



photo: Alessandro Violi

Con la realizzazione di questo Primo libro, portiamo finalmente a compimento un lavoro durato diversi anni, l'incisione di tutti i madrigali di Carlo Gesualdo per la casa discografica Glossa. Il progetto Gesualdo è iniziato più di vent'anni fa, con le registrazioni del Quarto e Quinto libro da parte dell'ensemble La Venexiana.

Nel frattempo, purtroppo, abbiamo perso due amici, indimenticabili compagni in questa avventura, Claudio Cavina e Daniele Carnovich. A loro va il nostro commosso ed affettuoso ricordo.

LA COMPAGNIA DEL MADRIGALE

La Compagnia del Madrigale

Rossana Bertini, *soprano* [RB]

Francesca Cassinari, *soprano* [FC]

Elena Carzaniga, *alto* [EC]

Giuseppe Maletto, *tenor* [GM]

Raffaele Giordani, *tenor* [RG]

Matteo Bellotto, *bass* [MB]

Daniele Carnovich, *bass* [DC / TRACKS 1, 2, 3, 17]

La Chimera [TRACK 16]

Eduardo Egüez, *lute* Margherita Pupulin, *violin*

Sabina Colonna Preti, *viola da gamba* Lixsania Fernández, *viola da gamba*

María Alejandra Saturno, *viola da gamba* Xurxo Varela, *viola da gamba*



La Compagnia del Madrigale ringrazia l'ensemble La Chimera per l'amabile partecipazione.

Un ringraziamento a don Lorenzo Rivoiro e don Carlo Pizzòcaro per la cortese ospitalità.

Carlo Gesualdo (1566-1613)

Primo Libro di Madrigali

a cinque voci – Ferrara, 1594



01	Baci soavi e cari	FC, EC, GM, RG, DC	5:21
02	Madonna, io ben vorrei	RB, EC, GM, RG, DC	2:49
03	Com'esser può ch'io viva se m'uccidi	FC, EC, GM, RG, DC	2:52
04	Gelo ha madonna il seno	RB, EC, GM, RG, MB	2:16
05	Mentre madonna il lasso fianco posa	FC, EC, GM, RG, MB	4:21
06	Se da sì nobil mano	RB, EC, GM, RG, MB	3:19
07	Sì gioioso mi fanno i dolor miei	FC, EC, GM, RG, MB	3:07
08	O dolce mio martire	RB, EC, GM, RG, MB	2:24
09	Tirsi morir volea	FC, EC, GM, RG, MB	5:12
10	Mentre, mia stella, miri	RB, EC, GM, RG, MB	2:02
11	Non mirar, non mirare	FC, EC, GM, RG, MB	2:47
12	Questi leggiadri odorosetti fiori	RB, EC, GM, RG, MB	3:06
13	Felice primavera	FC, EC, GM, RG, MB	2:54
14	Son sì belle le rose	RB, EC, GM, RG, MB	2:27
15	Bell'angioletta dalle vaghe piume	FC, EC, GM, RG, MB	2:06

additional tracks:

Carlo Gesualdo

16	Gagliarda del Principe di Venosa (instr.)*	LA CHIMERA	2:16
17	Canzonetta – Come vivi cor mio**	RB, FC, EC, RG, DC	5:21
18	Canzonetta – All'ombra degli allori**	RB, FC, EC, RG, MB	3:55

* MS. 4.6.3., Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella, Naples

** Pomponio Nenna, *Ottavo libro di madrigali*, Rome, 1618

Carlo Gesualdo

First Book of madrigals

The only surviving version of Carlo Gesualdo's *First Book* of madrigals was printed in spring 1594 by the typographer Vincenzo Baldini. At the time, the composer was twenty-eight years old and had just left behind the murder of his wife, in 1590. Compared to what was usual in his days, he was a bit over the normal age for an editorial debut: a madrigal composer was usually around twenty-five years old at the time of the first publication. Nevertheless, if we look carefully into what happened, we find out that it is not completely the case. Gesualdo was a prince and was therefore exempted from the normal conventions, yet it seems that in these matters he did follow them. We know that in 1591 the *First Book* of madrigals was published for the first time but under a different composer name: a certain Giuseppe Piloni. We do not know much about the latter, except that he was a friend of the composer Jean de Macque, who worked for Fabrizio Gesualdo, Carlo's father. The prince must have trusted Piloni since he asked him to put his name on his own music. No copy of this edition survives. The only mention of it is by Scipione Stella, who wrote the

preface to the 1594 edition, and who refers to the previous print.

How careful of Gesualdo! In the first edition these madrigals were attributed to someone else and in the second edition the composer was not mentioned altogether yet the pieces were dedicated to him. The whole thing sounds a bit convoluted but we must keep in mind that he was a nobleman: he was allowed to compose music as much as he pleased but not to put his name on a title page. It was not socially accepted that he would put himself at the same level as other musicians, who were supposed to bend to their patrons' requests.



In this first publication Gesualdo probably collected pieces composed earlier than 1591. Compared to later publications, we notice the presence of famous poets: Battista Guarini, Torquato Tasso, and Angelo Grillo but also lesser authors such as Filippo Alberti and Alessandro Gatti. The music is written by a young Gesualdo, far away from the better-known experimental composer, yet is clear and faultless, often very effective, like in the line "e loquace silenzio il labbro spira" ("and the lips speak a loud silence") from *Non mirar, non mirare* (lyrics by Alberti, no. 11).

In the *Primo libro* we find the only sonnet set to music by Gesualdo (no. 5, *Mentre madonna il lasso fianco posa*, lyrics by Torquato Tasso) and we exceptionally find a poet from the early sixteenth century: Luigi

Cassola (no. 8). Some texts are light and galant (nos. 10, 13, 14, and 15). No. 3, a *madrigaletto* on a text by Gatti (*Com'esser può ch'io viva se m'uccidi*) is a prelude to Gesualdo's later style, full of contrasts between life and death.

It is worth spending a few words on the first piece of the collection: *Baci soavi e cari* (no. 1). It is the first *stanza* of a rather popular text by Guarini and it was set to music by young Monteverdi in 1587 and then by Marenzio in 1591. If we are used to Gesualdo's late style we will be disappointed: no spectacular chromatic passages or surprising chord progressions. Yet some personal traits would have not gone unnoticed by musicians in the 1590s, such as an unorthodox unprepared dissonance at the beginning of the second part on "quanto hai di dolce" ("whatever sweetness you have"). As a contrast, not sweetness, but the opposite is perceived. This is not by chance: the same text appears at the end of the madrigal, on the words "dolce morire" ("sweet death"). Here Guarini probably meant the usual metaphor referring to the pleasure of love, but Gesualdo, on the contrary, seems to take this literally, maybe even with some bitter irony. It is precisely at the end of the madrigal, on the words "o che dolce morire" ("o what a sweet death"), that we can recognize a taste of Gesualdo's later style: the melody is repeated with subtle rhythmic and melodic variations and the harmony suggests anguish.



Beside the fifteen madrigals of the *First Book*, the present recording also contains the *Gagliarda del Principe di Venosa* (no. 16, a piece now preserved in the Naples Conservatoire Library) and two posthumous canzonettas for five voices (*Come vivi cor mio*, no. 17, and *All'ombra degli allori*, no. 18) printed in Pomponio Nenna's *Eighth Book* (1618).



When Gesualdo was still alive, he was widely known as composer. In 1610, Alessandro Guarino, the son of Battista, published the dialogue *Il farnetico savio*. In the latter an interesting comparison is drawn: among madrigal composers, Luca Marenzio was compared to Petrarca for his sweetness, while Luzzasco Luzzaschi (and Gesualdo, the "prince of the musicians" and follower of Luzzasco) was placed next to Dante for the gravity of their style.

