ce style de transition: *Si bella è la mia donna* et *Se non soccorri, amore* de Marchetto Cara, deux airs extraits de *Canzoni, frottole e capitoli da diversi eccellentissimi musici, libro secondo de la croce*, publié en Rome par Valerio Dorico en 1531. Ces airs sont joués par deux luths, chacun se chargeant d'une des parties internes.

Tout naturellement, étant donné les racines de cette tradition, les mises en musique de frottole se caractérisent par une solide ligne mélodique, nécessitant adresse et précision vocales, soutenue par des structures harmoniques simples, des cadences puissantes et une subtile pulsion rythmique déterminée par le texte. Les auteurs de l'époque soulignèrent qu'il était essentiel de respecter la longueur des syllabes, ce qui donne au rythme musical une certaine élégance, une

certaine souplesse. Outre leurs propres œuvres, les frottolistes mirent en musique des poèmes d'auteurs tels Galeotto, Bembo, Castiglione, Serafino dall'Aquila et, de plus en plus, Pétrarque, ce poète du quatorzième siècle qui s'avéra porteuse d'une influence majeure au seizième siècle.

Les plus grands interprètes musicaux furent Cara (1465 env.–1525) et Bartolomeo Tromboncino (1470–après 1534), tous deux chanteurs luthistes au service des Gonzague à Mantoue qui furent inspirés par le mécénat éclairé exercé dans cette ville par la marquise Isabelle d'Este. Ces deux musiciens étaient hautement estimés et très demandés en dehors de Mantoue: Cara rendit visite au marquis emprisonné à Venise et se produisit dans cette ville avec le professeur de luth d'Isabelle, Giovanni Testagrossa. En 1515, il divertit les ambassadeurs vénitiens à Mantoue en jouant après le dîner, accompagné là encore d'un second luthiste. Les Vénitiens déclarèrent qu'ils n'avaient jamais rien entendu de mieux.

La frottola s'inspirait de diverses formes poétiques, chacune reposant

sur la répétition d'un petit nombre de segments musicaux. Le *strambotto*, considéré comme la plus noble de ces formes, fut la spécialité de Serafino dall'Aquila (1466–1500), salué comme le plus grand talent de la musique profane par l'humaniste Paolo Cortese dans son livre *De cardinalatu* (1510). D'autres formes, en particulier la *barzelletta* (cf. *Poi che volse la mia stella*) devinrent plus populaires. Les mises en musique de *sonetti* et d'*odi* étaient plus rares, signe peut-être que ces formes étaient interprétées dans un style plus limité; on trouve des modèles d'interprétation de ces deux formes dans les livres de Petrucci.

Avec leurs thèmes tantôt sérieux, tantôt moqueurs, traitant de l'amour aveugle ou non partagé et de l'exubérance de la jeunesse, ces textes offrent à l'interprète une vaste palette expressive, entre autres une variété de tempi et de subtiles nuances qui suivent le rythme et la teneur des textes. Castiglione, dans *Il cortegiano* (Le Parfait Courtisan) de 1528 (qui se rapporte certes à une époque antérieure), nous en offre l'illustration

dans sa description de deux interprètes différents:

Bidone chante avec tant d'adresse et de vivacité, tant d'ardeur et de passion, il aborde les mélodies avec tant de variété que ceux qui l'entendent sont émus et s'enflamment... notre Marchetto Cara chante avec tout autant d'émotion, mais ses harmonies sont plus suaves, il attendrit l'âme et la pénètre calmement avec une douceur mélancolique.

Un répertoire parallèle, mais distinct, se retrouve dans la *lauda*, tradition de musique pieuse remontant au treizième siècle. Des confréries de *laudesi*, de chanteurs et de disciples laïques étaient rattachées à des églises individuelles et chargées de l'entretien d'une chapelle ou d'un autel. Souvent, le bien le plus précieux d'une confrérie était une peinture, en général une Madone à l'Enfant, que l'on plaçait au dessus de l'autel ou que l'on transportait durant les processions. Chaque peinture était censée posséder une *virtù* particulière et devint un objet d'adoration à part entière. Une confrérie de *laudesi* chantait des textes de dévotion à la Vierge ou à l'Enfant Jésus en l'honneur de la crucifixion ou

pour inciter chacun à la piété.

Ces chants, les *laude*, ont survécu dans une forme semblable à celle des frottole. Ecrits en général à quatre voix, ils choisissaient presque toujours la simplicité, à savoir de courtes phrases musicales et une texture entièrement harmonique, ou, au plus, pourvue d'ornements simples aux parties internes.

Le premier des deux livres de *Laude* – tous deux de 1508 – de Petrucci contient le recueil d'Innocentius Dammonis, un frère de San Salvatore à Venise. Le second est une anthologie de pièces de divers compositeurs, un recueil qui représenterait le répertoire de Santa Maria dei Voti à Mantoue.

Les chanteurs-luthistes jouaient aussi des solos de luth, bien entendu, et l'on peut tracer l'évolution du style de jeu au luth durant les premières années du seizième siècle à travers les œuvres de Francesco Spinacino, Marco dall'Aquila et du grand Francesco da Milano. Spinacino, dont la musique fut imprimée dans *l'Intabulatura de lauto, libro primo* et *libro secondo* (tous deux de 1507), suit la tradition adoptée au quinzième siècle

par des luthistes comme Pietrobono, dans laquelle la texture de base consiste en une ligne mélodique de sons successifs, avec des motifs pseudo-imitatifs et de simples sections harmoniques. Ces pièces sont jouées sur l'instrument courant à six chœurs dans lequel les trois chœurs inférieurs sont composés d'octaves. Dans *De cardinalatu*, Cortese explique que cet instrument offre une palette plus riche que la vihuela espagnole qui lui est contemporaine et dont les cordes étaient toujours accordées à l'unisson:

l'effet est remarquable dans le dernier quart du premier *ricercare* de Spinacino que l'on entend ici, dans lequel les chœurs en octaves donnent un son clair, mais profond.

Lorsque Marco dall'Aquila (1480 env.–après 1538) entra en scène, les techniques de jeu et l'art de la composition étaient en train d'évoluer rapidement: il pouvait jouer des imitations plus complexes et recourir à deux lignes mélodiques ou plus dans un contrepoint plus compliqué que celui de ses collègues des générations précédentes. Francesco da Milano (1497–1543) symbolise le premier âge d'or de ce style: ses pièces témoignent toujours d'un grand talent pour l'improvisation et renferment souvent des épisodes évoquant les simples textures harmoniques des frottole notées. Ses *ricercari* sont pour la plupart des œuvres imitatives raffinées dans lesquelles il utilise au maximum les ressources de son instrument à six chœurs.

Dans ces œuvres, un peu moins certes dans les dernières mises en musique de Cara, on s'éloigne des

Vergine bella

Nonostante l'esistenza di numerosissime fonti di musica sacra e musica profana provenienti dalle corti, dalle cattedrali e dai compositori italiani degli anni tra la fine del quindicesimo e l'inizio del sedicesimo secolo, le tradizioni più importanti, che abbiamo iniziato ad approfondire e comprendere solo nelle ultime decadi, furono probabilmente quelle orali. In effetti, uno dei musicisti più importanti della seconda metà del quindicesimo secolo non ci ha lasciato alcun esempio di musica o poesia. Si tratta di Pietrobono (?1417–1497), famoso poeta, cantante e liutista, che lavorò presso la corte ferrarese fino alla sua morte. Pietrobono era un artista molto apprezzato, oggetto di epigrammi in latino e di medaglie realizzate da Pisanello. La sua musica fu descritta nei suoi poemi da Antonio Cornazzano (circa 1430–1484), un altro grande artista dell'epoca.

Questa incisione celebra le tradizioni che si affidavano a tali interpreti e ai

due strumenti più popolari del tempo: la voce e il liuto.

