La Venexiana / Claudio Cavina

ROBERTA MAMELI, *soprano* [RM]
EMANUELA GALLI, *soprano* [EG]
FRANCESCA CASSINARI, *soprano* [FC]

Cristiano Contadin, *viola da gamba* [CT]
Gabriele Palomba, *lute* [GP]
Marta Graziolino, *harp* [MG]
Davide Pozzi, *harpsichord* [DP]

Recorded in Pinerolo (Chiesa di S. Giovanni), Italy, in August 2009
Engineered by Matteo Costa
Produced by Claudio Cavina
Executive producer and editorial director: Carlos Céster
Editorial assistance: María Díaz
Art direction and design: Valentín Iglesias

© 2011 MusiContact GmbH

Luzzasco Luzzaschi (*c.* 1545-1607)

Concerto delle Dame

Madrigali per cantare et sonare a 1, 2, 3 soprani (1601)

1	Aura soave [RM, MG]	3:49
2	O primavera gioventù dell'anno [FC, CT, GP, DP]	3:15
3	Ch'io non t'ami cor mio [EG, DP]	3:49
4	Toccata[1] [MG]	2:01
5	Stral pungente d'amore [RM, EG, MG, CT, DP]	2:58
6	Deh vieni hormai cor mio [RM, EG, CT]	3:10
7	Cor mio deh non languire [RM, EG, GP, CT, MG]	3:12
8	Io mi son giovinetta [FC, RM, DP]	3:08
9	Ricercare[2] [DP]	1:31
10	O dolcezz'amarissime d'amore [RM, FC, EG, GP, CT, MG, DP]	4:32
11	Troppo ben può [RM, FC, EM, GP, CT, MG, DP]	3:58
12	T'amo mia vita [RM, EG, FC, GP, CT, MG, DP]	3:19
13	Canzon francese[3] [DP]	1:25
14	Non sa che sia dolore [RM, EG, FC, GP, CT, MG]	3:02
15	Occhi del pianto mio [RM, EG, FC, GP, CT, MG, DP]	3:11
16	LODOVICO AGOSTINI: Donna mentre vi miro[4] [RM, FC, EG, GP, CT, MG, DP]	2:13
17	PAOLO VIRCHI: Segu'a rinascer l'aura[5] [RM, EG, FC, GP, CT, MG, DP]	3:51

ADDITIONAL SOURCES

1 Girolamo Diruta, *Il Transilvano, parte 1,* 1593 2 Girolamo Diruta, *Il Transilvano, parte II,* 1609

3 Luzzasco Luzzaschi, *Canzoni per sonare con ogni sorta di strumenti, Libro 1*, 1608

4 Modena, manuscript *F1358* 5 Paolo Virchi, *Il primo libro dei madrigali a cinque voci*, 1584

Luzzasco Luzzaschi

Concerto delle Dame

From the outset, Alfonso II, Duke of Ferrara, aspired to the Concerto delle Dame, performed by "the singing ladies" at his court, becoming his *musica secreta*. The wonder of those voices is not a mystery only for us today; it was also the case for the vast majority of their contemporaries. Letters written at the time abound with praise and commendation directed towards those heavenly performers, and yet, few – very few indeed – were actually able to hear them.

The wedding of Alfonso II with his third wife Margherita Gonzaga – a union from which the duke was desperately hoping for an heir, so as not to have to cede his city to the Pope – brought to Ferrara two young women: Laura Peperara and Livia d'Arco. Peperara's fame was already great in Mantua, where her skill and ability in singing, on the harp and in dancing had aroused the admiration and the passion of the court there (Torquato Tasso had dedicated a collection of love poetry to her). Livia on the other hand, was a talent in the making. In Ferrara she would find the ideal terrain for perfecting herself in the study of singing and of the viol.

For some considerable time Alfonso II had been pursuing the dream of creating an ensemble made up of soprano voices at his court. In such a way a *concerto* formed by the sisters Lucrezia and Isabella Bendidio had appeared a decade previously. If the result of that first experience had been considerable, the Concerto delle Dame amply surpassed it, attaining a renown which extended throughout Europe. Initially, the Concerto delle Dame consisted of a duo. As well as Peperara, another extraordinary singer – and lutenist – took part in it, this being Anna Guarini, daughter of the famous poet Giambattista Guarini. His tragicomedy *Il pastor fido* was one of the texts most frequently mined by madrigal composers at the end of the 16th century. The speedy progress made by Livia d'Arco permitted her to be brought very quickly into the group, turning the Concerto delle Dame into a trio.

The performances of the Concerto delle Dame were reserved for the duke and, above all, for his wife. On certain occasions, distinguished members of the court were admitted as well as high-ranking foreigners (members of the nobility, sovereigns, ambassadors and emissaries from other countries) or personalities of recognized prestige. Nonetheless, the audiences always remained very restricted and select and many were the people, who, to their regret, failed in their attempts to attend. Perhaps the most interested in being present were composers and some of them who went by that way – Alessandro Striggio and Giulio Caccini – were acting as emissaries for the Grand Duke of Tuscany. All the courts of northern Italy were aspiring to create their own Concerto delle Dame, or something comparable and, in order to achieve that, they were attempting to winkle out the secret of this form of making music which, many suspected, was pointing the way towards the future.

Although enveloped in secrecy and concealed as an exclusive experience suitable only for privileged people, the Concerto delle Dame radiated a powerful influence on the new madrigals of Marenzio, Wert, Monteverdi and Gesualdo. For those who heard it, what immediately attracted the attention was the astonishing virtuosity of its style of ornamented singing, by means of *passaggi*, *diminuzioni*, *cadenze*, *tirate*, trills and other such embellishments. Likewise highlighted from its performances was the intensity and clarity of the singers' diction, the breadth of the vocal tessitura with a sonorous volume reduced but modulated and varied with extreme subtlety. A further attractive element of these concerts was the mixture of the voices and instruments (each of the three ladies, as we have seen, excelled on an instrument) in contrast with the typical *a cappella* style of madrigal singing.

It was not only the performances of the Concerto delle Dame which were shrouded in secrecy – it was also the ensemble's repertory. The works written for the ladies were gathered together in volumes which were kept under lock and key and the strictest prohibition was imposed on them in terms of being published. Administering that *musica secreta* was Luzzasco Luzzaschi and as an instrumentalist it was he who was entrusted with accompanying the ladies on the keyboard (while Ippolito Fiorini, the *maestro* of the ducal chapel, did the same on the lute). As a composer, Luzzaschi wrote works for them which had the capacity to highlight their fabulous vocal talents.

The death in 1597 of Alfonso II and the lack of direct heirs led to the ending of Ferrara's autonomy, condemning it to become a peripheral appendage of the Papal States. What had been one of the most flourishing and thriving Italian courts during the 16th century, providing shelter for artists such as Ariosto, Tasso, Guarini, Obrecht, Josquin, Willaert and Rore, now saw its independent existence imperilled. And at the same time the curtain fell on the Concerto delle Dame: its dissolution was confirmed in the most tragic manner on May 4, 1598, when Anna Guarini was murdered by her husband, Duke Ercole Trotti, on suspicion of adultery. Laura and Livia sang together for the last time some months later.

The duke's musical patrimony was broken up and the "secret" volumes containing the repertory of the ladies was lost. Or almost. In 1601, Luzzaschi published in Rome his *Madrigali a uno, due e tre soprani*. As the composer relates in the preface to the collection, these were works which had been written years beforehand expressly for the Concerto delle Dame. The death of Alfonso II finally broke the ban on disclosing

them and allowed the lifting of the veil on one of the most exciting chapters of recent musical history.

Luzzaschi was not only rendering a posthumous homage to the glory of his former patron and his court (the texts are by Guarini), he was also claiming the supremacy of that experience in the creation of a musical taste heading more and more towards monody, the basso continuo, the virtuosity of the vocal line, the fascination for the high-lying tessituras and finally, those elements which Monteverdi had grouped under the name of the *seconda pratica*. The *Madrigali a uno, due e tre soprani* can be considered as a laboratory of the new monodic style. Madrigals "to sing and play", specified Luzzaschi in the frontispiece. Indeed, the manuscript envisaged an instrumental accompaniment which – unlike what was to happen in the Baroque basso continuo – was not figured but written out in full.

The first madrigal in the collection, *Aura soave*, is already representative of the originality not only technical but conceptual with which the composer confronted the poetic text. As a starting point the vocal virtuosity takes the sound painting found in the writing of madrigals, but quickly goes beyond that acquiring a free and sensual sense of sonorous display, which is fully self-governing. The insistent and prolonged ornamentations above the words *desio*, *gentile* and *stile* serve suddenly to open up islands of melodious enjoyment in the middle of the musical discourse. *O primavera, gioventù de l'anno* unloads its vernal vigour principally in the words appearing at line ends: *anno*, *amori*, *altrui*... In *Ch'io non t'ami* one begins to glimpse the silhouette of the melodramatic monologue. The *passaggi* above *t'abbandoni* exceed once again the limits of madrigalism by being shaped into almost visceral outbursts. The moderation of the beginning of the piece gives way to an increasingly more elaborate form of composing, with a *crescendo* where – paradoxically – the logic of the ornamentation fills with wild activity to overflowing the final picture of the "death". We are at the theatrical gates of the *stile rappresentativo*, and yet it is sufficient to hear *Io mio son giovinetta* in order to prove that, except in the first bars, the monodic approach still does not involve a strict identification between voice and character.

In *Stral pungente d'amore*, the precise imitations of the second soprano above the singing of the first confer more intensity on the melodic gestures before dissolving them in rapid ornamentations. These same means give light to structures in the works for three sopranos where the detail shores up the almost orchestral effect of the sum total of the voices. At the same time, the madrigal *Oh dolcezz'amarissime d'amore* moves about in a thick and sinuous way, whilst *Occhi del pianto mio* is marked by some chromatic inflections which are revealing of the link between Luzzaschi and Gesualdo.