Marenzio and Gesualdo also appear together in Adriano Banchieri's *Barca di Venezia per Padova*. Banchieri was a monk from the Olivetan order, and a brilliant and prolific writer. The eighth "componimento" (piece) from the second edition (1623) is a dialogue between a Venetian and a drunken German. After drinking together, the Venetian proposes to sing some madrigals "alla Venosa," i.e. in Gesualdo's style. All the other travelers approve the proposal and a musician from Lucca, who happens to be there, takes out of his pocket a "madrigal affettuoso" titled *Empia man, penna iniqua*. (The musician from Lucca might be a hidden

reference to Giuseppe Guami, Banchieri's teacher.) Rizzolina, a courtesan, does not appreciate this genre and prefers something lighter. Therefore, another madrigal follows: this time a "capricious" one, displaying a bizarre mixture of second, fourth, sixth, and eighth tone. The lyrics are very much based on Guarini's *Baci soavi e cari*. After the two "alla Venosa" pieces the travelers move to something different: other pieces, including a "madrigal à la Marenzio", *Oggi nacqui, ben mio*, also on lyrics by Guarini.

It is apparent that Banchieri agreed with Alessandro Guarini and perceived Gesualdo as a composer connected with capriciousness and "affetti". On the other hand, Marenzio was commonly perceived as "sweet" and "melodious". Yet, when we look at the music presented in Banchieri's parody, we miss some traits that we would expect from Gesualdo: no extreme chromaticism. Another element is missing: those general pauses that he probably inherited from Luzzaschi and that are used for expressive purposes. In spite of this, Banchieri suggests a sophisticated, yet unpredictable, style.

A possible explanation might come if we have a look at the first edition of the *Barca di Venezia per Padova*, published in 1605. There the text is different: instead of "madrigali alla Venosa", we read "madrigali alla vezzosa" (i.e., "expressive" vs "Gesualdo style"). Similarly, in the first edition we find the madrigals *Baci soavi e cari* and *Oggi nacqui, ben mio*, but not *Empia man, penna iniqua*. Furthermore, *Oggi nacqui, ben mio* has the subtitle "A lover to his beloved woman"

rather than "Madrigal in the style of Marenzio" like in the second edition. It seems that Banchieri changed his mind only later, adding the names of Gesualdo and Marenzio. This would explain the less fitting style of the musical parodies. Yet, "madrigal alla vezzosa" sounds rather unusual, even for old Italian. Maybe Banchieri is just secretly referring to Gesualdo: the latter was still alive in 1605 and having him in a light pamphlet would not have been respectful to a prince. Hence Banchieri uses the expression "alla vezzosa" which might have been read as a veiled reference to Venosa.



We could wonder whether Banchieri chose Guarini's lyrics for a specific reason. He probably did, since he knew Gesualdo's *Primo libro* very well. In his *Cartella musicale* (last edition printed in 1614), Banchieri gives two examples: *Non mirar, non mirare* (no. 11 in this recording) and *Non più guerra, pietate* from Monteverdi's *Quarto libro* (1603). We might therefore conclude that he chose the *Canzon de' baci* because it is the opening piece of his first book.

Gesualdo also has a prominent position in the *Cartella musicale*, next to Marenzio and Monteverdi, mentioned as the best contemporary madrigal composers. Marenzio is called "soavissimo" (most sweet) and in the *Barca* Gesualdo is labelled as "capricious" and "full of affects". The latter adjectives might even point to the so-called "seconda prattica", as defined by

Monteverdi. Another interesting point to note is that Gesualdo was considered a musical heir to Luzzasco's style, and this especially because of his early collections printed in Ferrara. Therefore, his *First Book* from 1594 was his debut as a *modern* madrigal composer, on par with other seventeenth-century authors, whereas his *Fifth* and *Sixth Book* (1611), with their *post-modern* allure, would influence Igor Stravinsky three centuries later.

Marco Bizzarini



Carlo Gesualdo

Premier Livre de madrigaux

La version du *Premier Livre de madrigaux* de Carlo Gesualdo qui nous est parvenue a été publiée à Ferrare par l'imprimeur ducal Vincenzo Baldini au printemps 1594. Le compositeur, alors âgé de vingt-huit ans, avait laissé derrière lui l'épisode tragique de l'uxoricide advenu en 1590. L'époque considérait cet âge comme étant quelque peu tardif pour une première publication puisque, en règle générale, un compositeur de madrigaux publiait son premier recueil dans sa vingt-cinquième année. Mais en approfondissant la question, nous constatons que Gesualdo, dont le statut de prince de Venosa exemptait de respecter les conventions, se conforma sans doute à cet usage. Nous savons en effet que quelque temps auparavant – probablement vers 1591 –, le *Premier Livre* de Gesualdo avait déjà été publié sous le nom d'un certain Giuseppe Piloni, dont la vie est très peu connue ; cet ami du compositeur Jean de Macque qui était au service de Fabrizio Gesualdo, père de Carlo, bénéficiait évidemment de la pleine confiance du prince de Venosa puisqu'on lui demanda de servir de prête-nom. Aucun exemplaire de cette première édition n'a survécu, mais son existence est

attestée par Scipione Stella, auteur de la dédicace à Gesualdo dans l'édition ferraraise de 1594.

Que de précautions pour la première publication musicale d'un prince ! Ces madrigaux ont tout d'abord été fictivement attribués à un autre auteur, tandis que la réimpression, sans encore révéler le nom du compositeur, le mentionnait toutefois indirectement dans le rôle de dédicataire. Quelle cautèle ! Cette procédure compliquée sauvait en tout cas la dignité de la noblesse : un prince était en effet libre de composer de la musique, s'il le souhaitait, mais ne pouvait publier son nom sur les pages de titre des publications, ni être confondu avec un compositeur « normal » tenu de rendre hommage à son mécène et de respecter ses souhaits.



Bien qu'il s'agisse d'un début dans le monde de l'édition musicale, le *Premier Livre* de Gesualdo réunit des madrigaux probablement écrits bien avant 1591. Par rapport aux recueils ultérieurs, on y trouve une abondance de vers attribuables à des poètes de renom – principalement Battista Guarini, Le Tasse et Angelo Grillo – aux côtés des moins célèbres Filippo Alberti ou Alessandro Gatti. C'est un Gesualdo « première manière », parent éloigné de l'expérimentateur audacieux plus connu aujourd'hui, mais déjà auteur de pages limpides et impeccables, toutefois non dénuées de trouvailles très efficaces que nous pouvons par exemple apprécier dans la mise en musique du vers « E loquace silenzio il labbro spira »

appartenant au madrigal sur un texte d'Alberti, *Non mirar, non mirare* (n° 11).

Ce *Premier Livre* contient aussi le seul sonnet mis en musique par Gesualdo, *Mentre madonna il lasso fianco posa*, et dont l'auteur est Le Tasse (n° 5) ; signalons aussi la présence exceptionnelle – pour le compositeur – d'un poète du début du XVI^e siècle tel que Luigi Cassola (n° 8). Nous y trouvons même des textes galants et légers (n° 10, 13, 14 et 15), tandis que le *madrigaletto* de Gatti, *Com'esser può ch'io viva se m'uccidi* (n° 3), avec ses contrastes saisissants rapprochant la vie et la mort, prélude déjà au style mature du compositeur.