Se molte fonti del periodo si concentrano su uno stile di composizione particolare e sofisticato, rispecchiando le opere dei polifonisti internazionali, esistono anche fonti che rivelano adattamenti delle tradizioni orali oppure di quelle che venivano scritte solo occasionalmente. Il gusto musicale di un mecenate poteva abbracciare entrambe le tradizioni, come nel caso, per esempio, di Ercole I d'Este a Ferrara. Gli stili orali meno convenzionali accentuano l'importanza del dialetto e riflettono gli interessi dei circoli umanisti, come quelli esistenti nelle corti dell'Italia settentrionale e centrale. Questi si rifacevano alla tradizione classica del passato, nella quale si riteneva che la musica avesse il meraviglioso potere di stimolare o calmare chi l'ascoltava. Un artista come Giustiniano veniva lodato per l'abilità con cui interpretava canzoni suadenti con l'accompagnamento di

uno strumento, uno stile che, nelle parole di uno scrittore dell'epoca, "contrariamente all'abitudine degli antichi, al giorno d'oggi è meglio noto alla gente comune che non agli uomini di cultura", dimostrando l'alta stima riservata al recitare poemi improvvisando o meno.

I generi della *frottola* nascono proprio nell'ambito di questo repertorio. La natura delle voci individuali delle canzoni è chiaramente legata al metodo d'improvvisazione e alla tradizione della canzone solista per liuto, in cui la voce interpreta il cantus mentre il liuto di solito esegue due parti al di sotto di quella del cantante. Tali arrangiamenti furono pubblicati da Franciscus Bossinensis nei suoi due libri di *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato* del 1509 e del 1511, che si ispirano direttamente alla tradizione orale del quindicesimo secolo. Tuttavia, nelle versioni scritte, le frottole erano prevalentemente strutturate in quattro parti, permettendo diverse possibilità di strumentazione. Sono sopravvissute in questa forma negli undici volumi di *Frottole* pubblicati da Ottaviano Petrucci a Venezia tra il

1504 e il 1514. In questi volumi la parte di altus è stata aggiunta all'opera originale in tre parti, arricchendo il tessuto armonico ma rimanendo comunque superflua. Con il passare del tempo la composizione in quattro parti diventò la norma e le voci interne giocarono un ruolo più attivo e funzionale, annunciando i primi sviluppi del madrigale. In questo disco appaiono due esempi di questo stile transitorio: *Si bella è la mia donna* e *Se non soccorri, amore* di Marchetto Cara, estratti da *Canzoni, frottole e capitoli da diversi eccellentissimi musici, libro secondo de la croce*, pubblicato da Valerio Dorico a Roma nel 1531. Le due arie sono affidate a due liuti, ognuno dei quali esegue una delle voci interne.

Non sorprende che, considerate le radici della tradizione, le partiture delle frottole siano caratterizzate da una solida linea melodica, richiedendo uno sfoggio preciso e competente di abilità vocale, sostenuto da semplici strutture armoniche e forti cadenze, e da un impulso ritmico acuto governato dal testo. Gli autori dell'epoca insistono sull'importanza del rispetto della

lunghezza delle sillabe, per conferire al ritmo della musica una certa elasticità ed eleganza. Oltre alle proprie opere, i frottolisti adattavano anche testi poetici appartenenti a scrittori come Galeotto, Bembo, Castiglione, Serafino dall'Aquila e, soprattutto, Petrarca, il poeta del quattordicesimo secolo la cui opera influenzò tutto il sedicesimo.

Tra questi musicisti i più importanti erano Cara (circa 1465–1525) e Bartolomeo Tromboncino (1470–dopo il 1534), entrambi interpreti liutisti impiegati dalla famiglia Gonzaga a Mantova e ispirati dal moderno patronato della marchesa Isabella d'Este. I due musicisti erano entrambi molto apprezzati e richiesti anche altrove: Cara visitò, infatti, il marchese nella prigione di Venezia e si esibì nella stessa città con Giovanni Testagrossa, insegnante di liuto di Isabella. Nel 1515 intrattene gli ambasciatori veneti a Mantova, esibendosi in loro onore dopo cena, accompagnato nuovamente da un secondo liutista. I veneziani affermarono entusiasti di non aver mai ascoltato di meglio.

La frottola s'ispirava a diverse forme poetiche, ognuna delle quali richiedeva

la ripetizione di alcuni segmenti musicali. Lo *strambotto*, considerato la più nobile di queste forme, era lo stile preferito di Serafino dall'Aquila (1466–1500), celebrato come uno dei più grandi talenti della musica profana dall'umanista Paolo Cortese nel suo libro *De cardinalatu* (1510). Delle altre forme, fu soprattutto la *barzelletta* (vedi *Poi che volse la mia stella*) a diventare molto popolare. Gli accompagnamenti dei *sonetti* e delle *odi* erano meno comuni, segno probabile di una loro interpretazione nell'ambito di uno stile più limitato; esempi per l'esecuzione di queste due forme possono essere trovati nei volumi di Petrucci.

Con i loro temi, a volte seri, a volte canzonatori, che trattavano l'amore non corrisposto, l'esuberanza giovanile e la cecità amorosa, questi testi offrono all'esecutore ampie possibilità di espressione, compresi tempi diversi e sfumature sottili che seguono il ritmo come pure il contenuto dei testi. Castiglione, nel suo *Il cortegiano* del 1528, pur riferendosi ad un'epoca precedente, descrive tutto ciò nel suo commento all'opera di due musicisti diversi:

Lo stile di Bidone nel canto è così raffinato, impetuoso, appassionato e versatile nelle sue melodie che chiunque ascolti si commuove e si appassiona... Il nostro Marchetto Cara non è meno commovente nel suo canto, ma è dotato di un'armonia più soave che intenerisce l'anima, pervadendola di malinconica dolcezza.

Un repertorio parallelo, ma distinto, si trova nella *lauda*, uno stile tradizionale di musica religiosa che risale al tredicesimo secolo. Le compagnie di *laudesi*, di interpreti e seguaci laici erano associate a chiese individuali ed erano ritenute responsabili del mantenimento di una cappella o di un altare. Spesso l'oggetto più importante in possesso della compagnia era un dipinto, di solito una Madonna con Bambino, che veniva posto sull'altare o trasportato in processione. Di ogni dipinto si credeva che possedesse una particolare *virtù* e diventava esso stesso oggetto di adorazione. Una compagnia di laudesi cantava testi religiosi dedicati alla Vergine o al Bambino Gesù, in onore della crucifixione oppure come esortazione alla pietà.

Queste canzoni, le laude, sono spravvissute in una forma simile a quella delle frottole. Normalmente strutturate a quattro voci, optavano quasi sempre per la semplicità, con frasi musicali più brevi e una composizione completamente armonica; oppure, al massimo, con una semplice rappresentazione nelle parti interne. Dei due libri di *Laude* di Petrucci (entrambi del 1508), il primo contiene la collezione di Innocentius Dammonis, un frate di S. Salvatore a Venezia. Il secondo consiste, invece, in un'antologia di pezzi di vari compositori, una raccolta di opere che, secondo alcuni, rappresenta il repertorio di Santa Maria dei Voti di Mantova.

Gli interpreti liutisti eseguivano, naturalmente, anche parti soliste per liuto, ed è possibile farne risalire lo sviluppo dello stile ai primi anni del sedicesimo secolo, con le opere di Francesco Spinacino, Marco dall'Aquila ed il grande Francesco da Milano. Spinacino, le cui musiche furono stampate nella *Intabulatura de lauto*, *libro primo* e *libro secondo* (entrambi del 1507), segue la tradizione adottata

nel quindicesimo secolo da musicisti come Pietrobono, in cui la composizione di base consiste di una linea melodica di suoni in scala, con motivi pseudo-imitativi e semplici sezioni armoniche. Questi pezzi sono eseguiti con lo strumento standard a sei gruppi di corde, in cui i tre gruppi di corde inferiori sono accordati in ottava. Secondo il *De cardinalatu* di Cortese, questo strumento offriva una più ampia varietà della vihuela spagnola dell'epoca, che era interamente accordata all'unisono: l'effetto si nota nell'ultima parte del primo dei *ricercari* di Spinacino qui incisi, in cui le corde a ottava danno un suono chiaro ma profondo.