Generally speaking, the relationship between music and verse in Luzzaschi has brushstrokes which are more schematic than that which one finds in Monteverdi. Nonetheless, a madrigal such as *Troppo ben può* properly permits a comparison with similar pieces by Luzzaschi's more famous colleague. The emotional contrasts, the slowing down and speeding up of poetical word ordering by means of the music help to explain, among other reasons, why Monteverdi included Luzzaschi among the exponents of the *seconda pratica*.

Three instrumental pieces have been included with the madrigals, witness to the not very extensive legacy of Luzzaschi in this field – an unfortunately meagre corpus if we bear in mind the unstinting praises which his great merits as organist and improviser evoked from his contemporaries. His command of the enormous difficulties posed by the *archicembalo* were legendary, this being the instrument built by Nicola Vicentino and whose keyboards were capable of distinguishing sharps and flats, with the purpose of playing diatonic, chromatic and enharmonic scales at the same time. The *Toccata* (which here is entrusted to the harp, as a kind of homage to Laura Peperara) provides an idea of his talent as improviser, while the *Ricercare* demonstrates his sound command of polyphonic writing. The same intention is designed with his *Canzon francese*, with an additional value of demonstrating the sense of mobility which Luzzaschi was able to apply in his madrigals.

For a long time the *Madrigali a uno, due e tre soprani* were regarded as representing the only compositions directly connected with the Concerto delle Dame. However, recent studies have allowed composers whose efforts enriched the singers' repertory to be rescued from oblivion. The most notable is perhaps Lodovico Agostini (1534-1590), whose third book of madrigals (Ferrara, 1582) includes pieces dedicated to Peperara and Guarini. In all likelihood, some of the madrigals of Paolo Virchi (c.1550-1610) were also planned for the ladies, those which the composer had published during the years when he acted as organist at the court of Alfonso II, between 1582 and 1591.

Centuries later, the Concerto delle Dame continues resonating in some faraway distant room of the princely Castello Estense of Ferrara. And in other places too, for that matter. That singing has not ceased to exist for the simple reason that the excessive secrecy surrounding it nurtured that most powerful weapon: the imagination. Fundamentally, our situation today is similar to that of that immense majority of contemporaries who, deprived of the ultimate enchantment of the voices of the singers, had no other recourse than to fantasize about them. Alfonso II indeed knew precisely that: the most beautiful sound is the one that one cannot hear.

Stefano Russomanno
translation: Mark Wiggins

Luzzasco Luzzaschi

Concerto delle Dame

Alphonse II, duc de Ferrare, voulut dès le début que le *Concerto delle Dame* (Concert des Dames) soit sa « musique secrète ». Le miracle de ces voix est un mystère qui non seulement nous émeut aujourd'hui mais bouleversa aussi l'immense majorité des contemporains. Les lettres de l'époque abondent en commentaires à la louange de ces divines interprètes, et cependant peu – très peu – ont pu les écouter.

En épousant Marguerite de Gonzague en troisièmes noces, Alphonse II souhaitait ardemment un héritier, ce qui lui aurait permis de ne pas rendre sa ville au pape. Pour les festivités, Ferrare invita deux jeunes femmes : Laura Peperara et Livia d'Arco. Le grand renom de Peperara était déjà établi à Mantoue, où son habilité à chanter, à jouer de la harpe et à danser avait excité l'admiration et la passion de la cour (Le Tasse lui avait dédié un recueil de rimes amoureuses). Livia était par contre un talent en herbe qui allait trouver à Ferrare le terrain idéal où se perfectionner dans l'étude du chant et de la viole de gambe.

Depuis longtemps déjà, Alphonse II caressait le rêve de créer dans sa cour un ensemble vocal formé par des voix de soprano. C'est ainsi qu'était né, une décade auparavant, le Concert des sœurs Lucrezia et Isabella Bendidio. Si le résultat de cette première expérience avait été remarquable, le Concert des Dames le surpassa au point que sa renommée s'étendit dans toute l'Europe. Le Concert des Dames commença par être un duo formé par Laura Peperara et une autre chanteuse extraordinaire, qui était aussi luthiste, Anna Guarini, la fille du célèbre poète Giambattista Guarini, dont la tragicomédie *Il pastor fido* fut l'un des textes les plus utilisés par les madrigalistes de la fin du XVIe siècle. Les rapides progrès de Livia lui permirent de s'incorporer très tôt au Concert des Dames qui devint ainsi un trio.

Les récitals du Concert des Dames étaient réservés au duc et surtout à son épouse. Pour certaines occasions, on admettait des membres prééminents de la cour et des étrangers de haut rang (nobles, souverains, ambassadeurs et émissaires d'autres pays) ou d'autres personnalités prestigieuses. Mais il s'agissait toujours d'audiences très restreintes et sélectes : nombreux étaient ceux qui se lamentaient de n'y avoir pas pu y assister ! Les plus intéressés étaient probablement les musiciens. Certains, comme Alessandro Striggio ou Giulio Caccini, parmi ceux de passage, furent recrutés pour informer le grand duc de Toscane ; en effet, toutes les cours du Nord de l'Italie ambitionnaient de créer leur propre Concert des Dames, ou quelque chose d'approchant, et voulaient pour autant découvrir le secret de cette façon de faire de la musique qui – beaucoup en avaient l'intuition – préparait l'avenir.

Bien qu'entouré par le plus grand secret et s'occultant comme une expérience exclusive uniquement destinée aux privilégiés, le Concert des Dames eut une profonde influence sur les nouveaux madrigaux de Marenzio, Wert, de Monteverdi et de Gesualdo. L'attention des auditeurs était tout d'abord attirée par la stupéfiante virtuosité de ce chant ornementé, en forme de *passaggi*, *diminuzioni*, *cadenze*, *tirate*, trilles et autres fioritures. L'interprétation des Dames était remarquable, entre autres, pour la clarté extrême de la diction et l'ampleur de la tessiture vocale d'un volume sonore réduit mais modulé et nuancé avec une subtilité extrême. Un autre charme de ces concerts résidait dans la superposition des voix et des instruments (les trois dames dominaient, nous l'avons vu, chacune un instrument) par contraste avec le chant habituel *a cappella* des madrigaux.

Le secret recouvrait non seulement les récitals du Concert des Dames mais encore son répertoire. Les pièces écrites pour les Dames étaient en effet assemblées en volumes conservés sous clé et il était strictement interdit de les publier. Le directeur de cette « musique secrète » était Luzzasco Luzzaschi. En tant qu'instrumentiste, il était chargé d'accompagner les Dames au clavecin (tandis que Ippolito Fiorini, maître de la chapelle ducale faisait de même au luth). En tant que compositeur, Luzzaschi écrivait pour les Dames des œuvres devant souligner la qualité fabuleuse de leurs dons vocaux.

La mort d'Alphonse II en 1597 et l'absence d'héritiers directs mirent fin à l'autonomie de Ferrare, la condamnant à devenir un appendice périphérique des États pontificaux. La ville dont la cour était alors l'une des plus florissantes de l'Italie du XVIe siècle, refuge d'artistes comme Arioste, Le Tasse, Guarini, Obrecht, Josquin, Willaert et Rore, avait ses jours comptés. Et le rideau se baissait en même temps sur le Concert des Dames dont la dissolution fut sanctionnée de la façon la plus tragique, le 3 mai 1598, quand Anna Guarini mourut assassinée par son mari, le comte Ercole Trotti qui la soupçonnait d'adultère. Quelques mois plus tard, Laura et Livia chantèrent ensemble pour la dernière fois.

Le patrimoine musical du duc fut démembré et les volumes « secrets » contenant le répertoire des Dames furent perdus. Ou presque. En 1601, Luzzasco publiait à Rome les *Madrigali a uno, due e tre soprani*. Le compositeur explique dans sa préface que le recueil comprend des œuvres écrites, quelques années auparavant, expressément pour le Concert des Dames. La mort d'Alphonse II abolissait enfin la prohibition de diffuser les œuvres et permettait de découvrir l'un des chapitres les plus passionnants de la musique récente.

Luzzasco rendait non seulement un hommage posthume à la gloire de son ancien patron et de sa cour (les textes sont de Guarini) mais il revendiquait encore la suprématie de cette expérience pour la formation d'un goût musical de plus en plus orienté vers la monodie, la basse continue, la virtuosité de la ligne vocale, la fascination pour les registres aigus et, finalement, vers ces conduites que Monteverdi avait regroupées sous le nom de *seconda pratica*. Les *Madrigali a uno, due e tre soprani* peuvent être considérés comme un laboratoire du nouveau style monodique. Madrigaux « à chanter et à jouer », spécifie Luzzasco sur le frontispice. La partition prévoit en effet un accompagnement instrumental qui – au contraire de la basse continue baroque – n'est pas chiffré mais écrit intégralement.

Le premier madrigal du recueil, *Aura soave*, est déjà représentatif de l'originalité non seulement technique mais encore conceptuelle avec laquelle le musicien affronte le poème. La virtuosité vocale a comme point de départ la peinture sonore du madrigalisme mais, très tôt, la déborde pour acquérir une connotation libre et sensuelle d'une coupe sonore pleinement autonome. Les ornements insistants et prolongés sur *desio*, *gentile*, *stile* font soudain émerger des îles de délices vocaux au milieu du discours musical. *O primavera, gioventù de l'anno* fait germer avec un élan printanier les mots situés de préférence à la fin des vers : *anno*, *amori*, *altrui*... tandis que *Ch'io non t'ami* commence à profiler la silhouette du monologue mélodramatique. Les *passaggi* sur *t'abbandoni* dépassent à nouveau le cadre du madrigalisme pour configurer des éruptions quasi viscérales. La sobriété du début laisse le pas à une écriture de plus en plus chargée, dans un crescendo où paradoxalement la logique ornementale comble d'une activité frénétique l'image finale de « mourir ». Nous sommes au seuil du style « représentatif » mais il suffit d'écouter *Io mi son giovinetta* pour constater que, sauf dans les premières mesures, le concept monodique n'implique pas encore une identification étroite entre voix et personnage.