Il est intéressant d'examiner en détail le madrigal placé en tête du recueil, *Baci soavi e cari* (n° 1), première strophe d'un célèbre poème de Guarini, déjà mis en musique par le jeune Monteverdi en 1587, puis par Marenzio en 1591. Là encore, les auditeurs habitués au langage audacieux de Gesualdo pourront être surpris par l'absence de passages chromatiques spectaculaires et de concaténations d'accords surprenants. Mais un musicien des années 1590 aurait certainement été frappé par des particularités stylistiques très personnelles : par exemple, la dissonance peu orthodoxe au début de la deuxième partie du madrigal, correspondant au passage « Quanto ha di dolce », où l'on perçoit l'effet inverse de la douceur évoquée dans le texte. Il ne s'agit évidemment pas d'une inattention, ni d'une naïveté, puisque la même âpreté sonore réapparaît à la fin du madrigal, sur l'image « dolce morire » alliant la douceur à la mort.

En utilisant cette expression, Guarini faisait sans aucun doute allusion à la métaphore habituelle du plaisir amoureux ; Gesualdo, par contre, semble interpréter le texte littéralement, sans métaphore, ou plutôt avec une pointe d'ironie amère. Et c'est précisément dans la conclusion du madrigal, sur la répétition insistante de « o che dolce morire » que l'on reconnaît une anticipation du style avancé du prince, avec des répétitions subtilement variées dans la mélodie et dans le rythme, parmi des successions harmoniques angoissantes.



Cet enregistrement des quinze madrigaux du *Premier Livre* se conclut par la *Gagliarda del Principe di Venosa* (n° 16) – une page instrumentale dont le manuscrit est conservé à la Bibliothèque du Conservatoire San Pietro a Majella à Naples – et deux *canzonette* posthumes à cinq voix, *Come vivi cor mio* (n° 17) et *All'ombra degli allori* (n° 18), parues dans le *Huitième Livre* de Pomponio Nenna (1618).



De son vivant, le prince de Venosa jouissait déjà d'une renommée de compositeur extraordinaire bien établie. En 1610, Alessandro Guarini, le fils de Battista, publia le dialogue *Il farnetico savio* dans lequel apparaît une curieuse similitude entre poètes et madrigalistes : Luca Marenzio était comparé à Pétrarque pour sa

douceur, tandis que Luzzasco Luzzaschi et, dans son sillage, le « Principe tra Musici » (c'est-à-dire Gesualdo), étaient rapprochés de Dante pour leur style plus grave et sérieux.



L'opposition Marenzio-Gesualdo se retrouve également dans la *Barca di Venezia per Padova* d'Adriano Banchieri, moine olivétain, écrivain original et brillant compositeur. La huitième composition de cette irrésistible comédie madrigalesque (nous nous référons ici à la deuxième édition de 1623) présente un dialogue entre un Vénitien et un Allemand ivre. Après une bonne beuverie, le Vénitien propose de chanter quelques madrigaux « *alla Venosa* », c'est-à-dire à la manière de Gesualdo. L'offre est aussitôt acceptée par la joyeuse compagnie de voyageurs, si bien qu'un musicien de la ville de Lucques (probablement une allusion à Giuseppe Guami, le professeur de Banchieri) sort de sa poche un « *madrigale affettuoso* » intitulé *Empia man, penna iniqua*. Ce madrigal est suivi par un deuxième, cette fois défini comme « *capriccioso* », qui est un mélange bizarre de « Second, Quatrième, Sixième et Huitième tons » et dont le texte poétique est une synthèse de la première strophe de la *Canzon de' baci* de Guarini déjà mentionnée, *Baci soavi e cari*. Une fois terminées les deux compositions « *alla Venosa* », que la courtisane Rizzolina, préférant une musique plus accessible, écouta avec un certain agacement, la joyeuse bande chante des pièces musicales d'un tout autre genre, entre autres, le madrigal *Oggi*

nacqui, ben mio, composé « *alla Marenzia* » et également basé sur des vers de Guarini.

Bien évidemment, Banchieri, dont la pensée n'était pas très éloignée de celle d'Alessandro Guarini, était convaincu que la manière de Gesualdo intensifiait les catégories de l'*affetto* [expression des sentiments] et du *capriccio* [fantaisie], tandis que le style de Marenzio, selon un topos bien ancré mais pas toujours fondé, se caractérisait par la douceur et la suavité. Cela étant, l'analyse de la musique de la *Barca* révèle plus d'une surprise. Nous observons tout d'abord que les deux parodies de Banchieri « *alla Venosa* » sont dépourvues du trait stylistique le plus attendu de Gesualdo : le chromatisme poussé presque aux limites de l'atonalité. Il manque aussi, dans ces parodies, un deuxième trait compositionnel important que le prince de Venosa, dès ses premiers recueils, avait probablement hérité de Luzzaschi : la présence récurrente de pauses générales, ayant un sens expressif, se produisant au même moment dans toutes les voix du madrigal. Sans s'approprier ces techniques, Banchieri restitue néanmoins le sens d'une musique sophistiquée et imprévisible.

La première version de la *Barca di Venezia per Padova*, imprimée en 1605, peut offrir une explication plausible de ces incohérences. Nous y trouvons une variante significative dans l'introduction de ces madrigaux riches en artifices : nous lisons de fait que les joyeux drilles « veulent chanter avec fantaisie [...] quelques madrigaux *alla vezzosa* » [*alla vezzosa* = d'une manière affectée, ou charmante, et non *alla Venosa* = à la façon de Venosa]. Par rapport à la deuxième édition

de 1623, nous trouvons les madrigaux *Baci soavi e cari* et *Oggi nacqui, ben mio*, mais non *Empia man, penna iniqua*. En outre, *Oggi nacqui, ben mio* est présenté sous le titre « Amant à sa déesse » et non « Madrigal dans le style du Marenzio romain ». On a donc l'impression que Banchieri a ajouté les attributions stylistiques à Marenzio et à Gesualdo a posteriori, dans l'édition plus tardive, ce qui expliquerait le caractère stylistiquement peu précis de ces prétendues parodies musicales. D'autre part, l'expression « madrigaux *alla vezzosa* » est plutôt bizarre. Banchieri semble utiliser un langage codé : en 1605, en effet, le prince Carlo Gesualdo était encore vivant et il aurait été probablement irrespectueux de l'évoquer explicitement dans une œuvre au caractère léger et amusant. L'idée de faire référence au « Prince parmi les musiciens » avait peut-être traversé l'esprit de Banchieri en 1605, mais à l'époque, il semblait plus avisé de recourir à un déguisement prudent, en appelant les madrigaux « *alla vezzosa* » au lieu de « *alla Venosa* ».



À ce stade, nous devons nous demander si Banchieri, dans le cas des deux madrigaux de style gesualdien, a choisi le texte de Guarini au hasard. La réponse est évidemment négative, car il connaissait très bien le *Premier Livre* du prince. Ce que confirme le traité de la *Cartella musicale* (dernière édition, 1614) où le moine olivétain cite deux exemples : le madrigal *Non mirar, non mirare* (n° 11 de ce disque) et *Non più guerra, pietate*

du *Quatrième Livre* de Monteverdi (1603). Banchieri a donc choisi la *Canzon de' baci* en sachant qu'elle avait été mise en musique par le prince et en ayant aussi remarqué qu'elle occupait la place d'honneur, au début du *Premier Livre*.

La *Cartella musicale* cite également le prince de Venosa, aux côtés de Marenzio et de Monteverdi, comme l'un des meilleurs madrigalistes parmi les compositeurs modernes. Si Marenzio était défini comme « suavissime » dans le même traité, la deuxième édition de la *Barca* sous-entendait que Gesualdo était qualifié de compositeur « *capriccioso* » et « *affettuoso* », termes pouvant se référer à un musicien de la Seconde pratique, selon la célèbre classification de Monteverdi. Mais le fait le plus intéressant réside sans doute ailleurs : en effet, le prince de Venosa semble avoir été considéré, au début du XVII^e siècle, comme un musicien aristocratique dans l'orbite stylistique de Luzzaschi car sa maestria était reconnue principalement grâce aux premiers recueils ferrarais. Le *Premier Livre à cinq voix* de 1594 marqua donc les débuts d'un madrigaliste moderne, digne de faire partie de du canon musical de l'élite du XVII^e siècle aux côtés de Marenzio et de Monteverdi ; par contre, les *Cinquième* et *Sixième Livres* de 1611, riches en harmonies visionnaires, annoncent l'apparition d'un madrigaliste *postmoderne*, dont la fascination mystérieuse qui s'était exercée sur Banchieri allait, trois siècles plus tard et avec bien plus d'intensité, séduire Igor Stravinsky.