All'epoca di Marco dall'Aquila (circa 1480–dopo il 1538), le tecniche di esecuzione e le capacità di composizione si stavano ormai sviluppando con rapidità e si era in grado di eseguire imitazioni più complesse e di utilizzare due o più linee melodiche in un contrappunto più complesso rispetto a quello dei musicisti delle generazioni precedenti. Francesco da Milano (1497–1543) rappresenta la prima epoca d'oro di questo stile: i suoi

pezzi richiedono un incredibile talento nell'improvvisazione, spesso con episodi che si rifanno alle semplici composizioni armoniche delle frottole. I suoi ricercari sono, in massima parte, raffinate opere imitative, in cui venivano sfruttate al massimo le potenzialità dello strumento a sei gruppi di corde.

In queste opere (anche se in maniera meno evidente negli ultimi arrangiamenti di Cara) ci allontaniamo dalle tradizioni dell'improvvisazione e ci dirigiamo verso un genere vernacolare, il madrigale, che avrebbe unito lo stile di coloro che improvvisavano ad elementi caratteristici dei polifonisti più esperti.

C 2002 Robert Meunier

Traduzione: Emily Stefania Coscione

Carolyn Sampson ha studiato musica presso l'università di Birmingham. Oltre ad esibirsi regolarmente con i Sixteen, la Freiburg Barockorchester e i Tallis Scholars, tra i suoi impegni più recenti figurano interpretazioni di *The Fairy Queen* di Purcell e la Messa in si minore di Bach con i King's Consort; *Israel in Egypt* di Handel e la *Passione*

secondo S. Matteo di Bach con gli English Concert; e musiche di de Lalande con gli Ex Cathedra ai Promenade Concerts della BBC. Ha debuttato con la English National Opera interpretando la parte di Amor in *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi. Altri ruoli comprendono Salome nel *San Giovanni Battista* di Stradella, Susanna in *Le nozze di Figaro* e Belinda in *Dido and Aeneas* di Purcell, in una serie di esibizioni accompagnate dagli English Concert.

Clare Wilkinson è stata un'allieva di

coro presso il Trinity College di Cambridge, dove ha fatto studi classici. Trasferitasi a Londra nel 1999, si è esibita con i cori londinesi più famosi e viene sempre più richiesta come solista. Tra le sue esibizioni da solista più recenti figurano un concerto in occasione dell'Early Music Festival di York con i Musica Antiqua of London e un'interpretazione della *Passione secondo*

S. Giovanni di Bach a St John's, in Smith Square. I suoi progetti futuri includono un tour di recital in Germania, la partecipazione al Festival Musicale di Skálholt, in Islanda, e al William Byrd Festival di Portland, nell'Oregon, ed un disco con i Musica Antiqua of London.

Julian Podger ha studiato in Germania e presso il Trinity College di Cambridge. Si esibisce regolarmente come solista in concerto ed incidendo spesso con Sir John Eliot Gardiner, Frieder Bernius, Andrew Parrott e Paul McCreesh. Ha partecipato ai festival di musica più importanti a livello internazionale, tra cui il Bachwoche Ansbach, il Boston Early Music Festival



Facsimile of the opening of a Recercare (track 2) by Francesco Spinacino from 'Intabulatura de luto, libro primo' (1507), the first printed book of instrumental music

Si je m'assieds à l'ombre

Si je m'assieds à l'ombre, Amour pose son arc
et sa flèche et s'assied à mes côtés.
Si je pleure, son visage se couvre de larmes
et il partage ma peine et ma détresse.

Si je me plains d'une affliction mortelle,
il me conforte de sa voix tendre.
Si je lui montre le sang de ma blessure,
il le sèche de ses ailes blanches.

Si je vais dans la forêt, il vient dans la forêt.
Si je pars en mer, il hisse les voiles
et maintient le gouvernail dans le vent.

Si je pars en guerre, il devient Mars,
et pour rendre mes souffrances éternelles,
ce tyran jamais ne me quittera.

Hélas, cruelle maîtresse

Hélas, cruelle maîtresse, je meurs pour toi
et tu restes insouciant de mon attention
fidèle.

Hélas, je meurs, à moins que ta bile amère
ne devienne douceur face à mon martyre.
Hélas, je meurs et amour devient deuil,
sans vigueur le cœur ne saurait survivre.
Hélas, je meurs tandis que toi, plus cruelle et
plus forte,
tu récompenses ma loyauté par la mort.

Amour, si tu ne guéris ma vie

Amour, si tu ne guéris ma vie,
qui n'a plus aucune substance,

par où ton Fils et le Fils du Père suprême,
Ô fenêtre radieuse du Ciel sublime,
sont descendus nous sauver aux jours du
désespoir,
et entre tous les terrestres séjours
seule tu as été choisie.

Vierge bénie,
qui as changé en joie les larmes d'Eve,
rends-moi digne de Sa grâce,
car tu le peux, ô toi à jamais bénie,
qui as été couronnée dans le royaume d'en-
haut.

Vierge de sainteté, pleine de grâce,
qui par la plus pure et la plus haute humilité
es montée au Ciel d'où tu écoutes mes
prières:

tu as enfanté la Source de la miséricorde
et le Soleil de justice, qui apaise ce monde
alourdi par les ténèbres de l'erreur.

Trois doux et précieux noms sont
rassemblés en toi,
mère, fille et épouse,
Vierge glorieuse,
et la dame de ce Roi qui a brisé nos liens
et rendu au monde le bonheur et la liberté,
et dans les saintes plaies duquel
je prie que tu calmes mon cœur, ô véritable
bienfaitrice.

Amen.

Traduction de l'anglais: Nicole Valencia

Sitze ich im Schatten

Sitze ich im Schatten, ruhen Amors Pfeil

¹ **S'io sedo a l'ombra** (sonetto)
S'io sedo a l'ombra amor giù pone el
strale
E l'arco, e meco sedendo si posa.
S'io piango, e lui la faccia lachrymosa,
E dolsi del mio affanno e del mio male.

S'io mi lamento dil colpo mortale,
Lui me conforta con voce amorosa.
S'io mostro la ferita sanguinosa,
E lui l'asciuga con le sue bianche ale.

S'io vado in boschi, e lui per boschi
viene.
S'io solco il mar, e lui volge le sarte
E 'l timor dritto contro il vento tiene.

S'io vado in guerra, e lui diventa marte.
E perché siano eterne le mie pene,
Questo tiran da me mai non si parte.

³ **Aimè, ch'io moro** (strambotto)
Aimè, ch'io moro per ti, dona crudele,
E non ti curi del mio fidele servire.
Aimè, ch'io moro se'l tuo amaro fielle;
Non si conveve in dolce al mio martire.
Aimè, ch'io moro amor volgie le veglie
Se non che forza sia il cor finire.
Aimè, ch'io moro e tu più dura e forte;
Per il mio ben servire, mi doni morte.

⁵ **Se non soccorri, amore** (ballata)
Se non soccorri, amore,
La vita mia d'ogni sustantia priva,

Tre dolci e cari nomi ài in te raccolti,
Madre, figliuola e sposa,
Vergine gloriosa,
Donna del Re che' nostri lacci à sciolti
E fatto 'l mondo libero e felice,
Ne le cui sante piaghe
Prego ch' appaghe il cor, vera beatrice.
Amen.

Francesco Petrarca

If I sit in the shade

If I sit in the shade love rests his bow
And arrow and sits with me.
If I cry he has a tearful face
And suffers for my sorrow and pain.

If I complain of a mortal affliction
He comforts me with a loving voice.
If I show him my bleeding wound
He dries it with his white wings.

If I go into the woods he comes into the
woods.

If I go to sea he rigs the sails
And holds the rudder against the wind.

If I go to war he becomes Mars,
And to make my pains eternal
This tyrant will never leave my side.

Alas, cruel mistress

Alas, cruel mistress, I die for you
While you take no heed of my faithful
service.

Alas, I die, unless your bitter bile
Be turned to sweetness at my martyrdom.

aucun autre remède ne saura me faire vivre.

Le souvenir des aliments doux et suaves
puisés à son regard si cher, si beau,
et à ses sages et gracieuses paroles,
m'accable, mes jours ne sont que douleur et
amertume,
qu'elle est pesante cette vie que rien d'autre
ne satisfait.

Et si mon cœur n'était auprès d'elle à chaque
i n s t a n t ,
je ne serais plus en vie
tant je souffre de l'absence de mon beau
soleil.