Dans *Stral pungente d'amore*, les imitations ponctuelles de la seconde soprano sur le chant de la première accordent une plus grande intensité aux gestes mélodiques avant de les dissoudre dans des ornements rapides. Ces mêmes recours donnent vie, dans les œuvres pour trois sopranos, à des constructions où le détail soutient l'effet quasi orchestral de la somme des voix. Le madrigal *O dolcezze amarissime* se meut suivant un flux dense et à la fois sinueux tandis que la matière sonore de *Occhi del pianto mio* est chargée d'inflexions chromatiques révélatrices de la connexion Luzzasco-Gesualdo.

En général, la relation entre musique et vers possède chez Luzzaschi des traits plus schématiques que chez Monteverdi. Néanmoins, un madrigal comme *Troppo ben può* soutient la comparaison avec des œuvres similaires de l'illustre collègue. Les contrastes des *affetti*, le ralentissement et l'accélération de la dictée poétique au moyen de la musique expliquent, entre autres raisons, pourquoi Monteverdi inclut Luzzaschi parmi les compositeurs caractéristiques de la *seconda pratica*.

Trois œuvres instrumentales insérées entre les madrigaux témoignent de l'apport, assez restreint, de Luzzaschi dans ce domaine. Un corpus lamentablement exigu si nous considérons l'unanimité avec laquelle ses contemporains faisaient l'éloge de son talent d'organiste et d'improvisateur. Légendaire fut aussi sa capacité pour dominer les énormes difficultés inhérentes à l'*archicembalo*, instrument construit par Nicola Vicentino et pourvu de touches différentes pour les dièses et les bémols, permettant ainsi de jouer en même temps les genres diatoniques, chromatiques et enharmoniques. La *Toccata* (confiée ici à la harpe, en une sorte d'hommage à Laura Peperara) donne une idée des dons d'improvisateur de Luzzaschi, tandis que le *Ricercare* prouve, si besoin est, la solidité de son écriture polyphonique. Et c'est ce que nous retrouvons dans la *Canzon francese* avec l'ajout de cette mobilité qui parcourt aussi ses madrigaux.

Les *Madrigali a uno, due e tre soprani* furent longtemps considérés comme les seules musiques directement associées au Concert des Dames. Mais des recherches récentes ont tiré de l'oubli d'autres compositeurs qui, par leur talent, enrichirent le répertoire de ces chanteuses. Le plus remarquable d'entre eux pourrait être Ludovico Agostini (1534-1590), dont le *Troisième livre de madrigaux* (Ferrare, 1582) comprend des œuvres dédiées à Laura Peperara et à Anna Guarini. Certains des madrigaux de Paolo Virchi (vers 1550-1610) sont, eux aussi, très probablement dédiés aux Dames, et furent publiés à l'époque où le compositeur était organiste à la cour d'Alphonse II, entre 1582 et 1591.

Plusieurs siècles plus tard, le Concert des Dames résonne encore dans quelque salle retirée du château des Este à Ferrare. Ou dans quelque lieu que ce soit. Ce chant n'a pu mourir car, dès le début, son secret a fomenté l'arme la plus puissante : l'imagination. Dans le fond, notre situation est similaire à celle de cette immense majorité des contemporains de ces Dames qui, privés du charme suprême de leurs voix, n'eurent d'autre choix que fantasmer sur elles. C'est ce que savait parfaitement Alphonse II : le son le plus beau est celui qu'on ne peut pas écouter.

Stefano Russomanno
traduction : Pierre Élie Mamou

Luzzasco Luzzaschi

Concerto delle Dame

Der Herzog von Ferrara, Alfonso II., wollte von Anfang an, dass das *Concerto delle Dame* (das »Konzert der Damen«) seine »geheime Musik« sei. Das Wunder dieser Stimmen ist ein Mysterium, das nicht nur uns heutzutage bewegt, sondern das auch die große Mehrheit der Zeitgenossen sehr beschäftigte. In den Briefen dieser Zeit findet man eine Unmenge an lobenden Kommentaren über diese göttlichen Künstlerinnen, und das, obwohl nur sehr wenige sie überhaupt hatten hören können.

Als Alfonso II. in dritter Ehe Margherita Gonzaga heiratete, erhoffte er sehnlichst die Geburt eines Erben, denn dies hätte verhindert, dass seine Stadt an den Papst fiel. Für die Hochzeitsfeierlichkeiten lud der Ferrareser Hof zwei junge Frauen ein: Laura Peperara und Livia d'Arco. Laura Peperaras hervorragender Ruf hatte sich bereits in Mantua etabliert, wo ihre Begabung als Sängerin, Harfenistin und Tänzerin die Bewunderung und die leidenschaftliche Verehrung durch den Hof zur Folge hatte. (Tasso widmete ihr eine Sammlung mit Liebesgedichten.) Livia d'Arco war dagegen noch ein vielversprechendes junges Talent, das in Ferrara das ideale Umfeld zur Vervollkommnung bei ihrer Gesangsausbildung und im Gambenspiel finden sollte.

Schon seit geraumer Zeit hegte Alfonso II. den Traum, an seinem Hof ein Vokalensemble zu etablieren, das nur aus Sopranistinnen bestehen sollte. Daher entstand ein Jahrzehnt zuvor das Concerto der Schwestern Lucrezia und Isabella Bendidio. Das Ergebnis dieser ersten Bemühungen war schon bemerkenswert, wurde aber durch das Concerto delle Dame noch bei Weitem übertroffen, dessen Ruf sich bald in ganz Europa verbreitete. Das Concerto delle Dame war anfangs ein Duo, bestehend aus Laura Peperara und Anna Guarini, einer weiteren außergewöhnlichen Sängerin, die außerdem Lautenistin war. Sie war die Tochter des berühmten Dichters Giambattista Guarini, dessen Tragikomödie *Il pastor fido* einer der Texte war, die von den Madrigalisten gegen Ende des 16. Jahrhunderts am häufigsten vertont wurden. Die schnellen Fortschritte Livia d'Arcos ermöglichten es ihr sehr bald, ins Concerto delle Dame aufgenommen zu werden, das dadurch ein Trio wurde.

Die Auftritte des Concerto delle Dame waren dem Herzog und vor allem seiner Gattin vorbehalten. Zu bestimmten Gelegenheiten ließ man auch herausragende Mitglieder des Hofes oder Fremde von hohem Rang zu (Edelleute, Herrscher, Botschafter und Gesandte anderer Länder oder weitere bedeutende Persönlichkeiten). Aber es handelte sich immer um ein sehr eng begrenztes und handverlesenes Publikum: Groß ist die Zahl derjenigen, die sich darüber beklagten, dass ihnen der Zutritt nicht gestattet wurde! Am interessiertesten waren vermutlich die Musiker. Einige durchreisende Künstler wie etwa Alessandro Striggio oder Giulio Caccini waren mit dem Auftrag unterwegs, dem Großherzog der Toskana Informationen zuzutragen; in der Tat waren viele norditalienische Höfe darauf erpicht, ihr eigenes »Damenkonzert« zu gründen (oder zumindest ein Ensemble, das dem berühmten Vorbild nahekam) und wollten daher das Geheimnis entdecken, das hinter dieser Art des Musizierens stand, die – wie viele ahnten – zukunftsweisend war.

Obwohl das Concerto delle Dame von der größtmöglichen Geheimhaltung umgeben war und die exklusive Erfahrung des Zuhörens ausschließlich den Privilegierten vorbehalten war, hatte es doch einen tiefgehenden Einfluss auf die neuen Madrigale von Marenzio, Wert, Monteverdi und Gesualdo. Die Aufmerksamkeit der Zuhörer wurde vor allem von der verblüffenden Virtuosität des Gesangs gefesselt, der durch *passaggi*, *diminuzioni*, *cadenze*, *tirate,* Triller und andere Fiorituren überreich verziert war. Die Interpretationen der Damen waren unter anderem durch ihre außergewöhnliche Klarheit der Aussprache bemerkenswert, ebenso wie durch den großen Stimmumfang des Vokalensembles, das zwar nicht sehr laut, aber modulationsreich, nuanciert und außergewöhnlich sensibel sang. Ein weiterer Reiz dieser Konzerte lag in der Überlagerung von Stimmen und Instrumenten (die drei Damen beherrschten, wie bereits erwähnt, jeweils ein Instrument), die im Kontrast zur sonst für Madrigale üblichen A-cappella-Ausführung stand.

Ein Geheimnis umgab nicht nur die Auftritte des Concerto delle Dame, sondern auch das Repertoire dieses Ensembles. Die für die Damen geschriebenen Stücke wurden in Bänden gesammelt, die unter Verschluss gehalten wurden. Es war streng verboten, diese Werke zu veröffentlichen. Die Leitung dieser *musica secreta* oblag Luzzasco Luzzaschi. Als Instrumentalist hatte er die Aufgabe, die Damen am Cembalo zu begleiten (so wie Ippolito Fiorini, der Leiter der fürstlichen Kapelle, damit betraut war, sie auf der Laute zu begleiten). Und als Komponist schrieb Luzzaschi Werke für die Damen, die die fabelhafte Qualität ihrer vokalen Fähigkeiten besonders hervorheben sollten.