Marco Bizzarini



Carlo Gesualdo Primo libro di madrigali

Nella versione a noi pervenuta il *Primo libro* di madrigali di Carlo Gesualdo uscì a Ferrara, dallo stampatore ducale Vincenzo Baldini, nella primavera del 1594. All'epoca il compositore aveva ventotto anni e si lasciava alle spalle l'episodio tragico dell'uxoricidio avvenuto nel 1590. Secondo i canoni dell'epoca si trattava di un'età leggermente attardata per un debutto editoriale poiché, di norma, un compositore di madrigali faceva uscire la sua prima raccolta intorno ai venticinque anni. Andando a fondo nella questione, si scopre tuttavia che anche Gesualdo, per quanto il suo status di Principe di Venosa lo esimesse dall'obbligo di seguire le convenzioni, probabilmente si allineò a tale prassi. Sappiamo infatti che qualche tempo prima – si pensa attorno al 1591 – il *Primo libro* di Gesualdo era già stato pubblicato sotto il nome di un certo Giuseppe Piloni. Quest'ultimo personaggio, su cui scarseggiano le notizie, era amico del compositore Jean de Macque, già al servizio di Fabrizio Gesualdo, padre di Carlo: evidentemente godeva della piena fiducia del principe di Venosa se gli fu chiesto di fare da prestanome. Nessun esemplare di questa prima edizione è sopravvissuto, ma ce ne parla Scipione Stella,

autore della dedicatoria allo stesso Gesualdo che leggiamo nella stampa ferrarese del '94.

Quante precauzioni per l'esordio musicale di un principe! Dapprima si erano attribuiti fittiziamente questi madrigali a un altro autore, mentre nella ristampa si taceva ancora il nome del compositore che però usciva allo scoperto indirettamente, assumendo il ruolo del dedicatario. Tutto molto contorto. In ogni caso, con questa complicata procedura si salvava il decoro nobiliare: un principe era libero di comporre musica, se lo voleva, ma non poteva esporre il suo nome sui frontespizi delle edizioni, né confondersi con i normali musicisti tenuti a omaggiare i loro committenti e a rispettarne i desiderata.



In quanto raccolta d'esordio, il *Primo libro* di Gesualdo riunisce madrigali probabilmente scritti ben prima del 1591. Rispetto alle sillogi successive, abbondano le rime di versi attribuibili a rinomati poeti: anzitutto Battista Guarini, Torquato Tasso e Angelo Grillo, accanto ai meno noti Filippo Alberti e Alessandro Gatti. È un Gesualdo «prima maniera», lontano parente dell'audace sperimentatore oggi più conosciuto, ma già autore di pagine limpide e impeccabili, anche con soluzioni molto efficaci, si pensi all'intonazione del verso «E loquace silenzio il labbro spira» nel madrigale su testo di Alberti *Non mirar, non mirare* (n. 11).

In questo *Primo libro* appare anche l'unica intonazione gesualdiana di un sonetto (n. 5, *Mentre madonna*

il *lasso fianco posa*; il poeta è Tasso), così come è per lui eccezionale la presenza di un poeta del primo Cinquecento quale Luigi Cassola (n. 8). Qui appaiono perfino testi galanti e leggeri (nn. 10, 13, 14 e 15), ma il madrigaletto di Gatti (n. 3, *Com'esser può ch'io viva se m'uccidi*), con i suoi ravvicinati contrasti di vita e morte, prelude già allo stile maturo del compositore.

Conviene soffermarsi in dettaglio sul pezzo d'apertura della raccolta: *Baci soavi e cari* (n. 1), prima stanza di una fortunata canzone di Guarini, già posta in musica anche dal giovane Monteverdi nel 1587 e quindi da Marenzio nel 1591. Anche in questo caso, chi è abituato al linguaggio audace di Gesualdo, rimarrà forse sorpreso dall'assenza di spettacolari passi cromatici e di sorprendenti concatenazioni accordali. Ma ad un musicista degli anni '90 del Cinquecento non sarebbero certo sfuggite particolarità stilistiche molto personali. Per esempio, una dissonanza poco ortodossa si presenta all'inizio della seconda parte del madrigale, in corrispondenza delle parole «Quanto ha di dolce», laddove in luogo della soavità si percepisce l'effetto contrario. Non si tratta, però, né di una distrazione, né di un'ingenuità, dato che la medesima asprezza ricorre al termine del madrigale, sull'immagine «dolce morire». Guarini, con tale espressione, alludeva senza dubbio alla consueta metafora del piacere d'amore; Gesualdo, al contrario, sembra interpretare il testo alla lettera, senza traslati, o piuttosto con una venatura di amara ironia. E proprio nella conclusione del madrigale, sull'insistente ripetizione di «o che dolce morire» si riconosce un'anticipazione dello stile avanzato del

Principe, con iterazioni sottilmente variate nella melodia e nel ritmo, tra successioni armoniche angosciose.



Oltre ai quindici madrigali del *Primo libro*, la presente incisione discografica presenta la *Gagliarda del Principe di Venosa* (n. 16), pagina strumentale conservata manoscritta nella Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli, nonché due canzonette postume a cinque voci, *Come vivi cor mio* (n. 17) e *All'ombra degli allori* (n. 18), apparse nell'*Ottavo libro* di Pomponio Nenna (1618).



Quando il Principe di Venosa era ancora in vita, la sua fama di compositore straordinario si era già diffusa. Nel 1610 Alessandro Guarini, figlio di Battista, pubblicò il dialogo *Il farnetico savio* in cui apparve una curiosa similitudine: tra i madrigalisti, Luca Marenzio era paragonato a Petrarca per la dolcezza, mentre Luzzasco Luzzaschi e, sulla sua scia, il «Principe tra Musici» (cioè Gesualdo) venivano avvicinati a Dante per uno stile più grave e serio.

La contrapposizione Marenzio-Gesualdo ricorre anche nella *Barca di Venezia per Padova* di Adriano Banchieri, monaco olivetano, estroso scrittore e brillante compositore. L'ottavo componimento di questa irresistibile commedia madrigalesca (ci riferiamo qui alla seconda edizione del 1623) presenta un dialogo tra un

veneziano e un tedesco ubriaco. Dopo una gran bevuta il veneziano propone di cantare un paio di madrigali «alla Venosa», cioè à la *manière de* Gesualdo. L'invito è puntualmente accolto dall'allegre compagnia dei viaggiatori, sicché un musicista della città di Lucca (probabile allusione a Giuseppe Guami, maestro dello stesso Banchieri) estrae di tasca un «Madrigale affettuoso» dal titolo *Empia man, penna iniqua*. Terminato il brano, segue un secondo madrigale, stavolta definito «capriccioso», con una bizzarra mescolanza di «Secondo, Quarto, Sesto e Ottavo tuono», il cui testo poetico è una sintesi della prima stanza della già ricordata *Canzon de' baci* di Guarini: *Baci soavi e cari*. Terminati i due componimenti «alla Venosa», per i quali la cortigiana Rizzolina nutre qualche insofferenza, preferendo musica di minor impegno, la brigata canta brani musicali di tutt'altro genere, proponendo fra l'altro «un madrigal composto alla Marenzia», *Oggi nacqui, ben mio*, anch'esso su versi guariniani.