Que dois-je faire?

Que dois-je faire? Que me conseilles-tu,
Amour?

L'heure est venue de mourir,
et j'ai plus tardé que je n'aurais voulu.
Madame est morte, mon cœur est avec elle,
et si je veux la suivre,
je dois mettre fin à ces années cruelles
puisque je n'ai plus aucun espoir de la revoir;
l'attente m'est insupportable,
toute ma joie est devenue tristesse depuis
son départ,
ma vie a perdu tout attrait.

Amour, tu vois combien cette perte est grave
et cruelle
et je t'adresse donc ma plainte,
et je sais que tu souffres et que ma peine te

und Bogen und er setzt sich zu mir.
Weine ich, ist tränenüberströmt sein Gesicht
und er leidet um meinen Kummer und
Schmerz.

Klage ich über tödliche Bedrängnis,
tröstet er mich mit liebevoller Stimme.
Zeige ich ihm meine blutende Wunde,
trocknet er sie mit seinen weißen Flügeln.

Gehe ich in den Wald, kommt auch er in den
W a l d .
Fahre ich zur See, setzt er die Segel
und hält das Ruder gegen den Wind.

Ziehe ich in den Krieg, wird er Mars,
und damit mein Schmerz ewig währe,
wird dieser Tyrann niemals von mir weichen.

Ach, grausame Herrin

Ach, grausame Herrin, ich sterbe für Euch,
und Ihr verachtet meinen treuen Dienst.
Ach, ich sterbe, es sei denn, Euer bitterer
Groll
wandelte sich in Milde ob meiner Marter.
Ach, ich sterbe, und Liebe wandelt sich zu
Trauer,
ohne Kraft kann das Herz nicht überleben.
Ach, ich sterbe, während Ihr, hartherziger
und erstarkt,
all mein treues Dienen mit dem Tode belohnt.

Liebe, wenn du nicht mein Leben retttest
Liebe, wenn du nicht mein Leben retttest,
das allen Gehalts beraubt ist,

Remedio alcun non gli è ch'io resti viva.

E'l nutrimento mio, dolce e suave,
Che da begli occhi cari
E da le acorte parolette nasce,
Troppo me sorge onde dogliosi e amari
Son' i mei giorni, e grave
M'e questa vita ch'altro non la pasce.
E se non che'l cor stasse
Ad ogni hor seco, io non sarei più viva
Tanto dal mio bel sol mi dol star priva.

⁶ Che debo far? (canzone)

Che debo far? che mi consigli, Amore?
Tempo è ben di morire,
Et ho tardato più che non vorrei.
Madonna è morta et ha seco il mio core,
Et volendol seguire,
Interromper convien questi anni rei,
Perche mai veder lei
Di qua non spero, e l'aspettar m'è noia
Poscia ch' ogni mia gioia
Per il suo dipartir in pianto è volta,
E ogni dolcezza di mia vita è tolta.

Amor, tu'l senti, ond' io teco mi doglio,
Quant' è 'l danno aspro e grave;
Et so che del mio mal ti pesa e dole,
Anzi del nostro: perch' ad uno scoglio
Haven rotto la nave,
E in un punto ne è oscurato il sole.

Alas, I die and love turns to mourning,
Without strength the heart will not survive.
Alas, I die while you, more cruel and more
strong,
All my true service reward with death.

Love, if you do not save my life

Love, if you do not save my life,
Which is deprived of all substance,
There is no other remedy to make me live.

The memory of my sweet, soft nourishment,
Which came from her dear beautiful eyes,
And her pretty wise words
Oppresses me so that my days are bitter and
p a i n f u l ,
And heavy this life which nothing else
satisfies.
And if my heart were not with her every hour
I would not be alive,
So much it pains me to be without my
beautiful sun.

What shall I do?

What shall I do? What is your counsel, Love?
Now is the time to die,
And I have delayed longer than I intended.
My lady is dead and with her my heart,
And if I want to follow her

pèse,
ou plutôt notre peine, parce que nous avons
brisé
notre navire sur un même écueil,
et au même instant le soleil s'est obscurci
pour nous.

Quelles paroles habiles pourraient bien
décrire
mon état douloureux?
Hélas, monde ingrat, endeuillé,
tu as grand sujet de pleurer avec moi
puisque toute la beauté qu'il y avait en toi
s'est évanouie avec elle.

Que ceux qui le désirent fuient Amour

Que ceux qui le désirent fuient Amour,
moi, je préfère le suivre,
et ne plus endurer ses souffrances
maintenant qu'Amour me sourit.

Que ceux qui le désirent fuient Amour,
moi, je préfère le suivre.

J'ai toujours gardé quelque espoir
même au fond de l'angoisse,
mais aujourd'hui l'équilibre est rétabli
et celà n'est pas mensonge,
toutes mes souffrances ont disparu
et cette branche porte fleur et fruit.

Que ceux qui le désirent fuient Amour,
moi, je préfère le suivre.

gibt es kein anderes Mittel, mich leben zu
lassen.

Die Erinnerung an meine süße, zarte
Wegzehrung,
die aus ihren lieben schönen Augen kam,
und an ihre hübschen weisen Worte
bedrückt mich so, dass meine Tage bitter
und voll Schmerz sind,
und beschweren dieses Leben, das nichts
anderes zufrieden stellt.
Und wäre mein Herz nicht jede Minute bei
ihr,
würde ich nicht mehr leben,
so sehr schmerzt es mich, ohne meine
schöne Sonne zu sein.

Was soll ich tun?

Was soll ich tun? Liebe, wozu rätst du mir?
Jetzt ist die Zeit zum Sterben,
und länger als beabsichtigt habe ich verweilt.
Meine Herrin ist tot und mit ihr mein Herz,
und wollte ich ihr folgen,
muss ich diese leidvollen Jahre beenden,
da ich keine Hoffnung habe, sie jemals
wieder zu sehen,
und Warten ist so ermüdend
und ihr Fortgang hat all' meine Freude in
Trauer verwandelt,
jede Süße meines Seins ist mir genommen.

Liebe, du spürst die Größe dieses herben

Qual ingegno a parole
Poria aguagliare il mio doglioso stato?
Ai orbo mondo, ingrato,
Gran cagion hai di dover pianger meco,
Che quel ben ch' era in te perduto hai
seco.

Francesco Petrarca

(1304–1374)

Fugga pur chi vol amore (barzelletta)

Fugga pur chi vol amore
Che io per me seguir il voglio
E di lui piu non mi doglio
Hor ch'io son in suo favore.

Fugga pur chi vol amore
Che io per me seguir il voglio.

Mai non persi la speranza
Se ben hebbi qualche affanno;
Hor va iusta la bisanza,
Nè li trovo alcun inganno;
Ristorato ho ogni mio danno;
Questo ramo è frutto e fiore.

Fugga pur chi vol amore
Ch'io per me seguir el voglio.

Se di lui giamai mi dolsi,
Non bisogna farne scusa;
Lui el volse et io el volsi
Fra gli amanti questo susa,

I must end these cruel years
Since I have no hope of seeing her ever
again,
And waiting is wearisome
And all my joy is turned to sorrow since she
is gone,
Every sweetness in my life is taken away.

Love, you can feel how great is this bitter
heavy loss
And so I complain to you,
And I know that you are suffering and
weighed down by my pain,
Or rather our pain, because we wrecked
Our ship on the same rock,
And in that instant the sun was darkened for
us both.

What skill could ever match
With words my sorrowful state?
Alas, bereaved, ungrateful world,
You have good reason to weep with me
Since all the beauty that was in you was lost
with her.

Who so desires may flee from love

Who so desires may flee from love
But I myself will follow it,
And no more endure its pains
Now that I enjoy love's favour.

Who so desires may flee from love

Si Amour m'a fait souffrir
ne cherchons pas de prétextes;
Amour a voulu qu'il en soit ainsi, j'ai voulu
qu'il en soit ainsi,
tels sont les amants,
ne portons pas d'accusation.

Que ceux qui le désirent suivent Amour...