Der Tod Alfonsos II. im Jahr 1597 und das Fehlen eines direkten Erben setzten der Autonomie Ferraras ein Ende und führten dazu, dass der Stadtstaat zu einem unbedeutenden Appendix des Kirchenstaates wurde. Die glorreichen Tage jener Stadt waren gezählt, deren Hof einer der blühendsten im Italien des 16. Jahrhunderts gewesen war, Zuflucht für Künstler wie

Ariost, Tasso, Guarini, Obrecht, Josquin, Willaert und de Rore. Gleichzeitig fiel auch der Vorhang für das Concerto delle Dame, dessen Auflösung auf höchst tragische Weise stattfand, als Anna Guarini am 3. Mai 1598 von ihrem Ehemann, dem Grafen Ercole Trotti ermordet wurde, da er sie des Ehebruchs verdächtigte. Einige Monate später sangen Laura und Livia ein letztes Mal gemeinsam.

Das musikalische Erbe des Herzogs wurde in alle Richtungen zerstreut und die »geheimen« Bände, die das Repertoire der Damen enthielten, gingen verloren – allerdings nicht ganz. Im Jahr 1601 veröffentlichte Luzzaschi in Rom seine *Madrigali a uno, due e tre soprani*. Im Vorwort erklärte der Komponist, diese Sammlung enthalte Werke, die einige Jahre zuvor eigens für das Concerto delle Dame entstanden seien. Durch den Tod Alfonsos II. wurde schließlich das Verbot der Weiterverbreitung dieser Werke hinfällig, und so wurde es möglich, eines der fesselndsten Kapitel der Musikgeschichte der jüngeren Vergangenheit zu entdecken.

Auf diese Weise setzt Luzzaschi nicht nur dem Ruhm seines früheren Arbeitsgebers und seines Hofes ein posthumes Denkmal (die Texte stammen von Guarini), sondern bekräftigte aus dieser Erfahrung heraus die Herausprägung eines musikalischen Geschmacks, der sich mehr und mehr in Richtung der Monodie orientiert, hin zum Basso continuo, der Virtuosität der vokalen Linie, der Faszination für hohe Stimmlagen und schließlich zu all jenen Entwicklungen, die Monteverdi unter dem Namen *seconda pratica* zusammenfasste. Man kann die *Madrigali a uno, due e tre soprani* als Laboratorium für diesen neuen monodischen Stil auffassen. Madrigale »zum Singen und zum Spielen«, so bezeichnet Luzzaschi diese Stücke auf dem Frontispiz des Werkes. Tatsächlich ist in der Partitur eine instrumentale Begleitung vorgesehen, die (im Gegensatz zum barocken Generalbass) nicht beziffert, sondern vollständig ausgeschrieben ist.

Das erste Madrigal der Sammlung, *Aura soave*, ist bereits für die Originalität bezeichnend, mit der der Komponist nicht nur technisch, sondern konzeptuell an das Gedicht herangeht. Die Virtuosität der vokalen Linie hat die Tonmalerei des Madrigalismus als Ausgangspunkt, aber ihre Grenzen werden sehr bald zugunsten der freien und sinnlichen Konnotation eines völlig unabhängigen Zuschnitts der Klänge überschritten. Die eindringlichen und ausgedehnten Verzierungen auf den Worten *desio*, *gentile*, *stile* lassen schlagartig vokale »Inseln der Seligkeit« inmitten des musikalischen Diskurses auftauchen. Mit dem Schwung des Frühlings keimen in *O primavera, gioventù de l'anno* vorzugsweise jene Worte auf, die am Ende der Verse stehen (*anno*, *amori*, *altrui*...), während sich in *Ch'io non t'ami* bereits die Silhouette des melodramatischen Monologs abzuzeichnen beginnt. Die *passaggi* auf *t'abbandoni* überschreiten abermals den Rahmen der Madrigalismen, um quasi viszerale

Eruptionen zu bilden. Der gemäßigte Anfang macht in einem Crescendo einer immer stärker aufgeladenen Kompositionsweise Platz, deren ornamentale Logik paradoxerweise in eine frenetische Aktivität über dem Schlussbild des Sterbens mündet. Hier befinden wir uns auf der Schwelle zum *stile rappresentativo*, aber man muss nur *Io mi son giovinetta* anhören um festzustellen, dass das monodische Konzept hier (mit Ausnahme der ersten Takte) noch keine enge Identifikation von Stimme und Figur beinhaltet.

In *Stral pungente d'amore* verleihen die punktuellen Imitationen des zweiten Soprans über die Gesangslinie des ersten den melodischen Gesten eine größere Intensität, bevor sie sich in schnelle Verzierungen auflösen. In den Werken für drei Soprane führen ähnliche Mittel zu Konstruktionen, bei denen das Detail den quasi orchestralen Effekt der Summe der drei Stimmen unterstützt. Das Madrigal *O dolcezze amarissime* fließt in einem zugleich dichten und gewundenen Strom, während das Klangmaterial von *Occhi del pianto mio* mit chromatischen Wendungen aufgeladen ist, die eine Verbindungslinie zwischen Luzzaschi und Gesualdo herstellen.

Generell weist die Relation zwischen Text und Musik bei Luzzaschi schematischere Züge auf als bei Monteverdi. Dennoch muss ein Madrigal wie *Troppo ben può* den Vergleich mit ähnlichen Werken des illustren Kollegen nicht scheuen. Die Kontraste der Affekte sowie das Verlangsamen und Beschleunigen der poetischen Rede mittels der Musik sind unter anderem Gründe dafür, dass Monteverdi Luzzaschi mit zu jenen Komponisten zählte, die beispielhaft für die *seconda pratica* standen.

Drei instrumentale Werke Luzzaschis wurden ergänzend zu den Madrigalen hinzugefügt, die den Beitrag dieses Komponisten zu diesem Genre bezeugen. Leider ist die Anzahl überlieferter Instrumentalwerke aus seiner Feder nur beklagenswert gering, wenn man die begeisterte Einhelligkeit bedenkt, mit der die Zeitgenossen sein Talent als Organist und Improvisator lobten. Außerdem war die Fertigkeit legendär, mit der er das Archicembalo mit seinen enormen Schwierigkeiten beherrschte. Dieses Instrument hatte Nicola Vicentino erfunden und mit unterschiedlichen Tasten für die erhöhten und die erniedrigten Halbtonschritte ausgestattet, ein Instrument, auf dem es möglich war, chromatische, diatonische und enharmonische Werke zu spielen. Die *Toccata*, die auf dieser Einspielung in einer Art Hommage an Laura Peperara von der Harfe übernommen wird, gibt eine Vorstellung von den Improvisationsfähigkeiten Luzzaschis, während das *Ricercare* die Solidität seiner polyphonen Kompositionsweise unter Beweis stellt, falls das überhaupt notwendig ist. Sie findet sich auch in der *Canzon francese* wieder, noch ergänzt durch jene Geläufigkeit, die auch seine Madrigale durchzieht.

Die *Madrigali a uno, due e tre soprani* galten lange Zeit als die einzigen Werke, die man direkt mit dem

Concerto delle Dame in Verbindung bringen konnte. Neuere Forschungen haben aber weitere Komponisten dem Vergessen entrissen, die das Repertoire dieser Sängerinnen mit ihrem Talent bereicherten. Lodovico Agostini (1534-1590) könnte der bemerkenswerteste unter ihnen sein; sein *Drittes Madrigalbuch* (Ferrara, 1582) enthält Werke, die Laura Peperara und Anna Guarini gewidmet sind. Einzelne Madrigale von Paolo Virchi (ca. 1550-1610) waren sehr wahrscheinlich auch den Damen zugedacht und wurden in der Zeit zwischen 1582 und 1591 veröffentlicht, als der Komponist als Organist am Hof Alfonsos II. wirkte.

Auch noch Jahrhunderte später hallt das Concerto delle Dame in einem abgeschiedenen Saal des Castello Estense in Ferrara wider. Oder auch an einem anderen Ort. Dieser Gesang konnte nicht vergehen, denn von Anfang an hat sein Geheimnis die stärkste aller Waffen heraufbeschworen: die Imagination. Im Grunde entspricht unsere heutige Lage der der überwiegenden Mehrheit der Zeitgenossen jener Damen, die – abgeschnitten von der Möglichkeit, den herausragenden Zauber dieser Stimmen zu hören – keine andere Wahl hatten, als sich Phantasien über ihren Klang hinzugeben. Auch Alfonso II. war vollkommen bewusst, dass der schönste Klang jener ist, den man nicht hören kann.

Stefano Russomanno
Übersetzung: Susanne Lowien

Luzzasco Luzzaschi

Concerto delle Dame

Alfonso II, duque de Ferrara, quiso que desde el principio el *Concerto delle Dame* (Concierto de las Damas) fuera su «música secreta». El milagro de aquellas voces no es un misterio solo para nosotros; lo fue también para la inmensa mayoría de sus contemporáneos. Las cartas de la época rebosan de alabanzas hacia aquellas divinas intérpretes, y sin embargo pocos –muy pocos– pudieron escucharlas.

La boda de Alfonso II con su tercera mujer, Margherita Gonzaga –enlace del que el duque esperaba ardientemente un heredero, para no tener que devolver su ciudad al Papa–, trajo a Ferrara a dos jóvenes: Laura Peperara y Livia d'Arco. La fama de Peperara era ya grande en Mantua, donde su habilidad en el canto, el arpa y la danza había despertado la admiración y la pasión de la corte (Torquato Tasso le había dedicado una colección de rimas amorosas). Livia era en cambio un talento en ciernes. En Ferrara, encontraría el terreno idóneo para perfeccionarse en el estudio del canto y de la viola da gamba.

