

CHAN 0697

I FAGIOLINI



ANDREA

GABRIELI

CHA CONNE

The Madrigal in Venice: Politics, Dialogues and Pastorales

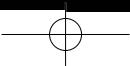


I FAGIOLINI

Robert Hollingworth *director*

The English Cornett and Sackbut Ensemble

CHANDOS early music





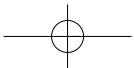
Facsimile of the Quintus part of a 1572 reprint of Andrea Gabrieli's
Secondo libro de madrigali a 5 voci (1570)

By permission of The British Library

Andrea Gabrieli (?1532/33–1585)

The Madrigal in Venice: Politics, Dialogues and Pastorales

- | | |
|---|------|
| <ul style="list-style-type: none"> [1] Del gran Tuonante la sorella e moglie | 4:27 |
| SATTB theorbo/SSATB harpsichord | |
| <ul style="list-style-type: none"> [2] Sassi, palae, sabbion, del Adrian lio | 4:54 |
| STTBaRb | |
| <ul style="list-style-type: none"> [3] Felici d'Adria e dilettose rive | 2:28 |
| AATTBarBarBB with 2 cornetts, 6 sackbuts and organ | |
| <ul style="list-style-type: none"> [4] I'vo piangendo i miei passati tempi | 4:34 |
| SATTB | |
| <ul style="list-style-type: none"> [5] Asia felice hor ben posso chiamarmi | 3:22 |
| ATBarB with cornett, 3 sackbuts, organ and drum | |
| <ul style="list-style-type: none"> [6] O beltà rara, o santi modi adorni | 2:43 |
| STTBaRb theorbo | |
| <ul style="list-style-type: none"> [7] Laura soave, vita di mia vita | 3:10 |
| STTBaRb theorbo | |
| <ul style="list-style-type: none"> [8] O passi sparsi, o pensier vaghi e pronti | 4:00 |
| Robin Blaze, Nicholas Mulroy with
cornett, 5 sackbuts/cornett, 5 sackbuts and organ | |
| <ul style="list-style-type: none"> [9] Amami, vita mia, ch'io t'amo anchora | 2:45 |
| SATTBar theorbo | |
| <ul style="list-style-type: none"> [10] Lasso, Amor mi trasporta ov'io non voglio | 3:31 |
| SAATBarB | |



- | | |
|--|---|
| <p>[11] Amami, vita mia, ch'io t'amo anchora
2 cornetts, 3 sackbuts</p> <p>[12] Caro dolce ben mio, perche fuggire
SATTB</p> <p>[13] Hor ch'a noi torna la stagion novella
SAATBarB</p> <p>[14] Sento, sent'un rumor ch'al ciel si estolle
SAATTBarB theorbo and harpsichord</p> <p>[15] Voi non volete, donna
SATTBarB</p> <p>[16] Io mi sento morire
SSATTBarB theorbo</p> <p>[17] Canzon I 'La Spiritata' (Giovanni Gabrieli [c. 1554/7–1612])
2 cornetts, 2 sackbuts, organ</p> <p>[18] Mirami, vita mia, miram'un poco
SSATB</p> <p>[19] Mentr'io vi miro, vorrei pur sapere
SATBarB</p> <p>[20] Chi'nde darà la bose al solfizar
TBarB</p> <p>[21] Ancor che col partire
TBarB</p> | <p>1:57</p> <p>2:24</p> <p>2:36</p> <p>4:27</p> <p>2:14</p> <p>4:32</p> <p>2:55</p> <p>2:57</p> <p>3:24</p> <p>2:24</p> <p>1:34</p> |
|--|---|