Je ne pense plus au passé,
à mes soupirs, à mes plaintes,
car soudain me voici qui renais:
tels sont les amants.
Voici venu l'heure des chansons et du rire,
l'heure de révéler ce que cache mon cœur.

Que ceux qui le désirent suivent Amour...

Je te salue, Marie, pleine de grâce

Je te salue, Marie, pleine de grâce,
le Seigneur soit avec toi,
tu es bénie entre toutes les femmes,
et le fruit de tes entrailles est béni.
Sainte Marie, mère de Dieu,
prie pour nous
maintenant et à l'heure de notre mort.
Amen.

Je te salue, bois saint et victorieux

Je te salue, bois saint et victorieux,
par lequel le ciel s'ouvrit et l'enfer se ferma.

Verlustes
und so beklage ich mich bei dir,
und weiß, dass du leidest und dich meine
Qual bedrückt,
vielmehr die unsere, weil unser Schiff
am selben Riff zerschellte,
und in jenem Augenblick verdunkelte sich für
uns beide die Sonne.
Welchem Talent könnte es gelingen,
meine Bekümmernis in Worte zu fassen?
Ach, beraubte, undankbare Welt,
du tust Recht, mit mir zu weinen,
da alles Schöne in dir mit ihr verloren ging.

Wer mag, soll fliehen die Liebe

Wer mag, soll fliehen die Liebe,
aber ich werde ihr folgen
und nicht mehr ihre Schmerzen ertragen,
nun da ich der Liebe Gunst genieße.

Wer mag, soll fliehen die Liebe,
aber ich werde ihr folgen.

Niemals ließ ich alle Hoffnung fahren,
selbst wenn ich Qualen litt,
aber nun ist Ausgleich geschaffen,
und darin liegt keine Täuschung.
All mein Leid ist mir genommen
und dieser Zweig trägt Frucht und Blüten.

Wer mag, soll fliehen die Liebe,
aber ich werde ihr folgen.

Non sia alchun più che l'acusa.
Seggua pur chi vol amore...

Più non curo del passato
De sospiri e di mei pianti;
Son io ad un tratto ristorato.
Questa è usanza degli amanti
Hor convien che rida e canti
E dimostri qucl che ho in core.

Seggua pur chi vol amore...

8 Ave, Maria, gratia plena (lauda)

Ave, Maria, gratia plena,
Dominus tecum,
Benedicta tu in mulieribus.
Et benedictus fructus ventris tui Jesus.
Sancta Maria, mater Dei,
Ora pro nobis
Nunc et in hora mortis nostrae.
Amen.

9 Ave, victorioso e sancto legno (lauda)

Ave, victorioso e sancto legno,
Per cui se apperse il ciel, chiuse l'inferno.
Salve, tu che salvasti el mondo degno
Da brasar dentro al focho sempiterno,
Como tu aiuti l'universo indegno

But I myself will follow it.

Never did I lose all hope
Even if I was in anguish,
But now the balance is made good
And in this is no deceiving,
All my pains have been removed
And this branch bears fruit and flower.

Who so desires may flee from love
But I myself will follow it.

If I was ever pained by love
There is no need to make excuses;
Love willed it so, I willed it so,
That's the way it is with lovers,
No accusation lies in that.

Who so desires may follow love...

No more I think about the past,
About my sighs or my complaining
Since I am suddenly revived:
That's the way it is with lovers.
Now is the time for songs and laughter
And for me to show what I have in my heart.

Who so desires may follow love...

Hail, Mary, full of grace

Hail, Mary, full of grace,
And the Lord with you,

Je te salue, toi qui sauvas ce monde
des flammes éternelles qu'il méritait.
Et puisque tu secourus l'univers indigne
et transformas le mal perpétuel en bien
éternel,
nous te prions, dans notre indignité,
de nous secourir dans cette vie et de nous
rendre dignes de ton salut à notre mort.

Depuis que mon étoile a changé
Depuis que mon étoile a changé
j'ai admiré la beauté
d'une jeune montagnarde
et je lui ai sacrifié ma liberté.
Je veux chanter mille chansons
pour assouvir ma passion aveugle:
où est ma petite, mon tendre amour,
que fait-elle, pourquoi ne vient-elle pas?
J'ai découvert son charmant visage,
un jour que, belle et insouciant,
elle se lavait dans l'eau
d'un clair ruisseau de montagne.
Depuis, parcourant monts et plaines,
je ne cesse de chanter:
où est ma petite, mon tendre amour...

Combien de fois, dans l'ombre douce
d'un bouleau ou d'un hêtre ou d'un pin,
tel un homme voulant se libérer
d'un destin dur et cruel,
du matin au soir
j'ai chanté avec ferveur:
où est ma petite, mon tendre amour...

Wurde ich jemals von der Liebe gequält,
muss ich mich dafür nicht entschuldigen;
die Liebe wollte es so, ich wollte es so,
so ist das mit Liebenden,
und darin liegt keine Anklage.

Wer mag, soll folgen der Liebe ...

Ich denke nicht mehr an Vergangenes,
an mein Seufzen und Klagen,
seit ich zu neuem Leben erwacht bin.
So ist das mit Liebenden.
Jetzt kommt die Zeit für Lieder und Lachen,
und ich muss bekunden, was ich im Herzen
habe.

Wer mag, soll folgen der Liebe ...

Gegrüßet seist du, Maria voll der Gnade
Gegrüßet seist du, Maria voll der Gnade,
der Herr sei mit dir,
du bist gebenedeit unter den Weibern,
und gebenedeit ist die Frucht deines Leibes.
Heilige Maria, Mutter Gottes,
bete für uns
jetzt und in der Stunde unseres Todes.
Amen.

**Gegrüßet seist du, siegreiches und
heiliges Holz**
Gegrüßet seist du, siegreiches und heiliges
Holz,
durch das sich der Himmel öffnete und die
Hölle schloss.

E muti el mal perpetuo in ben eterno.
Cosi noi te pregamo, ben che indegni:
Ne aiuti in vita e al fin salvar ne degni.

11 Poi che volse la mia stella (barzelletta)

Poi che volse la mia stella
Per mirar l'altra beltade
D'un' alpestra villanella
Che perdesse libertade,
Cantar voglio mille fiade
Per sfogar il cieco ardore:
Che fa la ramacina caro amor
Deh che fa la che non ven?

Vaga e bella in sé raccolta
Io la vidi in un chiar fonte
A lavar la prima volta
Ch'io mirai sua bella fronte
Tal che ognhor per piani e monte
Vo cantando a tutte l'hore:
Che fa la ramacina caro amor...

Quante volte alla dolce ombra
D'uno abetto un faggio un pino
Come fa l'hom che disgombrava
Suo crudele e fier destino
Da la sera al matutino
Ho cantato con fervore:
Che fa la ramacina caro amor...

Mentre per le ombrose valli
Gli occeletti cantaranno
Mentri i liquidi cristalli
Giù dai monti scenderanno

Blessed among all women,
And blessed the fruit of your womb.
Holy Mary, mother of God,
Pray for us
Now and in the hour of our death.
Amen.

Hail, victorious and holy wood
Hail, victorious and holy wood,
Through which heaven opened and hell was
closed.
I salute you who saved this world
From burning in eternal flames which it
deserved.
And as you helped the undeserving universe
And transformed perpetual evil into eternal
good,
So, undeserving as we are, we pray
That you help us in this life and make us
worthy of salvation at our end.

Since my fortunes turned
Since my fortunes turned
I have admired the beauty
Of a little mountain maid
And lost my freedom to her.
I sing a thousand songs
To quench my blind passion:
Where is my little darling love,
What is she doing that she does not come?
I first admired her lovely face,
Beautiful and unaware,
Washing in the waters

Tant que les oiseaux chanteront
dans les vallées ombragées,
tant que les ruisseaux cristallins
descendront le long de la montagne,
jamais je ne me lasserai
de chanter de tout mon cœur:
où est ma petite, mon tendre amour...

Les affres de la mort

Les affres de la mort m'ont assiégé
et mon âme perdue n'a plus de force,
c'est pourquoi je te prie de m'aider, Seigneur
bienveillant.