Desde hacía tiempo, Alfonso II perseguía el sueño de crear en su corte un conjunto vocal formado por voces de soprano. Así había surgido, una década antes, el Concierto de las hermanas Lucrezia e Isabella Bendidio. Si el resultado de aquella primera experiencia había sido notable, el Concierto de las Damas lo rebasó con creces, alcanzando un renombre que se extendió por toda Europa. El Concierto de las Damas fue al principio un dúo. Además de Peperara, lo formaba otra extraordinaria cantante y también laudista, Anna Guarini, hija del célebre poeta Giambattista Guarini, cuya tragicomedia *Il pastor fido* fue uno de los textos más aprovechados por los madrigalistas de finales del siglo XVI. Los rápidos progresos de Livia permitieron incorporarla muy pronto al grupo y convertir el Concierto de las Damas en un trío.

Las actuaciones del Concierto de las Damas estaban reservadas al duque y sobre todo a su esposa. En determinadas ocasiones, se admitían miembros destacados de la corte así como forasteros de alto rango (nobles, soberanos, embajadores y emisarios de otros países) o personalidades de reconocido prestigio. Pero siempre se trataba de audiencias muy restringidas y selectas. Numerosos eran los que, a su pesar, se quedaban fuera. Los más interesados eran posiblemente los músicos. Algunos de los que pasaron por ahí –Alessandro Striggio y Giulio Caccini– ejercieron luego de informadores para el Gran Duque

de Toscana. Todas las cortes del norte de Italia ambicionaban crear su propio Concierto de las Damas, o algo similar, y por ello querían sonsacar el secreto de aquel modo de hacer música que, muchos intuían, apuntaba al futuro.

Aun envuelto por el secretismo y ocultado como una experiencia exclusiva apta solo para privilegiados, el Concierto de las Damas irradió una poderosa influencia sobre los nuevos madrigales de Marenzio, Wert, Monteverdi y Gesualdo. Lo que primero llamaba la atención de los oyentes era el asombroso virtuosismo de su cantar ornamentado, en forma de *passaggi*, *diminuzioni*, *cadenze*, *tirate*, trinos y otras florituras. Destacaba asimismo en sus interpretaciones la extrema claridad de la dicción, la amplitud de la tesitura vocal con un volumen sonoro reducido pero modulado y matizado con extrema sutileza. Otro atractivo de aquellos conciertos era la mezcla de voces e instrumentos (cada una de las tres damas, hemos visto, dominaba un instrumento) en contraste con la habitual entonación *a cappella* de los madrigales.

No solo las actuaciones del Concierto de las Damas estaban cubiertas por el secretismo. También su repertorio. Las piezas escritas para las Damas se recogían en volúmenes custodiados bajo llave. Sobre ellas pesaba la más estricta prohibición de ser publicadas. Director de aquella «música secreta» era Luzzasco Luzzaschi. En calidad de instrumentista, era el encargado de acompañar a las Damas al clave (mientras que Ippolito Fiorini, maestro de la capilla ducal, hacía lo propio al laúd). Como compositor, Luzzaschi escribía para ellas piezas capaces de realzar sus fabulosas dotes vocales.

La muerte en 1597 de Alfonso II y la ausencia de herederos directos terminaron con la autonomía de Ferrara, condenándola a convertirse en un apéndice periférico del Estado Pontificio. La que había sido una de las más florecientes cortes italianas a lo largo del siglo XVI, cobijo de artistas como Ariosto, Tasso, Guarini, Obrecht, Josquin, Willaert y Rore, tenía ahora los días contados. Al mismo tiempo caía el telón sobre el Concierto de las Damas. Su disolución se ratificaría de la forma más trágica el 3 de mayo de 1598, cuando Anna Guarini fue asesinada por su marido, el conde Ercole Trotti, por sospecha de adulterio. Laura y Livia cantaron juntas por última vez unos meses más tarde.

El patrimonio musical del duque quedó desmembrado y los volúmenes «secretos» con el repertorio de las Damas se perdieron. O casi. En 1601, Luzzasco publicaba en Roma los *Madrigali a uno, due e tre soprani*. Según cuenta el compositor en el prefacio de la colección, se trataba de piezas escritas años antes expresamente para el Concierto de las Damas. La muerte de Alfonso II quebrantaba por fin la prohibición de divulgarlas y permitía levantar el velo sobre uno de los capítulos más apasionantes de la música reciente.

Luzzasco no solo rendía un homenaje póstumo a la gloria de su antiguo patrono y de su corte (los textos son de Guarini). También reivindicaba la primacía de aquella experiencia en la formación de un gusto musical cada vez más orientado hacia la monodia, el bajo continuo, el virtuosismo de la línea vocal, la fascinación por las tesituras agudas y, por último, aquellas conductas que Monteverdi había agrupado bajo el nombre de *seconda pratica*. Los *Madrigali a uno, due e tre soprani* pueden considerarse como un laboratorio del nuevo estilo monódico. Madrigales «para cantar y tocar», especificaba Luzzasco en el frontispicio. En efecto, la partitura prevé un acompañamiento instrumental que –a diferencia de lo que ocurrirá en el bajo continuo barroco– no está cifrado, sino que está escrito por extenso.

Ya el primer madrigal de la colección, *Aura soave*, es representativo de la originalidad no solo técnica sino conceptual con la que el músico se enfrenta al texto poético. El virtuosismo vocal toma como punto de partida la pintura sonora del madrigalismo pero pronto la desborda para adquirir una connotación libre y sensual de pliegue sonoro plenamente autónomo. Las insistidas y prolongadas ornamentaciones sobre las palabras *desio*, *gentile* y *stile* abren de repente en medio del discurso musical islas de gozo canoro. *O primavera, gioventù de l'anno* descarga su primaveral pujanza preferentemente en las palabras situadas al final del verso: *anno*, *amori*, *altrui*... En *Ch'io non t'ami* empieza a entreverse la silueta del monólogo melodramático. Los *passaggi* sobre *t'abbandoni* sobrepasan de nuevo el ámbito del madrigalismo para configurarse en erupciones casi viscerales. La sobriedad del comienzo da paso a una escritura cada vez más recargada, en un *crescendo* donde paradójicamente la lógica ornamental colma de frenética actividad la imagen final del «morir». Nos encontramos a las puertas del estilo «representativo», y sin embargo es suficiente escuchar *Io mi son giovinetta* para comprobar que, salvo en los primeros compases, el planteamiento monódico no implica todavía una estrecha identificación entre voz y personaje.

En *Stral pungente d'amore*, las puntuales imitaciones de la segunda soprano sobre el canto de la primera otorgan más intensidad a los gestos melódicos antes de disolverlos en rápidas ornamentaciones. Estos mismos recursos dan vida en las piezas para tres sopranos a construcciones donde el detalle apuntala el efecto casi orquestal de la suma de voces. Denso y sinuoso a la vez se mueve el madrigal *O dolcezze amarissime*, mientras que *Occhi del pianto mio* se carga de unas inflexiones cromáticas reveladoras de la conexión Luzzasco-Gesualdo.

Por lo general, la relación entre música y verso posee en Luzzaschi rasgos más esquemáticos que en Monteverdi. No obstante, un madrigal como *Troppo ben può* bien admite una comparación con similares piezas del ilustre colega. Los contrastes de afectos, la ralentización y aceleración del dictado poético por medio de la música explican, entre otras razones, por qué Monteverdi incluyó a Luzzaschi entre los exponentes de la *seconda pratica*.

Tres piezas instrumentales están insertadas entre los madrigales, testimonio del no muy amplio

legado de Luzzaschi en ese ámbito. Un corpus lamentablemente exiguo si tenemos en cuenta los elogios unánimes que despertó entre los contemporáneos su valía como organista e improvisador. Legendaria fue su capacidad para dominar las enormes dificultades que entrañaba el *archicembalo*, instrumento construido por Nicola Vicentino cuyas teclas diferenciaban entre sostenidos y bemoles con el objeto de tocar al mismo tiempo los géneros diatónico, cromático y enarmónico. La *Toccata* (aquí encomendada al arpa, en una suerte de homenaje a Laura Peperara) ofrece una idea de sus dotes de improvisador, mientras que el *Ricercare* es una prueba de su sólido manejo de la escritura polifónica. Lo mismo ocurre en la *Canzon francese* con el añadido de esa movilidad que también recorre sus madrigales.

Los *Madrigali a uno, due e tre soprani* fueron considerados durante mucho tiempo como las únicas músicas directamente vinculadas con el Concierto de las Damas. Sin embargo, recientes investigaciones han permitido sacar del olvido a otros compositores que con su esfuerzo enriquecieron el repertorio de las cantantes. El más destacado es tal vez Ludovico Agostini (1534-1590), cuyo tercer libro de madrigales (Ferrara, 1582) incluye piezas dedicadas a Peperara y Guarini. Con toda probabilidad estuvieron también destinados a las Damas algunos de los madrigales de Paolo Virchi (ca. 1550-1610), que el músico publicó en los años en que ejerció de organista en la corte de Alfonso II, entre 1582 y 1591.

Siglos más tarde, el Concierto de las Damas sigue sonando en alguna remota sala del Castillo Estense de Ferrara. Y en cualquier otro lugar. Aquel canto no ha muerto por la simple razón de que, desde el principio, su secretismo alimentó el arma más poderosa: la imaginación. En el fondo, nuestra situación es similar a la de aquella inmensa mayoría de contemporáneos que, privada del supremo encanto de sus voces, no tuvo otra posibilidad que fantasear sobre ellas. Bien lo sabía Alfonso II: el sonido más hermoso es aquel que no puede escucharse.