- | | |
|---|---|
| <p>[22] Fuor fuori a sì bel canto
2 cornetts, 2 sackbuts</p> <p>[23] Sacri di Giove augei sacre Fenici (Giovanni Gabrieli)
AAATTBarBarBarBarBB organ</p> <p>[24] Dunque il comun poter
2 cornetts, 2 sackbuts</p> <p>[25] Sacri di Giove augei sacre Fenici (Giovanni Gabrieli)
AAATTBarBarBarBarBB with 2 cornetts, 10 sackbuts and organ
TT 77:23</p> | <p>1:46</p> <p>2:33</p> <p>1:19</p> <p>2:48</p> |
|---|---|

The English Cornett and Sackbut Ensemble

I Fagiolini

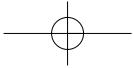
Robert Hollingworth director

I Fagiolini

<i>soprano</i>	<i>counter-tenor</i>	<i>tenor</i>	<i>bass-baritone</i>
Rachel Elliott	Richard Wyn Roberts	Nicholas Mulroy	Matthew Brook
Carys Lane	Robert Hollingworth	Hugh Wilson	Giles Underwood
Anna Crookes		Nicholas Hurndall Smith	

with

<i>counter-tenor</i>	<i>baritone</i>	<i>bass</i>
Robin Blaze	Donald Greig	Robert Macdonald
William Towers	Eamonn Dougan	
Peter Gritton	Jonathan Arnold	



The English Cornett and Sackbut Ensemble

<i>cornett</i>	<i>sackbut</i>		
Fiona Russell	Adam Woolf	Kate Rockett	Patrick Jackman
Adrian Woodward	Tom Lees	Sue Addison	Adrian France
	Tom Hammond	George Bartle	
	Philip Dale	Abigail Newman	

Additional performers

<i>organ</i>	<i>theorbo</i>	<i>harpsichord</i>	<i>percussion</i>
Steven Devine	Eligio Quinteiro	Catherine Pierron	Matthew Turner

Sources

I dolci et harmoniosi concerti fatti da diversi eccellenissimi musici a 5 voci, 1562
I'vo piangendo i miei passati tempi

Di Manoli Bless il primo libro delle greghesche, 1564
Sassi, palae, sabbion, del Adrian lio

Il primo libro de madrigali a 5 voci, 1566
O beltà rara, o santi modi adorni

Il secondo libro de madrigali a 5 voci, insieme due a 6 & uno dialogo a 8, 1570
Felici d'Adria e dilettose rive
Laura soave, vita di mia vita
Amami, vita mia, ch'io t'amo anchora

Il primo libro delle iustiniane a 3 voci (ed. Vincenzo Bell'haver), 1570
Chi'nde darà la bose al solfizar
Anchor che col partire

Il primo libro de madrigali a 6 voci, 1574
Lasso, Amor mi trasporta ov'io non voglio

Musica di XIII autori illustri a 5 voci, 1576
Caro dolce ben mio, perche fuggire

Il secondo libro de madrigali a 6 voci, 1580
Voi non volete, donna
Hor ch'a noi torna la stagion novella

Concerti a 6, 7, 8, 10, 12 & 16 voci, 1587
O passi sparsi, o pensier vaghi e pronti
Del gran Tuonante la sorella e moglie
Io mi sento morire
Sento, sent'un rumor ch'al ciel si estolle
Sacri di Giove augei sacre Fenici

Il terzo libro de madrigali a 5 voci, 1589
Mirami, vita mia, miram'un poco
Mentr'io vi miro, vorrei pur sapere

Madrigali et ricercari a 4 voci, 1589
Asia felice hor ben posso chiamarmi (composed 1571)
Fuor fuori a sì bel canto
Dunque il comun poter

Canzoni per sonare con ogni sorte di stromenti a 4, 5 & 8 voci, 1608
Canzon I 'La Spiritata'