Mes os sont brûlés comme le foin,
le monde entier m'a abandonné.
Toi seul peux me faire renaître et me donner
la vie;

dans ta bonté infinie, ne tarde pas
car mes jours seront bientôt finis.
Ne pense pas aux lourdes fautes
et aux excès de ma jeunesse,
mais prends dans tes bras mes membres
souffrants,
et si mes pensées sont mauvaises,
je sais qu'il me suffit de me confesser à toi
et que jamais tu ne repousseras le cœur
contrit.

Quand il me faudrait mourir avec toi

Quand il me faudrait mourir avec toi
je ne te renierai pas.

C'est ce que déclara

Ich grüße dich, da du die Welt rettetest
Vor dem Vergehen in ewiger Glut, wie es ihr
gebührte.
Und wie du dem unwürdigen Universum
geholfen hast,
das unendlich Böse zum ewigen Guten zu
wandeln,
so beten wir, unwürdig wie wir sind,
dass du uns helfen magst in diesem Leben
und an unserem Ende der Erlösung würdig
machst.

Seit mein Glück sich wendete

Seit mein Glück sich wendete,
bewunderte ich die Schönheit
einer Maid aus dem Gebirge
und verlor meine Freiheit an sie.
Ich singe tausende Lieder,
um meine blinde Leidenschaft zu stillen:
Wo ist meine kleine Liebste,
was tut sie, dass sie nicht kommt?

Ich bewunderte erst ihr lieblich Gesicht,
schön und nichtsahnend,
als sie sich wusch im Wasser
eines klaren Gebirgsbachs.
Seither wandre ich über Hügel und Felder
und singe ohne Unterlass:
Wo ist meine kleine Liebste, ...

Wie oft hab ich im süßen Schatten
von Birke, Buche oder Kiefer
wie ein Mann, der abzuschütteln versucht
sein grausames, strenges Schicksal,
von morgens bis abends

Mai mei spirti non seranno
Stanchi de cantar col core:
Che fa la ramacina caro amor...

¹² Dolores mortis (lauda)

Dolores mortis me circunderunt;
Onde, signor benigno, io chieggo aita;
Che piu non ha vigor l'alma smarita.
Et sicut fenum ossa mea aruerunt,
Caeteri omnes me derelinquerunt.
Sol tu campar mi poi e darmi vita.
De, non tardar per tua bonta infinita,
Quia dies mei iam declinaverunt.
Di gravi errori e di passati excessi
Ne memor esto iuventutis meae;
Ma cum tua man le afflitte membra reggi;
E si cogitationes fuerunt reae
Io so che basta a te ch'io le confessi,
E tu humiliatum cor nunquam dispreggi.

¹⁴ Si oportuerit me teco mori (*)

Si oportuerit me teco mori
Non te negabo.

Queste foron le parole
Dil bon Pietro al suo signore
Quando disse: traditore
Un di voi esser mi vole.

Ben potrà cantar il gallo
Ma non già che per paura
Il mio cor muti natura
O la lingua cada in fallo.

Le medesme dico, donna.
A te vero sia il dir mio
Perché Pietro non son io

Of a clear mountain stream.
Since then, wandering over hills and plains,
I sing unceasingly:
Where is my little darling love...

How many times in the sweet shade
Of birch or beech or pine,
Like a man trying to shake off
His cruel, harsh fate,
From morning to night
Have I sung fervently:
Where is my little darling love...

As long as birds still sing
In the shady valleys,
As long as crystal streams
Descend the mountain slopes,
Never will my spirits tire
Of singing with all my heart:
Where is my little darling love...

The pains of death

The pains of death surround me
And my lost soul has no more strength,
Therefore I pray for help, benevolent Lord.
Like hay my bones are burnt,
The whole world has abandoned me.
Only you can revive me and give me life;
Out of your infinite goodness do not delay
Since my days will soon be ended.
Do not call to mind the heavy faults
And past excesses of my youth
But take in your arms my suffering limbs,
And if my thoughts are evil

le noble Pierre à son Seigneur
lorsqu'il dit: l'un de vous
me livrera.

Le coq peut bien chanter,
mais jamais par peur
mon cœur ne changera
ou je ne mentirai.

Ces paroles, je les adresse aussi à toi,
Madame.

Je te resterai fidèle
car je ne suis point Pierre le rocher,
mais une colonne de marbre.

Madame est si belle

Madame est si belle
et pourtant si cruelle
qu'au même instant elle m'aime tout en me
d é t r u i s a n t .

Sa beauté pénètre mon regard,
il fait bon la regarder, elle enflamme mon
cœur

si bien que je me languis d'elle seule.
Mais ma douleur ne l'apitoie guère
et Amour ne me guérit pas
car elle refuse de me laisser mourir pour
mettre fin à ma douleur.

O sort aveugle et cruel

O sort aveugle et cruel,
sans cesse nourri par ma douleur;
combien ma vie est affligeante,
triste présage de ma mort.

Je souffre plus et je suis plus malheureux

voller Inbrunst gesungen:
Wo ist meine kleine Liebste ...

Solange noch Vögel singen
In den schattigen Tälern,
solange kristallene Bäche
die Gebirgshänge hinabfließen,
werde ich niemals müde werden,
mit ganzem Herzen zu singen:
Wo ist meine kleine Liebste ...

Die Todesschmerzen

Die Todesschmerzen umfängen mich
und meine verlorene Seele hat keine Kraft
mehr,

darum bete ich um Hilfe, gütiger Herr.
Wie Heu sind meine Knochen verbrannt,
die ganze Welt hat mich im Stich gelassen.
Nur du kannst mich erwecken und mir Leben
g e b e n ;
zögere nicht in deiner unendlichen Güte,
denn meine Tage sind gezählt.
Rufe nicht in Erinnerung die schweren Fehler
und Ausschweifungen meiner Jugend,
sondern nimm meine schmerzenden Glieder in
die Arme,
und sind auch meine Gedanken sündhaft,
genügt es doch, dass ich beichte,
denn du wirst niemals ein reuevolles Herz
zurückweisen.

Und wenn ich mit dir sterben müsste

Und wenn ich mit dir sterben müsste,
so will ich dich nicht verleugnen.

Ma di marmo una colonna.

*no specific text form

Si bella è la mia donna (ballata)

Si bella è la mia donna
E si crudel anchora,
Che ad un tempo me strugge e
m'innamora.

Passa la sua beltà per gli ochi mei,
E for dilecta et drento accade il core
Unde convien languir sempre per lei,
Nè la move pietà del mio dolore;
E non mi sana amore
Che per più pena ella non vol ch'io mora.

O mia cieca e dura sorte (barzelletta)

O mia cieca e dura sorte
Di dolor sempre nutrita
O miseria di mia vita
Tristo anuncio a la mia morte.

Più dolente e più infelice
Son che alcun che viva in terra.
L 'arbor son che il vento atterra
Perché più non à radice
Vero è ben quel che se dice
Ché mal va chi a mala sorte.

O mia cieca e dura sorte...

La cagion de tanto male
È fortuna e il crudo amore
Per che sempre de bon core
Servit'ho con fé immortale

I know it is enough that I confessto you
And you will never spurn a contrite heart.

If I am called to die with you

If I am called to die with you
I will not deny you.

These were the words
Of worthy Peter to his Lord
When He said: one of you
Will betray me.

The cock may well crow
But never out of fear
Will my heart change its nature
Or my tongue prove false.

The same I say to you, my lady.
My words to you shall stand true
Because not Peter the rock
But a column of marble am I.

So beautiful is my lady

So beautiful is my lady
And yet so cruel
That at the same moment she both destroys and
loves me.

Her beauty passes into my eyes,
She gives me delight to behold and makes my
heart wild

So that I languish only for her.
But she is not moved to pity by my pain
And love does not heal me
Since she does not want to let me die and end

que
toute autre créature vivante sur cette terre.
Je suis l'arbre que le vent abat de son
souffle
car il a perdu ses racines.
Il est bien vrai l'adage:
le malheur s'approprie celui dont l'étoile a
pâli.

O sort aveugle et cruel...

La cause de ce profond chagrin,
c'est le sort et Amour cruel,
car c'est toujours d'un cœur généreux
et fidèle que j'ai servi
celle qui m'a coupé les ailes
et banni de toute cour.