Stefano Russomanno

1 Aura soave

Aura soave di segreti accenti
che penetrando per l'orecchie al core
svegliasti la dove dormiva Amore.
Per te respiro e vivo
da che nel petto mio
spirasti tu d'Amor vital desio.
Vissi di vita privo
mentre amorosa cura in me fu spenta.
Hor vien che l'alma senta
virtù di quel tuo spirto gentile
felice vita oltre l'usato stile.

Gentle breeze of secret words,
penetrating the ears of my heart
you roused Cupid, sleeping there.
For you I breathe and live,
ever since into my breast
you wafted Cupid's vital desire.
I lived of life deprived
while love's care was extinguished in me.
Now come, and let my soul feel
the virtue of your kind spirit
and a life happier than to which it was accustomed.

Brise suave aux accents secrets, / en me caressant l'oreille tu atteignis mon cœur / et le réveilla, là où dormait Amour. / Par toi je respire et je vis / depuis que dans ma poitrine / tu insufflas le désir vital d'Amour. / Je vivais privé de vie / tant que l'amoureuse flamme ne brûlait plus en moi. / À présent, viens, et que l'âme sente / la vertu de ton esprit aimable / et la vie heureuse au-delà de la vielle habitude.

Sanftes Wehen geheimer Worte, / das durch die Ohren zu meinem Herzen dringt, / du hast Amor aufgeweckt, der da schlief. / Durch dich atme und lebe ich, / seit du in meiner Brust / Amors lebhaftes Verlangen erweckt hast. / Ich lebte fern vom Leben, / in mir war alle liebende Sorge erloschen, / nun komm und lass die Seele / die Tugend deines reizenden Geistes spüren, / und glücklicher wird das Leben, als es zu sein pflegte.

Aura suave de secretos tonos / que penetrando por el oído, el corazón / despertaste, allí donde dormía Amor. / Por ti respiro y vivo / desde que en el pecho mío / insuflaste de Amor el vital deseo. / Viví de vida privado / mientras el amoroso cuidado en mí estuvo apagado. / Ahora ven, y que el alma sienta / la virtud de tu espíritu amable / y la vida feliz más allá del usado estilo.

2 O primavera gioventù de l'anno

O primavera, gioventù de l'anno,
bella madre de' fiori,
d'erbe novelle e di novelli amori,
tu ben, lasso, ritorni,
ma senza i cari giorni
de le speranze mie.
Tu ben sei quella
ch'eri pur dianzi, sì vezzosa e bella;
ma non son io quel che già un tempo fui,
sì caro a gli occhi altrui.

O spring, youth of the year,
beautiful mother of the flowers,
of the new grasses and of the new loves,
indeed you have returned, but, alas
without the sweet days
of my hopes.
You, indeed, are returning who
was, so little time ago, so gracious and beautiful;
but I am no longer what I was before,
so pleasing to the eyes of another.

Ô printemps, jeunesse de l'année, / merveilleuse mère des fleurs, / de l'herbe nouvelle et des nouvelles amours, / toi, oui, tu reviens, / mais sans les jours si chers / chargés de mes espérances. / Toi, oui, tu es bien celle / qui était, naguère, si gracieuse et belle; / mais je ne suis plus celui qui, jadis, fut / si cher à d'autres yeux.

O Frühling, du Jugendzeit des Jahres, / schöne Mutter der Blumen, / des neuen Grases und der neuen Liebe, / ach, du bist zurückgekehrt, / doch ohne die teuren Tage / meiner Hoffnungen. / Du bist wohl noch, der du unlängst warst, / so anmutig und schön, / aber ich bin nicht mehr, der ich einst war, / so teuer den Augen eines anderen.

Oh primavera, juventud del año, / bella madre de las flores, / de la hierba nueva y de los nuevos amores, / tu sí, ay, vuelves, / mas sin los dulces días / de las esperanzas mías. / Tú sí, eres aquella / que era, hace tan poco, tan graciosa y bella; / mas yo no soy aquel que, hace ya tiempo, fue / tan grato a otros ojos.

3 Ch'io non t'ami cor mio

Ch'io non t'ami cor mio
ch'io non sia la tua vit' e tu la mia,
che per nuovo desio
e per nuova speranza io t'abbandoni?
Prima che questo sia
morte non mi perdoni.
Ma se tu sei quel cor onde la vita
m'è si dolc'e gradita,
d'ogni mio ben cagion, d'ogni desire,
come posso lassarti e non morire?

Do I not love you, my sweetheart,
am I not your life, and you mine?
That for a new yearning
and for a new hope, I abandon you?
Before this might happen
may I be punished with death.
But if you are the heart where life
is so sweet and pleasant for me,
in every wish and every desire for me,
how could I leave you and not die?

Que je ne t'aime plus, mon cœur, / que je ne suis ta vie et toi la mienne ? / Que pour un nouveau désir / et pour un nouvel espoir, je t'abandonne ? / Avant que cela ne soit, / que la mort me punisse ! / Mais si tu es ce cœur où la vie / m'est si douce et agréable, / source de tout bien, de tout désir, / comment pourrais-je te laisser sans en mourir ?

Liebe ich dich nicht, mein Herz, / und bin ich nicht dein Leben, wie du das meine bist? / Dass ich dich für ein neues Verlangen / und eine neue Hoffnung verlassen würde – / ehe dies möglich wäre, / möge mich der Tod bestrafen. / Aber du bist dies Herz, bei dem mir / das Leben so süß und angenehm ist, / Ursache all dessen, was mir teuer ist und wonach ich verlange, / wir könnte ich dich verlassen und nicht sterben?

¿Que yo no te amo, corazón mío, / que no soy yo tu vida y tú la mía? / ¿Que por un nuevo deseo / y por una nueva esperanza, te abandono? / Antes de que esto ocurra / que me castigue la muerte. / Mas si tú eres aquel corazón donde la vida / me es tan dulce y grata, / fuente de todo bien, de todo deseo, / ¿cómo puedo dejarte y no morirme?

5 Stral pungente d'amore

Stral pungente d'amore
di cui segno è'l mio core,
deh fa ch'in me t'aventi
per trarmi all'ultim' ore,
o quel bel petto tenti,
sì duro a miei lamenti.

Stabbing arrow from Cupid,
whose target is my heart,
alas, you do not miss, and you hit me,
carrying me to my final hour,
or you attempt that beautiful breast,
which is so deaf to my laments.

Flèche poignante d'amour / dont la cible est mon cœur, / cherche à m'atteindre / pour me conduire à ma dernière heure, / ou tenter ce beau sein, / si sourd à ma peine.

Du spitzer Pfeil Amors, / dessen Ziel mein Herz ist, / ach, versuche mich zu treffen, / um mich zu meiner letzten Stunde zu geleiten, / oder nimm dir jene schöne Brust zum Ziel, / die sich von meinen Klagen nicht erweichen lässt.

Flecha punzante de amor / cuyo blanco es mi corazón, / ay, no yerres y alcánzame / para llevarme a la última hora, / o tentar aquel bello pecho, / tan sordo a mis lamentos.

6 Deh vieni hormai cor mio

Deh vieni hormai cor mio
a l'usato soggiorno,
che già se'n vola a l'Occidente il giorno,
e la mia vita stanca

Hey! Come now my heart
to the usual dwelling place,
the day already is speeding to the West,
and my weary life

Hé, viens à présent mon cœur / à l'habituel séjour, / car le jour disparaît déjà à l'Occident, / et il manque à ma vie fatiguée / non moins que le jour. / Viens, et

Ach, komm nun, mein Herz, / zum gewohnten Aufenthalt, / denn der Tag schwindet bereits gen Westen, / und mein ermüdetes Leben / fehlt mir nicht

Eh, ven ahora corazón mío / a la habitual morada, / que ya vuela a Occidente el día, / y a mi vida cansada / le falta no menos que el día. / Ven, y que consuele

non men che'l giorno manca.
Vieni, consoli il mio cordoglio atroce
quella beata voce,
e freno spirto al mio languir tue note
e freno al sol, c'ha già nel mar le rote.

lacks no less than the day.
Come, and comfort my tremendous grief
so that your cheerful voice
curbs my spirit's lassitude with your words
and holds back the sun already sinking its rays into the sea.

que console mon atroce douleur / cette voix heureuse, / et que tes paroles refrènent la langueur de mon âme / et retiennent le soleil, dont les rayons sombrent déjà dans la mer.

weniger als der Tag. / Komm und tröste meinen bitteren Schmerz, / damit deine fröhliche Stimme / durch ihre Worte das Leiden meiner Seele lindert / und die Sonne aufhält, deren Strahlen bereits im Meer versinken.

mi dolor atroz / aquella afortunada voz, / y frenen tus palabras la languidez de mi espíritu. / y frenen el sol, que ya hunde en el mar sus rayos.

7 Cor mio deh non languire

Cor mio deh, non languire,
che fai teco languir l'anima mia.
Odi i caldi sospiri, a te l'invia
la pietate e'l desio.
Mira in questi d'amor languidi lumi
come il duol si consumi.
Se ti potessi dar morendo aita,
morrei per darti vita.
Ma vivi ohimè, ch'ingiustamente more
chi vivo tien nell'altrui petto il core.

Oh, heart of mine, do not waste away,
for then my soul languishes with you.
Hear the pressing sighs, they are sent to you
by pity and desire.
See how in these languid eyes of love
grief is wasting me away.
If, by my expiring, you could be given succour,
I would die to give you life.
but let him live who, alas, unjustly dies
for having his heart in another's breast.