Evidentemente Banchieri, non discostandosi troppo dal pensiero di Alessandro Guarini, era convinto che la maniera di Gesualdo sviluppasse le categorie dell'*affetto* e del *capriccio*, laddove lo stile di Marenzio, secondo un radicato ma non sempre valido *topos*, sarebbe stata viceversa improntata alla *dolcezza* e alla *soavità*. Quando si analizza la musica della *Barca*, tuttavia, le sorprese non mancano. Innanzi tutto si osserva che entrambe le parodie banchieriane «alla Venosa» risultano prive di quel tratto stilistico che più ci aspetteremmo da Gesualdo: il cromatismo spinto fin quasi ai confini dell'atonalità. Manca inoltre una seconda impor-

tante abitudine compositiva che il Principe di Venosa, fin dalle sue prime raccolte, aveva probabilmente ereditato da Luzzaschi: la presenza di pause generali dal significato espressivo, ricorrenti nello stesso momento in tutte le voci del madrigale. Banchieri non si appropria di queste tecniche, ma restituisce comunque il senso di una musica sofisticata e non prevedibile.

Una plausibile spiegazione di tali incongruenze si può trovare nella prima versione della *Barca di Venezia per Padova*, stampata nel 1605. Quivi ricorre una significativa variante nell'argomento che introduce i madrigali artificiosi: si legge infatti «Vogliono cantar per cosa capricciosa [...] alquanti madrigali *alla vezzosa*», anziché «alla Venosa». Rispetto alla seconda edizione del 1623 ritroviamo i madrigali *Baci soavi e cari* e *Oggi nacqui, ben mio*, ma non *Empia man, penna iniqua*. Inoltre, *Oggi nacqui, ben mio* viene presentato con la didascalia «Amante alla sua diva» e non come «Madrigale, stile del Marenzio romano». Si ha quindi l'impressione che Banchieri abbia aggiunto soltanto a posteriori, nell'edizione più tarda, le attribuzioni stilistiche a Marenzio e Gesualdo; ciò spiegherebbe il carattere stilisticamente non molto preciso di queste supposte parodie musicali. D'altra parte, l'espressione «madrigali *alla vezzosa*» suona inverosimile. È come se Banchieri usasse un linguaggio cifrato: nel 1605, infatti, il principe Carlo Gesualdo era ancora in vita e probabilmente sarebbe stato poco rispettoso evocarlo in modo esplicito in un'operetta dal carattere leggero e sollazzevole. Probabilmente l'idea di riferirsi al «Principe tra musici» era già balenata nella mente di Banchieri

nel 1605, ma all'epoca sembrò più prudente ricorrere a un cauto mascheramento, definendo i madrigali «alla vezzosa» anziché «alla Venosa».



A questo punto dobbiamo chiederci se Banchieri, per i due madrigali nello stile gesualdiano, abbia scelto a caso il testo della canzone di Guarini. La risposta è sicuramente negativa perché egli conosceva benissimo il *Primo libro* del Principe. Se ne ha conferma nel trattato della *Cartella musicale* (ultima edizione, 1614) ove il monaco olivetano riporta due esempi: il madrigale *Non mirar, non mirare* (n. 11 nel presente disco) e *Non più guerra, pietate* dal *Quarto libro* (1603) di Monteverdi. Dunque Banchieri scelse proprio la *Canzon de' baci* perché sapeva che era stata intonata dal Principe e sicuramente aveva anche osservato che all'interno della raccolta gesualdiana essa occupava il posto d'onore, in apertura di libro.

Anche nella *Cartella musicale* il Principe di Venosa rientrava, accanto a Marenzio e a Monteverdi, nella galleria dei migliori madrigalisti fra i compositori moderni. Se Marenzio era definito «soavissimo» nel medesimo trattato, la seconda edizione della *Barca* sottintendeva per Gesualdo le qualifiche di compositore «capriccioso» e «affettuoso», termini che potevano rinviare a un musicista di seconda pratica, secondo la ben nota classificazione monteverdiana. Ma il dato più interessante è che nella ricezione del primo Seicento il Principe di Venosa sembrò essere stato preso in con-

siderazione come musicista aristocratico nell'orbita stilistica di Luzzaschi: si può dire che la sua maestria fu riconosciuta prevalentemente attraverso le prime raccolte ferraresi. Dunque il *Primo libro a cinque voci* del 1594 sanciva l'esordio di un madrigalista *moderno*, degno di figurare nel canone secentesco degli autori eccellenti accanto a Marenzio e Monteverdi; invece il *Quinto* e *Sesto libro* del 1611, con le loro armonie visionarie, segneranno l'approdo di un madrigalista *postmoderno*, il cui misterioso fascino, più che Banchieri, avrebbe sedotto, tre secoli più tardi, Igor Stravinskij.

Marco Bizzarini

Carlo Gesualdo Erstes Madrigalbuch

Die einzige erhaltene Fassung des *Primo libro di madrigali* von Carlo Gesualdo wurde im Frühjahr 1594 von dem herzoglichen Drucker Vincenzo Baldini herausgegeben. Zu diesem Zeitpunkt war der Komponist achtundzwanzig Jahre alt und die tragische Episode der Ermordung seiner Ehefrau im Jahr 1590 war bereits vergangen. In seiner Zeit war dies ein eher später Zeitpunkt für eine Erstveröffentlichung, denn in der Regel veröffentlichte ein Madrigalkomponist seine erste Sammlung im Alter von 25 Jahren. Bei näherer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass auch Gesualdo, obwohl er als Fürst von Venosa nicht an Konventionen gebunden war, sich dieser Praxis angeschlossen haben dürfte. Wir wissen nämlich, dass Gesualdos *Primo libro* bereits einige Zeit zuvor – wir vermuten um 1591 – unter dem Namen eines gewissen Giuseppe Piloni veröffentlicht worden war. Über diesen gibt es nur wenige Informationen. Er war ein Freund des Komponisten Jean de Macque, der in den Diensten von Fabrizio Gesualdo, dem Vater von Carlo, stand, und er genoss offensichtlich das volle Vertrauen des Fürsten von Venosa, da er gebeten wurde, als Namensgeber zu

fungieren. Von diesem ersten Druck ist kein Exemplar erhalten, aber seine Existenz wird von Scipione Stella bezeugt, der die Widmung an Gesualdo in der Ausgabe aus Ferrara von 1594 verfasst hat und sich auf den vorherigen Druck bezieht.

Was für Vorsichtsmaßnahmen für das musikalische Debüt eines Fürsten! Diese Madrigale wurden zunächst fiktiv einem anderen Autor zugeschrieben, während der Nachdruck den Namen des Komponisten zwar noch nicht verriet, ihn aber indirekt als Widmungsträger erwähnte. Alles sehr verworren... Auf jeden Fall sollte dieses komplizierte Verfahren die Würde des Adels bewahren: Ein Fürst konnte zwar, wenn er es wollte, komponieren, aber sein Name durfte nicht auf dem Titelblatt erscheinen. Und er durfte auch nicht mit einem »normalen« Musiker gleichgesetzt werden, der dazu verpflichtet war, seinem Gönner zu huldigen und dessen Wünsche zu respektieren.