O sort aveugle et cruel...

Puisque ma vie est dure et pesante
une mort dure et pesante s'impose.
Je contemple ma fin rongé par les larmes
comme un navire brisé sur un écueil.
Toutes ses poutres rompues à jamais
qui jadis étaient belles et solides.

O sort aveugle et cruel...

Prenez garde, vous qui lisez
ces mots sur ma tombe funeste.
Je suis mort contre nature,
d'un excès de loyauté.
Jamais je n'ai été soulagé
et la pitié m'a fermé sa porte au nez.

Das waren die Worte
des guten Petrus zu seinem Herrn,
als Er sagte: Einer von euch
wird mich verraten.

Mag der Hahn auch krähen,
so wird doch niemals aus Furcht
mein Herz sein Wesen ändern
oder meine Zunge falsches Zeugnis ablegen.

Das gleiche verspreche ich euch, Herrin.
Meine Worte an Euch sollen wahrhaftig sein,
denn nicht Petrus der Felsen,
sondern eine Marmorsäule bin ich.

So schön ist meine Herrin

So schön ist meine Herrin,
und doch zugleich so grausam,
dass sie mich zugleich zerstört und liebt.

Ihre Schönheit dringt in meine Augen,
sie lässt mich Freuden erblicken und erregt
mein Herz,
so dass ich nur nach ihr schmachte.
Aber mein Schmerz bewegt sie nicht zu
Mitleid,
und die Liebe heilt mich nicht,
da sie mir nicht erlaubt zu sterben und mein
Leid zu enden.

O mein blindes und grausames Schicksal

O mein blindes und grausames Schicksal,

La qual hor sicato ha l'ale
E bandita da ogni corte.

O mia cieca e dura sorte...
Perché un viver duro e grave
Grave e dur morir conviene
Finir voglio in pianti e pene
Come in scoglio fa la nave
Ch'al fin rompe ogni suo trave
Poi che un tempo è stata forte.

O mia cieca e dura sorte...

Piglia exempio ognun che vede
Scritto in la mia tomba obscura
Se ben son for di natura
Morto son per troppo fede
Per mi mai non fu mercede
Pietà m'ha chiuze le porte.

O mia cieca e dura sorte...

¹⁷ Virtù, che fai in questo miser mondo? (lauda)

(Dialogo: Laudese/Virtù)
Virtù, che fai in questo miser mondo?
Vado dispersa in ciascun paese.
Ove tu alberghi e chi ti fa le spese?
Povera gente mersa quasi al fondo.
Che t'è inimica al tuo stato iocondo,
iocondo?

my pain.

O my blind and cruel fate

O my blind and cruel fate,
Ever nourished by my pain;
O wretchedness of this my life,
Sad presage of my death.

I have more pain and more unhappiness
Than any living creature on this earth.
I am the tree that the wind blows down
Since it no longer has its roots.
Truly the saying goes:
Ill luck takes him who is out of fortune's
favour.

O my blind and cruel fate...

The cause of all this grief
Is fate and cruel love,
For always with a good heart
I have served, and with true constancy,
The one who cut my wings
And banished me from every court.

O my blind and cruel fate...

Since my life is harsh and heavy
A harsh and heavy death is fitting.
I face my end in tears and torment
Like a ship that is wrecked on the rocks.
Finally broken are all its beams
Though once it was fine and strong.

O my blind and cruel fate...

O sort aveugle et cruel...

Vertu, que fais-tu donc dans ce monde pitoyable?

(Dialogue: Laudese et Vertu)

Vertu, que fais-tu donc dans ce monde pitoyable?

J'erre de pays en pays.

Où loges-tu et qui pourvoit à tes besoins?

De pauvres gens réduits presque au néant.

Qui est l'ennemi de ton état bienheureux?

La luxure, la cupidité, le jeu entre autres péchés.

Que fais-tu l'année durant, les mois durant?

Je prie, je lutte et je suis réduite au néant.

Pourquoi ne régnes-tu pas à ta juste place

comme te le fis dans les temps reculés, et où sont ces braves hommes qui te suivaient?

L'orgueil et l'avarice m'ont mise à la porte, et en peu de temps mes terres sont devenues

des déserts oubliés, et partout les sentiers que suivaient mes disciples sont si tortueux

que seuls les empruntent Bacchus et Vénus.

Je te salue, symbole de victoire et de

ewig von meinem Leid genährt;
o meines Lebens Erbärmlichkeit,
trauriges Vorzeichen meines Todes.

Ich habe größeres Leid und größeres Unglück

als jede andere auf dieser Erde lebende Kreatur.

Ich bin der Baum, den der Wind fällt, da er keine Wurzeln mehr hat.

Wahrlich, wie heißt es doch:

Unglück trifft den, dem das Schicksal nicht gewogen ist.

O mein blindes und grausames Schicksal ...

Die Ursache all dieses Kammers ist Verhängnis und grausame Liebe, denn stets habe ich mit frohem Herz gedient, und der in treuer Standhaftigkeit, die meine Flügel beschnitten hat und mich von jedem Hof verbannte.

O mein blindes und grausames Schicksal ...

Da mein Leben hart und schwer ist, gebührt mir ein harter und schwerer Tod. Ich erwarte mein Ende mit Tränen und Qual wie ein Schiff, das auf dem Riff zerschellte. Schließlich sind alle Masten gebrochen, obwohl es einst stolz und stark war.

O mein blindes und grausames Schicksal ...

Merket auf, all jene, die ihr

Luxuria, gula, e giochi, et altre offese.
Che fai tutto l'anno e ciascun mese?
Vigilo, stento et son redutta al fondo.
Perché non regni più come solevi al tempo anticho di tua degna sorte,
Ove son gl'homni degni che tu havevi?
Superbia e avaritia le porte me han serate, in questi tempi brevi le mie region son

Manchate e scorte, e le vie son si storte de le mie schole in ciaschaduno loco, Che sol a Bacho, a Venere si fa gioco.

[19] Salve, victrice e gloriosa insegna (lauda)

Salve, victrice e gloriosa insegna,
In cui fe el summo Dio per troppo amore
L 'humana stirpe de sua morte degna
Pagando col suo sangue el nostro errore.
Ben che tu fosti gia de gloria indegna,
Hor meriti immortal triompho e honore.
Pregamo che per te sia el cielo aperto,
Che aiuto non c'e alcun di nostro merto.
Amen.

[20] Vergine bella (lauda)

Take heed, all you who see
These words upon my gloomy tomb.
Unnaturally I died
Of too much faithfulness.
For me there never was relief,
And pity closed her doors on me.
O my blind and cruel fate...

Virtue, what do you do in this miserable world?

(Dialogue: Laudese and Virtue)

Virtue, what do you do in this miserable world?

I go wandering through every country.
Where do you lodge and who provides for your needs?

Poor people reduced almost to nothing.

Who is the enemy of your blessed, blessed state?

Lust, greed, gambling and other sins.

What do you do the whole year long and every month?

I pray, I struggle and I am reduced to nothing.

Why are you not ruling in your rightful place as you did in ancient times,

And where are those worthy men who followed you?

Pride and avarice have locked me out, and in this short time my lands have become Deserted and forgotten, and the paths of my

gloire

Je te salue, symbole de victoire et de gloire
par lequel Dieu au ciel, dans Son grand
amour,
rendit la race humaine digne de Sa mort,
payant pour nos péchés de Son propre sang.
O bois sacré, jusque-là indigne de gloire,
tu mérites aujourd'hui honneur et triomphe
immortel.

Que par toi les cieux puissent s'ouvrir à nous
puisque notre propre valeur ne nous permet
aucun espoir.
Amen.

Vierge de beauté

Vierge de beauté, de soleil vêtue,
d'étoiles couronnée, qui fus si agréable au
Soleil souverain
qu'il cacha Sa lumière en ton sein:
Amour m'incite à chanter tes louanges,
mais je ne saurais commencer sans ton aide
et sans l'aide de Celui qui, dans Son amour,
repose en toi.
Celle que j'invoque a toujours répondu
à ceux qui l'appellent avec une foi sincère.

diese Worte auf meinem düsteren Grabmal
seht.