Mon cœur, hé, ne languis pas, / car avec toi languit mon âme. / Écoute les chauds soupirs que t'envoient / la pitié et le désir. / Vois dans ces yeux languides d'amour / comment se consume la douleur. / Si je pouvais en mourant te venir en aide, / je mourrais pour te donner la vie. / Mais tu vis, hélas, et meurt injustement / celui dont le cœur vit dans la poitrine d'autrui.

Ach mein Herz, du sollst nicht leiden, / denn sonst leidet meine Seele mit dir. / Höre die bedrückten Seufzer, die dir / das Mitleid und das Verlangen senden. / Sieh, wie diese aus Liebe leidenden Augen / sich vor Schmerz verzehren. / Wenn ich dir durch meinen Tod helfen könnte, / so würde ich sterben, um dir das Leben zu geben. / Aber ach, du lebst, und der stirbt zu Unrecht, / dessen Herz in der Brust eines anderen lebt.

Corazón mío, eh, no languidezcas, / que contigo languidece el alma mía. / Oye los cálidos suspiros, a ti los envían / la piedad y el deseo. / Mira en estos ojos lánguidos de amor / cómo se consume el dolor. / Si pudiese, muriendo, darte ayuda, / Mas vives, aymé, e injustamente muere / aquel cuyo corazón, en el pecho de otro, vive.

8 Io mi son giovinetta

«Io mi son giovinetta
e rido e canto alla stagion novella»,
cantava la mia dolce pastorella,
quando l'ali il cor mio
spiegò subitamente
tutto lieto e ridente.
Cantava in sua favella:

"I am a young girl
and I laugh and I sing to the new season."
My sweet shepherd girl was singing,
when all of a sudden
my heart sang
spreading its wings
happily and cheerfully:

« Je suis une jouvencelle / et je ris et je chante la saison nouvelle », / chantait ma douce bergère, / quand mon cœur / ouvrit subitement / ses ailes, joyeux et souriant, / et chanta à sa façon : / « Je suis moi aussi un jouvenceau / et je ris et je chante le gentil et beau / printemps

»Ich bin ein junges Mädchen, / und ich lache und preise die neue Jahreszeit«, / so sang meine süße Hirtin, / als mein Herz bei diesem Lied / voll Freude und voll Lachen / seine Flügel ausbreitete. / Es sang auf seine Weise: / »Auch ich bin jung, / und lache und preise den reizen-

«Yo soy jovencita / y río y canto a la estación nueva», / cantaba mi dulce pastorcilla, / cuando el corazón mío / abrió súbitamente / sus alas, alegre y sonriendo, / y cantó a su manera: / «Soy jovencito también yo / y río y canto a la gentil y bella / primavera de amor / que florece en tus

«Son giovinetto anch'io
e rido e canto alla gentil e bella
primavera d'amore
che ne' begl'occhi tuoi fiorisce.» Ed ella:
«Fuggi, se saggio sei», disse, «l'ardore;
fuggi, ch'in questi rai
primavera per te non sará mai.»

"I too am young
and I laugh and I sing to the blessed and beautiful
springtime of love
which blossoms in your beautiful eyes." She replied:
"Flee, if you are wise", she said, "flee from the ardour;
flee, for in these rays
there will never be spring for you!"

d'amour / qui fleurit dans tes beaux
yeux. » Et elle : / « Fuis, si tu es sage, fuis
l'ardeur ; / fuis, car dans ces rayons / il
n'y aura pour toi jamais de printemps ! »

den und schönen / Frühling der Liebe, /
der in deinen schönen Augen blüht.« Sie
antwortete: / »Flieh', wenn du klug bist«,
sagte sie, »flieh' dieses Feuer, / denn in
diesen Strahlen / wird es für dich niemals
einen Frühling geben.«

bellos ojos.» Y ella: / «Huye, si eres
sabio», dijo, «huye del ardor; / huye, pues
en estos rayos / primavera para ti ¡no
habrá nunca!»

10 O dolcezz'amarissime d'amore

O dolcezz'amarissime d'amore,
quest'è pur il mio core
quest'è pur il mio ben che più languisco.
Che fa meco il dolor se ne gioisco.
Fuggite Amor amanti, amore amico,
o che fiero nemico,
allor che vi lusinga, allor che ride,
condisce i vostri pianti
con quel velen che dolcemente ancide.
Non credete ai sembianti
che par soave ed è pungente e crudo.

Oh, bitter sweetnesses of love,
is this indeed for my heart,
is it really for my good that I must waste away.
What does anguish become if it does not give me pleasure?
Flee from Cupid you lovers, that loving friend,
Oh, what a fierce enemy!
Whilst he flatters you, whilst he is smiling,
he seasons your weeping
with venom which sweetly kills.
Do not trust in his countenance
for he seems gentle, but is bitter and cruel.

Ô très amères douceurs d'amour, / voici
donc mon cœur, / voici donc mon bien
pour lequel je languis le plus. / Qu'ai-je à
faire de la douleur si je n'en éprouve du
plaisir ? / Fuyez de l'Amour amants,
amour ami, / ô quel féroce ennemi ! /
tandis qu'il vous flatte, tandis qu'il sou-
rit, / il épice votre plainte / avec ce venin
qui doucement donne la mort. / Ne vous
fiez pas à l'apparence / car s'il semble
suave, il est blessant et cruel.

O bittere Süße der Liebe, / dies ist mein
Herz, / dies ist mein Geliebter, dessent-
willen ich immer mehr leide. / Was will
ich mit dem Schmerz, wenn ich mich
nicht daran erfreuen kann? / Ihr
Liebenden, flieht Amor, ihr Freunde,
flieht die Liebe, / o welch ein stolzer
Feind! / Während er euch schmeichelt
und während er lacht / nährt er schon
euren Schmerz / mit jenem Gift, dass
allmählich tötet. / Vertraut seiner Miene
nicht, / denn er scheint sanft, ist aber
erbarmungslos und grausam.

Oh amarguísimas dulzuras de amor, /
este es pues el corazón mío, / este es
pues el bien mío por el que más langui-
dezco. / ¿Qué hace conmigo el dolor si
no me da gozo? / Huid del Amor aman-
tes, amor amigo, / ¡oh qué feroz enemi-
go! / mientras os halaga, mientras sonríe,
/ condimenta vuestro llanto / con aquel
veneno que dulcemente da la muerte. /
No confiéis en el semblante / pues pare-
ce suave y es punzante y cruel.

11 Troppo ben può

Troppo ben può questo tiranno Amore,
per far soggetto un core,
se libertà non val, nè val fuggire

That tyrant Cupid has too much power,
at subjugating a heart,
from him will be unable to flee

Trop de pouvoir dans les mains de ce
tyran Amour / pour assujettir un cœur, /
si ne valent ni la liberté, ni la fuite / pour

Nur zu gut versteht sich dieser tyranni-
sche Amor darauf / sich ein Herz unter-
tan zu machen, / wenn die Freiheit

Demasiado poder tiene este tirano
Amor, / para sujetar un corazón, / si no
valen ni la libertad, ni la huida / al que

a chi no'l può soffrire.
Quando i' penso talor com'arde, e punge,
i' dico: «Ah core stolto,
non l'aspettar; che fai?
Fuggilo sí, che non ti giunga mai.»
Ma non so com'il lusinghier mi giunge,
e sì dolce e sì vago e sì soave,
ch'io dico: «Ah core stolto,
perché fuggito l'hai?
Prendilo sí, che non ti fugga mai.»

he who his unable to suffer.
When I think sometimes how he smarts and wounds,
I say, "Alas, foolish heart,
do not wait; what are you doing?
Run from him, and never let him catch you."
But somehow that tempter gets to me,
it is so sweet, so delightful, so gentle,
that I say: "Alas, foolish heart,
why did you flee?
Catch him, and never let him escape."

celui qui ne peut le souffrir. / Quand je pense parfois à sa brûlure, à sa blessure, / je me dis : « Ah, coeur stupide, / ne l'attends pas ; que fais-tu ? / Fuis-le, oui, et qu'il ne t'attrape jamais. » / Mais je ne sais comment le flatteur me rejoint, / et il est si charmant et si doux / que je me dis : « Ah, coeur stupide, / pourquoi l'avoir fui ? / Prends-le, oui, et qu'il ne t'échappe jamais. »

nichts wert ist, lohnt auch die Flucht nicht, / selbst wenn man ihn nicht ertragen kann. / Wenn ich daran denke, wie er brennt und schmerzt, / dann sage ich: »Ach, törichtes Herz, / warte nicht auf ihn, was tust du? / Fliehe ihn, damit er dich niemals einfangen kann.« / Aber dieser Verführer ergreift mich – ich weiß nicht wie – / so süß und so innig und so zart, / dass ich sage: »Ach, törichtes Herz, / warum hast du ihn gemieden? / Ergreife ihn, und lass ihn nicht mehr entkommen.«

no lo puede sufrir. / Cuando pienso a veces cómo arde, y hiere, / digo: «Ay, corazón estulto, / no lo esperes; ¿qué haces? / Huye, sí, y que no te coja nunca.» / Mas no sé cómo el seductor me alcanza, / y es tan encantador y tan dulce / que digo: «Ay corazón estulto, / ¿por qué huiste? / Cógelo, sí, y no le dejes escapar nunca.»

12 T'amo mia vita

T'amo, mia vita! La mia cara vita
dolcemente mi dice, e in questa sola
sì soave parola
par che trasformi lietamente il core
per farmene signore.
Oh, voce di dolcezza e di diletto;
prendila tosto Amore;
stampala nel mio petto.
Spiri solo per lei l'anima mia:
t'amo! Mia vita la mia vita sia.