In seinem Erstlingswerk, dem *Primo libro*, versammelt Gesualdo Madrigale, die wahrscheinlich weit vor 1591 entstanden sind. Im Vergleich zu seinen späteren Sammlungen findet sich hier eine Fülle von Versen berühmter Dichter – Battista Guarini, Torquato Tasso und Angelo Grillo –, aber auch von weniger bekannten wie Filippo Alberti und Alessandro Gatti. Hier zeigt sich ein Gesualdo »prima maniera« – ein entfernter Verwandter des späteren kühnen Experimentators, den man heute besser kennt, aber bereits der Autor klarer

und vollkommener Partituren, mit sehr wirkungsvollen Einfällen, wie der Vertonung der Zeile »E loquace silenzio il labbro spira« im Madrigal über Albertis Text *Non mirar, non mirare* (Nr. 11).

Das erste Buch enthält auch mit *Mentre madonna il lasso fianco posa* von Tasso (Nr. 5) das einzige von Gesualdo vertonte Sonett, sowie die außergewöhnliche Verwendung eines Texts aus dem frühen 16. Jahrhundert des Dichters Luigi Cassola (Nr. 8). Es finden sich sogar galante und leichte Texte (Nr. 10, 13, 14 und 15), aber das Madrigaletto *Com'esser può ch'io viva se m'uccidi* auf einen Text von Gatti (Nr. 3) nimmt mit seinen starken Kontrasten von Leben und Tod bereits den reifen Stil des Komponisten vorweg.

Es lohnt sich, das Eröffnungsstück der Sammlung *Baci soavi e cari* (Nr. 1) genauer zu betrachten: Es ist die erste Strophe einer berühmten Canzone von Guarini, die bereits 1587 von dem jungen Monteverdi vertont worden war und dann 1591 von Marenzio. Auch hier werden diejenigen, die Gesualdos kühne Sprache kennen, überrascht sein. Es fehlen die spektakulären chromatischen Passagen und überraschenden Akkordverkettungen. Aber einem Musiker der 1590er Jahre wären sicherlich einige sehr persönliche stilistische Besonderheiten aufgefallen: zum Beispiel die unorthodoxe Dissonanz zu Beginn des zweiten Teils des Madrigals, wo man bei den Worten »Quanto ha di dolce« (Wie süß es ist) anstelle von Süße den gegenteiligen Effekt empfindet. Dies ist natürlich keine Unachtsamkeit oder Naivität, denn dieselbe klangliche Schärfe taucht auch am Ende des Madrigals wieder

auf, und zwar bei dem Bild »dolce morire« (süßer Tod), das die Süße mit dem Tod verbindet. Guarini spielte mit diesem Ausdruck zweifellos auf die übliche Metapher des Liebesvergügens an – Gesualdo hingegen scheint den Text wörtlich zu interpretieren, ohne Übertragung, oder vielmehr mit einem Hauch bitterer Ironie. Und gerade im Schluss des Madrigals, in der beharrlichen Wiederholung von »o che dolce morire« (o welch süßer Tod), erkennen wir eine Vorwegnahme des fortgeschrittenen Stils des Fürsten, mit subtil variierten Iterationen in Melodie und Rhythmus, inmitten beklemmender harmonischer Abfolgen.



Zusätzlich zu den fünfzehn Madrigalen aus dem Ersten Buch präsentiert diese Aufnahme die *Gagliarda del Principe di Venosa* (Nr. 16), ein Instrumentalstück, dessen Manuskript in der Bibliothek des Conservatorio San Pietro a Majella in Neapel aufbewahrt wird, sowie zwei posthume fünfstimmige Canzonetten, *Come vivi cor mio* (Nr. 17) und *All'ombra degli allori* (Nr. 18), die im *Ottavo libro* (1618) von Pomponio Nenna erschienen sind.



Bereits zu seinen Lebzeiten war der Fürst von Venosa als außergewöhnlicher Komponist weithin bekannt. 1610 veröffentlichte Alessandro Guarini, der Sohn von Battista, den Dialog *Il farnetico savio*, in dem ein interessanter Vergleich gezogen wird: Unter den Madrigal-

komponisten wird Luca Marenzio wegen seiner Sanftheit mit Petrarca verglichen, während Luzzasco Luzzaschi und in seiner Nachfolge der »Prencipe tra Musici« (gemeint ist Gesualdo) wegen ihres ernsten und schweren Stils in die Nähe von Dante gerückt werden.

Der Gegensatz zwischen Marenzio und Gesualdo ist auch Thema in Adriano Banchieris *Barca di Venezia per Padova*. Banchieri war Mönch im Olivetanerorden, ein fantasievoller Schriftsteller und brillanter Komponist. Das achte »componimento« (Stück) aus der zweiten Ausgabe (1623) dieser unwiderstehlichen Madrigalkomödie ist ein Dialog zwischen einem Venezianer und einem betrunkenen Deutschen. Nach einem ausgiebigen Umtrunk schlägt der Venezianer vor, ein paar Madrigale »alla Venosa«, das heißt im Stil Gesualdos, zu singen. Die Einladung wird von der fröhlichen Reisegesellschaft auch prompt angenommen, so dass ein Musiker aus der Stadt Lucca (wahrscheinlich eine Anspielung auf Giuseppe Guami, Banchieris Lehrer) ein »Madrigale affettuoso« mit dem Titel *Empia man, penna iniqua* aus seiner Tasche zieht. Am Ende dieses Stückes folgt ein zweites Madrigal, diesmal als »capriccioso« bezeichnet, mit einer bizarren Mischung im »Secondo, Quarto, Sesto e Ottavo tuono«; sein poetischer Text ist eine Zusammenfassung der ersten Strophe des bereits erwähnten *Canzon de' baci* von Guarini: *Baci soavi e cari*. Nach Beendigung der beiden Kompositionen »alla Venosa«, auf die die Kurtisane Rizzolina etwas ungeduldig reagiert, da sie Musik mit geringerem Gehalt bevorzugt, singt die fröhliche Runde Musikstücke ganz anderer Art und schlägt mit *Oggi*

nacqui, ben mio ein »Madrigal alla Marenzio« vor, das ebenfalls auf Versen von Guarini basiert.

Offensichtlich stimmt Banchieri mit Alessandro Guarini überein, dass Gesualdos Art und Weise die Kategorien »affetto« [Gefühlsausdruck] und »capriccio« [Fantasie] entfaltete, während Marenzios Stil, einem tief verwurzelten, aber nicht immer gültigen Topos folgend, sich durch Sanftheit und Lieblichkeit auszeichnete. Bei der Analyse der Musik der *Barca di Venezia per Padova* finden sich immer wieder Überraschungen. Zunächst fällt auf, dass die beiden Parodien von Banchieri »alla Venosa« jenes Stilmerkmal vermissen lassen, das man von Gesualdo am ehesten erwarten würde: eine fast bis an die Grenze der Atonalität getriebene Chromatik. Es fehlt auch eine zweite wichtige kompositorische Eigenart, die der Fürst von Venosa in seinen ersten Sammlungen wahrscheinlich von Luzzaschi übernommen hat: die mehrfache Verwendung von Generalpausen als expressives Ausdrucksmittel, gleichzeitig in allen Stimmen des Madrigals. Banchieri macht sich diese Techniken nicht zu eigen, suggeriert aber dennoch einen raffinierten und unberechenbaren Stil.