Unnatürlich bin ich gestorben
an allzu großer Treue.
Für mich gab es nie eine Erleichterung,
und das Erbarmen versperrte mir seine
Pforte.

O mein blindes und grausames Schicksal ...

Tugend, was tust du in dieser elenden Welt?

(Dialog: Laudese und Tugend)
Tugend, was tust du in dieser elenden Welt?

Ich wandere durch jedes Land.
Wo logierst du und wer sorgt für dich?
Arme Menschen, die selbst fast vor dem
Nichts stehn.

Wer ist der Feind deines gesegneten
Zustandes?

Begierde, Gier, Glücksspiel und andere
Sünden.

Was tust du das ganze Jahr und jeden
Monat?

Ich bete, ich kämpfe und stehe vor dem
Nichts.

Warum regierst du nicht an deinem
rechtmäßigen Platz wie in alten Zeiten,
und wo sind die Verdienstvollen, die dir
folgen?

Vergine bella, che di sol vestita,
Coronata di stelle, al sommo Sole
Piacesti sì che 'n te sua luce ascose:
Amor mi spinge a dir di te parole,
Ma non so 'ncominciar senza tu' aita
Et di colui ch' amando in te si pose.
Invoco lei che ben sempre rispose
Chi la chiamò con fede.

Vergine, s' a mercede
Miseria estrema de l'umane cose
Giamai ti volse, al mio prego t'inchina,
Soccorri a la mia guerra
Ben ch' i sia terra et tu del Ciel regina.

Vergine pura, d'ogni parte intera,
Del tuo parto gentil figliuola e madre,
Ch' allumi questa vita e l'altra adorni:
Per te il tuo Figlio e quel del sommo
Padre

O fenestra del Ciel lucente altera
Venne a salvarne in su li estremi giorni,
E fra tutt' i terreni altri soggiorni
Sola tu fosti eletta.

Vergine benedetta
Che'l pianto d'Eva in allegrezza torni:
Fammi, che puoi, de la sua grazia degno,

followers everywhere so crooked
That only Bacchus and Venus have their
way.

Hail, O victorious and glorious symbol

Hail, O victorious and glorious symbol
Through which God on high, out of His great
love
Made the human race worthy of His death,
Paying for our sins with His own blood.
O sacred wood, if you were until then
unworthy of glory
Now you deserve honour and immortal
triumph.

We pray that through you heaven may be
opened
Since on our own merit there is no hope for
us.
Amen.

Beautiful Virgin

Beautiful Virgin, clothed in sunlight,
Crowned with stars, Who so pleased the
highest Sun
That He hid His light in you:

O Vierge, si l'extrême misère humaine
a jamais éveillé en toi la miséricorde,
écoute ma prière,
secours-moi dans ma lutte,
bien que je ne sois que poussière, et que tu
sois la reine du Ciel.

Vierge de pureté, qui es restée sans tache,
noble mère et fille de ton fruit,
toi qui es la lumière de cette vie et la gloire
de l'autre:

Stolz und Habsucht haben mich
ausgeschlossen, und in dieser kurzen Zeit
sind meine Länder
verwüstet und vergessen, und die Pfade
meiner Anhänger überall so krumm,
dass nur Bacchus und Venus ihren Weg
finden.

**Heil dir, o siegreiches und
verehrungswürdiges Symbol**

Senza fine O beata,
Gia coronata nel superno regno.

Vergine santa, d'ogni grazia piena,
Che per vera et altissima umiltate
Salisti al ciel ond' e' miei preghi ascolti:
Tu partoristi il Fonte di pietate
E di giustizia il Sol che rasserena
Il secol pien d'errori oscuri et folti.

Love impels me to speak of you
But I do not know how to begin without your
help

And the help of Him Who, loving you, rests
within you.

I call on her who has always replied
To those who call with faith.
Virgin, if the extreme misery of humanity
Ever made you turn in pity,
Hear my prayer,
Aid me in my battle,
Even if I am earth and you the queen of
Heaven.

Pure Virgin, whole in every way,
Noble mother and daughter of your offspring,
Who illuminates this life and adorns the next:
Through you your Son and the Son of the
highest Father,
O luminous window of the high Heaven,
Came down to save us in the latter days,
And amongst all earthly dwellings
Only you were chosen.
Blessed Virgin,
Who turns the tears of Eve into joy,
Make me worthy of His grace,
Since it is in your power, O blessed without
end,
Crowned already in the kingdom above.

Holy Virgin, full of every grace,
who with the purest and highest humility
ascended into Heaven from where you hear
my prayers:

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201. Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK
E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

Performing editions: Robert Meunier

Thanks are gratefully extended to Rachel Platt who helped with laude text underlay; Giulia Panzeri and Claudia Caldi for poem readings for singers; Nicola Martino and Helen Fost for translating original texts into English; Reverend Canon Pam Reed of St George's Church; Gabriel Hernandez for song evolution; and Herbert Burke, Claire Meunier, Doris Block and J.M.H. for all the rest.

For further information, please e-mail: ro.bella@virgin.net

Chandos 20-bit Recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 20-bit recording. 20-bit has a dynamic range that is up to 24dB greater and up to 16 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the

Executive producer Robert Meunier
Recording producer Nicholas Parker
Sound engineer Nicholas Parker
Editor Nicholas Parker
Recording venue St George's Church, Chesterton, Cambridge; 26 & 27 October 1999 and 18 & 19 July 2000
Front cover Photograph by Peter Dimakos
Back cover Photograph of Robert Meunier by Peter Dimakos
Design Cass Cassidy
Booklet typeset by Dave Partridge
Booklet editor Finn S. Gundersen
Copyright Copyright Control
P 2002 Chandos Records Ltd
C 2002 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, England
Printed in the EU

VERGINE BELLA: ITALIAN RENAISSANCE MUSIC

CHANDOS

20th CENTURY

CHACONNE DIGITAL

CHAN 0683

Carolyn Sampson soprano • Clare Wilkinson contralto
 Julian Podger tenor
 Robert Meunier lute/director



Includes one CD and 56-page
 booklet with note and texts in
 four languages

VERGINE BELLA

contains premiere recordings
 Italian Renaissance Music

- | | | | | | |
|---|---|------|----|---|----------|
| 1 | Marchetto Cara (c. 1465–1525)
S'io sedo a l'ombra | 3:15 | 10 | Francesco Spinacino
Recercare | 2:40 |
| 2 | Francesco Spinacino (fl. c. 1507)
Recercare | 2:06 | 11 | Bartolomeo Tromboncino
Poi che volse la mia stella | 3:36 |
| 3 | Marchetto Cara
Aimè, ch'io moro | 3:50 | 12 | Diomedes (fl. c. 1508)
Dolores mortis | 2:45 |
| 4 | Anonymous
Pavana | 3:33 | 13 | Francesco da Milano (1497–1543)
Recercare | 1:50 |
| 5 | Marchetto Cara
Se non soccorri, amore | 1:47 | 14 | Marchetto Cara
Si oportuerit me teco mori | 2:30 |
| 6 | Bartolomeo Tromboncino (1470–after 1534)
Che debo far? | 2:34 | 15 | Si bella è la mia donna | 2:39 |
| 7 | Marchetto Cara
Fugga pur chi vol amore | 2:26 | 16 | O mia cieca e dura sorte | 6:49 |
| 8 | Bartolomeo Tromboncino
Ave, Maria, gratia plena | 1:52 | 17 | Innocentius Dammonis (fl. c. 1508)
Virtù, che fai in questo miser mondo? | 3:34 |
| 9 | Marchetto Cara
Ave, victorioso e sancto legno | 2:45 | 18 | Marco dall'Aquila (c. 1480–after 1538)
Recercare | 1:21 |
| | | | 19 | Anonymous
Salve, victrice e gloriosa insegna | 2:10 |
| | | | 20 | Bartolomeo Tromboncino
Vergine bella | 5:44 |
| | | | | | TT 60:54 |

CHANDOS RECORDS LTD
 Colchester . Essex . England

LC 7038

DDD

© 2002 Chandos Records Ltd © 2002 Chandos Records Ltd
 Printed in the EU

SAMPSON/WILKINSON/PODGER/MEUNIER

CHAN 0683