I love you, my life! My beloved
sweetly tells me,
and with those few sweet words,
it seems my heart was transformed with joy,
turning me into its master.
Oh, voice of sweetness and of delight;
catch it now, Cupid;
imprint it on my heart,
my soul breathes only for you:
I love you, my life, be my dear life.

Je t'aime, ma vie ! Ma chère vie / doucement me le dit, et par cette seule / et si douce parole / semble transformer délicieusement son cœur / et me convertir en son seigneur. / Ô, voix de douceur et de délice ; / prends-la vite, Amour ; / imprime-la dans ma poitrine. / Pour elle seule, respire mon âme : / je t'aime ! Ma vie, sois ma vie.

Ich liebe dich, mein Leben! Mein geliebtes Leben / spricht sanft mit mir, und mit diesem einen / süßen Wort scheint mein Herz sich fröhlich zu verwandeln, / und mich zu seinem Herrn zu machen. / O, Stimme voll Süße und Entzücken, / Amor, ergreife sie schnell / und präge sie in mein Herz. / Meine Seele soll nur für sie atmen: / Ich liebe dich! Mein geliebtes Leben möge mein Leben sein.

¡Te amo, vida mía! Mi cara vida / dulcemente me lo dice, y con esta sola, / y tan suave palabra, / parece transformar alegremente su corazón / y convertirme en su señor. / Oh, voz de dulzura y de deleite; / cógela sin tardar Amor; / imprímela en mi pecho. / No respira sino por ella el alma mía: / ¡Te amo! Mi vida, la vida mía sea.

14 Non sa che sia dolore

Non sa che sia dolore
Chi dalla vita sua parte e non more.
Cari lumi leggiadri, amato volto,
ch'Amor mi die si tardo e fier destino,
si tosto oggi m'ha tolto.
Viver lungi da voi, tanto vicino
Son di mia vita al termine fatale.
Se vivo torno a voi, torno immortale.

He knows nothing of what is pain
he who parts from his life and does not die.
Dear and wonderful eyes, beloved face,
the burning fate which Cupid has taken so long in giving me,
suddenly today seized me
to live far from you, being so close,
carrying my life to its fatal end.
If I live near to you, I will return immortal.

Il ne sait ce qu'est la douleur / celui qui de sa vie se sépare et n'en meurt. / Chèrs beaux yeux, visage aimé, / l'ardent destin qu'il tarda tant à me donner, / Amour me l'enleva soudain aujourd'hui. / Vivre loin de vous, en étant si près, / mène ma vie à son terme fatal. / Mais en vivant près de vous, je deviens immortel.

Er weiß nicht, welch ein Schmerz es ist, / er, der fern von seinem Leben ist und doch nicht stirbt. / Teure schöne Augen, geliebtes Gesicht, / so lange hat Amor gezögert, mir dieses brennende Schicksal aufzuerlegen – / heute hat es mich plötzlich ergriffen. / Entfernt von Euch zu leben und Euch doch so nahe zu sein, / bringt mein Leben an sein verhängnisvolles Ende. / Aber wenn ich in Eurer Nähe lebe, werde ich unsterblich sein.

No sabe lo que es el dolor / aquel que de su vida se separa y no muere. / Queridas y espléndidas luces, amado rostro, / el ardiente destino que tanto tardó Amor en darme, / hoy me lo arrebató súbitamente. / Vivir lejos de vos, siendo tan vecino, / lleva mi vida a su término fatal. / Si vivo cerca de vos, me vuelvo inmortal.

15 Occhi del pianto mio

Occhi del pianto mio,
cagione è del mio duro empio martire,
lasciatemi vi prego ormai morire.
E con morte finir mio stato rio,
che'l vostro darmi aita,
talor con dolce ed amoroso sguardo,
più dogliosa mia vita
rende e cresce la fiamma onde sempr'ardo.

Eyes, cause of my weeping,
and of my harsh and merciless torment,
allow me, I beseech you, now to die;
and with my death end my unfortunate state,
for with the assistance that you sometimes provide me,
of sweet and amorous glances,
my life becomes more distressing
and the flame with which I ever burn is increased.

Yeux de mes pleurs, / raison de mon dur et cruel martyre, / désormais, je vous en prie, laissez-moi mourir ; / et par la mort en finir avec mon état douloureux, / car l'aide que vous me prêtez, / parfois avec un regard doux et amoureux, / me rend la vie plus douloureuse / et augmente la flamme où je brûle toujours.

Ihr Augen, Ursache meiner Klage / und meiner erbarmungslosen und grausamen Qual, / ich bitte Euch, lasst mich nun sterben / und durch den Tod mein unseliges Dasein beenden, / denn die Hilfe, die Ihr mir / mit Euren bald süßen und verliebten Blicken anbietet, / macht mein Leben noch schmerzlicher / und lässt die Flamme wachsen, in der ich ewig brenne.

Ojos del llanto mío, / razón de mi duro e impío martirio, / dejadme, os lo ruego, morir ahora; / Y con la muerte acabar con mi desdichado estado, / pues la ayuda que me prestáis, / a veces con dulce y amorosa mirada, / vuelve más dolorosa mi vida / e incrementa la llama donde siempre ardo.

16 Donna mentre vi miro

Donna mentre vi miro,
visibilmente mi trasformo in voi,
e trasformato poi
in un solo sospir l'anima spiro.
O bellezza vitale,
o bellezza mortale,
poi che si tosto un core
per te rinasce e per te nato more.

My lady, while I gaze at you,
visibly I turn into you,
and thus transformed,
in a single sigh, I breath out my soul.
Oh vital beauty,
oh mortal beauty,
scarcely has a heart been reborn for you
then, recently born, it dies.

Ma dame tandis que je vous regarde, / visiblement, je me transforme en vous, / et une fois transformé, / en un seul soupir, j'exhale mon âme. / Ô beauté vitale, / oh beauté mortelle, / à peine un cœur renaît pour toi que, / nouveau-né, il meurt pour toi.

Meine Herrin, wenn ich Euch betrachte, / so verwandle ich mich sichtbar in Euch, / und derart verwandelt / hauche ich mit einem einzigen Seufzer meine Seele aus. / O lebendige Schönheit, / o todbringende Schönheit, / kaum wird ein Herz für Euch wiedergeboren, / so stirbt das neugeborene Euretwegen wieder.

Doña mía mientras os miro, / visiblemente me transformo en vos, / y transformado pues, / en un solo suspiro, exhalo el alma. / Oh belleza vital, / oh belleza mortal, / pues apenas un corazón por ti renace / que por ti, recién nacido, muere.

17 Segu'a rinascer l'aura

Segu'a rinascer l'aura e prenda l'Arco
Amor soave e dolce,
ch'ogni cor duro molce.
E son nel mio dir parco,
ma non avrà però do valor tanto
quanto il celeste canto
di queste, che coi vaghi e lieti accenti
fan gir i monti e fan fermar i venti.

Follow dawn's rebirth and string your bow,
Cupid, delicate and sweet,
you who softens every hard heart.
Even if in my words I am sparing,
my words will not have so much
value as the celestial song
of those, who with beauteous and joyful accents,
make the mountains spin and check the winds.

Suis la brise se levant à nouveau et prends ton arc, / Amour suave et doux, / capable d'amollir le cœur le plus dur. / Je suis parcimonieux dans mon dire, / mais mes paroles n'auront pour autant / moins de valeur que le céleste chant / de celles qui, par leurs accents beaux et joyeux, / font danser les monts et retiennent les vents.

Folge dem auferstandenen Hauch und nimm den Bogen, / süßer und linder Amor, / der du jedes harte Herz erweichen kannst. / Ich will nicht viele Worte machen, / denn was ich sage, ist nicht soviel wert / wie der himmlische Gesang jener, / die mit ihren schönen und frohen Klängen / die Berge tanzen lassen und den Winden Einhalt gebieten.

Siga el renacer del aura y tome el arco / Amor suave y dulce / que todo corazón duro reblandece. / Y en mi decir soy parco, / mas no por ello mis palabras / tendrán menos valor que el celeste canto / de aquellas que, con bellos y alegres tonos, / hacen girar los montes y detienen los vientos.

La Venexiana on Glossa

A selection

Primo & Nono Libri dei Madrigali
GCD 920921. MONTEVERDI EDITION 01

Secondo Libro dei Madrigali
GCD 920922. MONTEVERDI EDITION 02

Terzo Libro dei Madrigali
GCD 920923. MONTEVERDI EDITION 03

Quarto Libro dei Madrigali
GCD 920924. MONTEVERDI EDITION 04

Quinto Libro dei Madrigali
GCD 920925. MONTEVERDI EDITION 05

Sesto Libro dei Madrigali
GCD 920926. MONTEVERDI EDITION 06

Settimo Libro dei Madrigali
GCD 920927. 2 CDS. MONTEVERDI EDITION 07

Ottavo Libro dei Madrigali
GCD 920928. 3 CDS. MONTEVERDI EDITION 08

Francesco Cavalli: Artemisia
GCD 920918. 3 CDS

'Round M - Monteverdi meets jazz
GCD P30917

Monteverdi: L'incoronazione di Poppea
GCD 920916. 3 CDS
GES 920916-F. 3 CDS + BOOK (FRENCH)

Monteverdi: Scherzi Musicali
GCD 920915

Monteverdi: Selva Morale e Spirituale
GCD 920914. 3 CDS

Monteverdi: L'Orfeo
GCD 920913. 2 CDS
GES 920913-F. 2 CDS + BOOK (FRENCH)

produced by:

Glossa Music, s.l.
Timoteo Padrós, 31
E-28200 San Lorenzo de El Escorial
info@glossamusic.com / www.glossamusic.com

for:

MusiContact GmbH
Carl-Benz-Straße, 1
D-69115 Heidelberg
info@musicontact-germany.com / www.musicontact-germany.com