Die erste Version der *Barca di Venezia per Padova*, die 1605 gedruckt wurde, könnte eine plausible Erklärung für diese Ungereimtheiten bieten. Hier finden wir eine signifikante Variante in der Einleitung dieser kunstvollen Madrigale: Anstelle von »madrigali alla Venosa« lesen wir »madrigali alla vezzosa« (d.h. »expressiv« statt »Gesualdo-Stil«). Im Vergleich zur zweiten Ausgabe von 1623 finden wir in der ersten nur die Madrigale

Baci soavi e cari und *Oggi nacqui, ben mio*, aber nicht *Empia man, penna iniqua*. Außerdem wird *Oggi nacqui, ben mio* mit den Untertitel »Ein Liebhaber an seine geliebte Frau« bezeichnet und nicht mit »Madrigal im Stil von Marenzio« wie in der zweiten Ausgabe. Es scheint, als hätte Banchieri die stilistischen Zuschreibungen an Marenzio und Gesualdo erst später in der Ausgabe hinzugefügt, was den stilistisch nicht sehr passenden Charakter dieser vermeintlichen Musikparodien erklären würde. Allerdings klingt der Ausdruck »Madrigale alla vezzosa« selbst im Altitalienisch eher ungewöhnlich. Es ist, als würde Banchieri eine verschlüsselte Sprache verwenden: 1605 lebte Fürst Carlo Gesualdo noch, und es wäre wahrscheinlich respektlos gewesen, ihn in einem Werk mit leichtem und lustigem Charakter explizit zu erwähnen. Wahrscheinlich wollte sich Banchieri schon 1605 auf den »Fürsten unter den Musikern« beziehen. Doch schien es damals klüger, eine vorsichtige Verschleierung zu wählen und die Madrigale mit »alla vezzosa« statt »alla Venosa« zu bezeichnen.



Man könnte sich fragen, ob Banchieris Wahl des Textes von Guarini für die beiden Madrigale im Stil Gesualdos nur Zufall gewesen ist. Dies war es sicher nicht, da Banchieri das erste Buch Gesualdos sehr gut kannte. In seiner *Cartella musicale* (letzte Ausgabe, 1614) führt Banchieri zwei Beispiele an: das Madrigal *Non mirar, non mirare* (Nr. 11 auf dieser Aufnahme) und *Non più guerra, pietate* aus Monteverdis *Quarto libro* (1603).

Banchieri wählte also die *Canzon de' baci* aus, weil er wusste, dass sie vom Fürsten vertont worden war und sie den Ehrenplatz in Gesualdos Sammlung am Anfang des Buches einnahm.

Auch in der *Cartella musicale* wird der Fürst von Venosa neben Marenzio und Monteverdi als einer der besten Madrigalisten unter den zeitgenössischen Komponisten genannt. Wird Marenzio im selben Traktat als »soavissimo« (sehr süß) bezeichnet, so implizierte die zweite Ausgabe der Barca für Gesualdo als Komponist die Qualifikationen »capriccioso« (kapriziös) und »affettuoso« (affektvoll) – Begriffe, die sich auf einen Musiker der »seconda pratica« nach Monteverdis bekannter Definition beziehen könnten. Interessant ist jedoch die Tatsache, dass der Fürst von Venosa in der Rezeption des frühen siebzehnten Jahrhunderts wohl als aristokratischer Musiker in der stilistischen Umgebung von Luzzaschi angesehen wurde, und zwar vor allem wegen seiner frühen, in Ferrara gedruckten Sammlungen. So markiert das *Primo libro a cinque voci* von 1594 das Debüt eines modernen Madrigalisten, der neben Marenzio und Monteverdi in den Kanon hervorragender Komponisten des siebzehnten Jahrhunderts aufgenommen werden sollte. Das *Quinto* und das *Sesto libro* von 1611 hingegen markieren mit ihren visionären Harmonien die Erscheinung eines postmodernen Madrigalkomponisten, dessen geheimnisvolle Faszination drei Jahrhunderte später Igor Strawinsky in ihren Bann ziehen sollte.

Marco Bizzarini



01 Baci soavi e cari

[Battista Guarini]

Baci soavi e cari,
Cibi de la mia vita
Ch'or mi involate, or mi rendete il core,
Per voi convien che impari
Come un'alma rapita
Non sente il duol di morte, e pur si more.
Quanto ha di dolce Amore,
Perché sempr'io vi baci,
O dolcissime rose,
In voi tutto ripose.
Deh, s'io potessi a i vostri dolci baci
La mia vita finire,
Oh, che dolce morire!

02 Madonna, io ben vorrei

[Anonymous]

Madonna, io ben vorrei che fuss'in voi
Quanta è beltà, pietade,
O tanta crudeltade,
Che l'una al cor daria quel che desia,
O l'altra finiria la vita mia.

03 Com'esser può ch'io viva se m'uccidi

[Alessandro Gatti]

Com'esser può ch'io viva se m'uccidi,
E come vuoi ch'io mora
Se mi dai vita ancora?
Fra due mi tieni, onde tra mort'e vita
Vivendo moro e non vivend'ho vita.

Sweet, dear kisses,
My life's nourishment,
You steal my heart, you give my heart back:
It is through you that I learn
That a soul who is in love
Feels no death, yet dies.
All that Love has to offer,
You sweet roses,
Has been hidden in you and that is
Why I kiss you.
I wish I could end my life
With your kisses!
What a sweet death would that be!

My lady, I wish you had as much
Mercy as you have beauty
Or at least enough cruelty:
Mercy would give me what my heart desires,
Cruelty would end my life.

How could I live if you kill me,
How could I die
If you give me life?
You keep me in between life and death:
I live in death and I die in life.

04 Gelo ha madonna il seno

[Torquato Tasso]

Gelo ha madonna il seno e fiamma il volto,
Io son ghiaccio di fore
E il foco ho dentro accolto,
Questo avvien perché Amore
Nella sua fronte alberga, e nel mio petto,
Né mai cangia ricetto,
Sì ch'io l'abbia ne gli occhi, ella nel core.

05 Mentre madonna il lasso fianco posa

[Torquato Tasso]

Mentre madonna il lasso fianco posa
Dopo i suoi lieti e volontari errori,
Al fiorito soggiorno i dolci umori
Sussurrando predava ape ingegnosa,
Che le labbra in cui nutre aura amorosa
Al sol di due begli occhi, eterni fiori,
Ingannata ai dolcissimi colori
Corse e sugger pensò purpurea rosa.
Ahi, troppo saggia nell'errar, felice
Temerità, ché quel che a le mie voglie
Timide si contende, a te sol lice.
Vil ape, Amor, cara mercè mi toglie
Che più ti resta se altri il mel n'elice,
Con che tempri i tuoi assenzi e le mie doglie?

06 Se da sì nobil mano

[Torquato Tasso]

Se da sì nobil mano
Debbon venir le fasce a le mie piaghe,

My lady has a breast of ice and a face of fire:
I have ice outside
Yet I burn inside.
And this is because Love
Dwells in her face and in my breast
And never swap places:
He is never in my eyes nor in her heart.

While my lady rests her body
After her happy and purposeful walks,
The industrious bee was looking
For sweet liquor among flowers:
The bee was deceived by those sweet colors,
Lit by those two suns, her eyes,
And ran to kiss those lips,
Thinking it was reaching a rose.
Alas! What an understandable mistake!
You can do what I can only
Shyly dream of.
Cruel bee! Love takes away from me
Everything: what can I do if someone else
Takes the honey that could soothe my pain?

If such noble hands
Would wrap my wounds,

Amor, ché non m'impieghe
Il sen con mille colpi?
Né fia ch'io te ne incolpi,
Perché nulla ferita
Sarebbe al cor sì grave,
Come fora soave
De la man bella la cortese aita.
Amor, pace non chero,
Non chieggio usbergo o scudo,
Ma contro al petto ignudo,
Se ella medica sia, sia tu guerriero.

07 Sì gioioso mi fanno i dolor miei

[Luigi Cassola]

Sì gioioso mi fanno i dolor miei,
Donna, per amar voi,
Che sempre amando ognor morir vorrei,
E fra me dico poi:
«Se tal gioia mi dona il mio martire,
Or che farà il morire?»

08 O dolce mio martire

[Luigi Cassola]

O dolce mio martire,
Cagion del mio gioire!
E se ben di me privo,
Io più beato e più felice vivo,
Questo è il poter d'Amore,
Che rubandomi il cor mi può beare
In forme nuove e care.

Love, why don't you wound me
With a thousand blows?
I will not blame you:
No wound
Will be as bad
As the help will be sweet
Of the beautiful helping hand.
Love, I seek no peace,
I seek no armor nor shield:
If she will be my doctor, you can be
A warrior toward my naked breast.

My pain makes me so happy,
My beloved, in loving you
That I would die every day loving you.
I then tell myself:
“If pain gives me such joy,
What will death bring?”

O sweet pain of mine,
Reason of my joy!
And although I live without myself,
I am even happier.
Such is the power of Love,
Who steals my heart yet makes me happy
In new and lovely ways.

09 Tirsi morir volea

[Battista Guarini]

Tirsi morir volea
Mirando gli occhi di colei che adora,
Quand'ella, che di lui non men ardea,
Gli disse: «Ohimè, ben mio,
Deh, non morir ancora,
Che teco bramo di morir anch'io.»
Frenò Tirsi il desio
Che ebbe di pur sua vita allor finire,
Sentendo morte in non poter morire.

10 Mentre, mia stella, miri

[Torquato Tasso]

Mentre, mia stella, miri
I bei celesti giri,
Il ciel esser vorrei,
Perché tu rivolgessi
Fiso ne gli occhi miei
Le tue dolci faville,
Io vagheggiar potessi
Mille bellezze tue con luci mille.

11 Non mirar, non mirare

[Filippo Alberti]

Non mirar, non mirare
Di questa bell'imgo
Le altere parti e rare,
Ahi, che di morir vago
Tu pur rimiri come
L'immoto guardo gira

Tirsis wanted to die
Watching the eyes he loved.
She, who loved him no less,
Said: “My beloved, alas,
Please do not die yet:
I want to die with you.”
Tirsis then halted his desire
For death
And felt death in not being able to die.

While you look
At the celestial spheres, my star,
I wish I could be the sky
So that you could turn
Your sweet eyes
To my eyes:
Looking at countless beauty
With countless eyes.

Do not look, do not look
At the strange and severe parts
Of this beautiful image:
Alas you see how
The still gaze wanders around
Wishing for death

E loquace silenzio il labbro spira.
O desir troppo ardito,
Va', va', ché sei ferito.

12 Questi leggiadri odorosetti fiori

[Livio Celiano, alias Angelo Grillo]

Questi leggiadri odorosetti fiori
Fur già ninfe e pastori,
E or dei miei pensieri
Son muti messengeri.
Deh, mentre voi pietosa
Volgete gli occhi a la lor sorte ria,
Pietà vi mova della doglia mia.

13 Felice primavera

[Torquato Tasso]

Felice primavera
De' bei pensier fiorisce nel mio core
Novo lauro d'Amore,
A cui ride la terra e il ciel d'intorno,
E di bel manto adorno
Di giacinti e viole il Po si veste.
Danzan le ninfe oneste e i pastorelli
E i sussurranti augelli in fra le fronde
Al mormorar dell'onde, e vaghi fiori
Donan le Grazie ai pargoletti Amori.

14 Son sì belle le rose

[Livio Celiano, alias Angelo Grillo]

Son sì belle le rose
Che in voi natura pose

And how the lip speaks a loud sound.
You, too, daring desire,
Go, go! You are wounded!

These lovely scented flowers
Were once nymphs and shepherds
And are now the silent messengers
Of my thoughts.
Look mercifully at
Their pitiful fate
And may my pain move you.

A happy spring
Of nice thoughts is blossoming in my heart.
Like a new laurel of Love,
To whom the earth and the sky smile,
And the Po river is clothing itself
In Hyacinths and Violets.
The honest nymphs and the shepherds
Are dancing and the birds are singing
Among the branches answering the river and
The Graces give flowers to the Cupids.

The roses that nature gave you
Are so beautiful,

Come quelle che l'arte
Nel vago sen ha sparte,
Non so mirando poi
Se voi le rose, o sian le rose voi.

15 Bell'angioletta dalle vaghe piume

[Torquato Tasso]

Bell'angioletta dalle vaghe piume,
Prestane al grave pondo
Tanto ch'io esca fuor di questo fondo,
O possa in qualche ramo
Di te cantando dir: «Io amo, io amo.»

17 Canzonetta – Come vivi, cor mio

[Anonymous]

Come vivi, cor mio,
Ormai che tu sei privo
Del ben che ti tien vivo?
Miracolo d'Amore,
Che fa che viva senza vita un core.

E tu, cruda, ten vai,
E tu sei pur sparita,
Spirto della mia vita?
Miracolo d'Amore,
Che fa che viva e non ha spirto un core.

Folle, ché tu dovevi
Non lasciarla partire,
Ben merti di morire.
Miracolo d'Amore,
Che fa che viva allor che è morto il core.

Like the roses that art
Has put on your breast:
I do not know anymore whether
You are a rose, or roses are you.

Beautiful little feathered angel,
Give me some feathers
So that I can leave this abyss,
Or at least sing among the tree
"I love you, I love you."

How can you live, my heart,
Now that you no longer have
What keeps you alive?
Miracle of Love!
I do live a life without a heart.

And you, cruel one,
Are you gone,
My life's spirit?
Miracle of Love!
I do live a life without a spirit and a heart.

Mad! You should have not
Let her go:
Now you deserve to die.
Miracle of Love!
I do live yet my heart is dead.

Che parlo, e che vaneggio
Col cor che non è meco?
Ella portollo seco.
Miracolo d'Amore,
Ch'io vivo e spiro e parlo, e non ho core.

18 Canzonetta – All'ombra degli allori
[Anonymous]

All'ombra degli allori
Vidi mesta seder la mia Licori,
Quand'io gridai: «Non suole
Sedere all'ombra il sole.»
Io la rividi poi
Pianto amaro versar dagli occhi suoi,
Quand'io gridai: «Non suole
Pioggia cader dal sole.»
Allor gli fisso il volto
Tutto nel vagheggiar l'occhio raccolto,
Quand'io gridai: «Non suole
Fisso mirarsi il sole.»
Allor nel dolce aspetto
Sentomi freddo il cor, gelarsi il petto,
Quand'io gridai: «Non suole
Alcun gelarsi al sole.»

What do I say? What do I speak of?
My heart is not with me.
She left with my heart.
Miracle of Love!
I live, breathe, and speak yet I have no heart.

Under the shadow of a laurel
I saw my beloved Licori sitting.
I screamed: "The sun cannot
Sit in the shadow!"
I then saw her
Bitterly crying.
I screamed "It cannot rain
From the sun!"
I stared at her
With both my eyes.
I screamed: "You cannot
Stare at the sun!"
I then felt my heart
And my breast freezing.
I screamed: "You cannot freeze
Next to the sun."



Recorded in Roletto (Chiesa della B. V. Maria del Monte Carmelo al Colletto, Italy,
on 17-18 September 2019 [tracks 1, 2, 3, 17] and 15-17 October 2019 [tracks 4, 6, 7, 8, 10, 13, 14, 15],
and in Cumiana (Confraternita dei Santi Rocco e Sebastiano), Italy,
on 28 August 2019 [track 16] and 3-4 July 2020 [tracks 5, 9, 11, 12, 18]

Engineered by Giuseppe Maletto

Produced by La Compagnia del Madrigale

Music transcriptions by Giuseppe Maletto

Executive producer & editorial director: Carlos Céster

Design: Rosa Tendero

Photos on pages 14, 18, 23 and 31 by Giorgio Vergnano

Translations: Andrea Friggi (ENG), Pierre Élie Mamou (FRA), Joachim Berenbold (DEU)

© 2022 note 1 music gmbh