Andrea Gabrieli: The Madrigal in Venice

Hope, Charity, Faith, Rome, Spain, Venice, Victory and a serpent were key characters in a Venetian masked procession during Carnival in 1572. The serpent, trampled by Faith and bisected by Victory, represented Turkey defeated by the league of Rome, Spain and Venice in the Battle of Lepanto the previous year. According to one contemporaneous anonymous chronicler, the 340 maskers included one hundred costumed as Turkish slaves and some forty musicians playing 'seven types of music'. Although the account does not mention Andrea Gabrieli by name, the description includes several texts set by him. The tripartite madrigal *Asia felice hor ben posso chiamarmi* was performed by twelve maskers divided into groups of four. Each group was costumed according to the continent it represented, thus the maskers singing 'Asia felice' were dressed 'in the Turkish style', those dressed 'in the Moorish fashion' personified Africa and those symbolising Europe wore silk 'in the Italian manner'. Following their individual songs, all twelve united in music to praise the King of Heaven (sadly, no setting survives).

This event is only one of many held to celebrate the momentous victory, and goes some way to illustrating the pre-eminent position of music as a civic and political tool in Venice. Andrea's services had been called upon for such public functions before – it is generally assumed that *Felici d'Adria e dilettose rive* was written for the visit of Archduke Charles of Graz to Venice in 1569.

Although twenty-first-century audiences may be more familiar with the name of his nephew Giovanni Gabrieli, in his time Andrea was well known and highly respected as an organist and composer who worked in all the major instrumental and vocal genres, both sacred and secular. His madrigals, however, form the bulk of his output and in these he demonstrates characteristic versatility, setting everything from politically motivated texts through erotic dialogues to carefree pastoral poetry.

Surprisingly little is known of Andrea's life. In 1557, while organist at San Geremia in the Cannareggio quarter of Venice, he unsuccessfully auditioned for a post at St Mark's where the famous Adrian Willaert

had led the chapel choir since 1527. Willaert's death in 1562, four years before Andrea eventually obtained the position of second organist at St Mark's, prompted many poetic and musical tributes, among them Antonio Molino's *Sassi, palae, sabbion, del Adrian lio*. Andrea's setting of this quirky text lies literally and metaphorically at the heart of the book in which it was first published, between pieces by Adrian Willaert and his nephew Alvise. Willaert himself set many amusing texts and may have appreciated the unusual image of anchovies, amongst others, mourning his passing.

It is unclear to what extent Gabrieli and Willaert had personal contact during the years they lived in Venice. A suggestion that Andrea studied with Willaert in 1534 was not based on documentary evidence and was subsequently disproved by the discovery of Andrea's approximate birth year (1532/33). Andrea undoubtedly knew one of Willaert's pupils, Giosseffo Zarlino, who was maestro at St Mark's while Andrea was organist. Although he also composed, Zarlino was better known as an eminent theorist whose treatises codified and disseminated the Willaertian madrigal style. Both Andrea's tribute to Willaert, *Sassi, palae* (1564), and his setting of *I'vo piangendo i miei passati*

(1562) demonstrate his familiarity with this style. *I'vo piangendo*, however, shares brief melodic snippets with Vincenzo Ruffo's setting of 1553 and may provide further circumstantial evidence to support the hypothesis that Andrea studied with the then choirmaster of Verona Cathedral during the early 1550s. Between 1564 and 1566 there is indirect evidence to associate Gabrieli with Milan, where Ruffo had been Cathedral choirmaster since 1563.

In contrast to his illustrious predecessors and colleagues at St Mark's, Andrea set more anonymous pastoral texts than elevated literary sonnets. Indeed, Andrea is considered to be a key figure in the development of the hybrid madrigal, a new style of madrigal that incorporated elements of 'lighter' genres. He interweaves homorhythmic passages – that is, phrases where the voices move together in the same rhythm – with gentle polyphony, and frequently relies upon harmonic colour and textural contrast for effect. This new style did not arise from a vacuum, however. Cipriano de Rore used harmonic means to express the text in the 1550s, and these experiments were continued throughout the 1560s by many of Andrea's contemporaries. Although Orlando di Lasso was based in Rome in 1555 and moved to Munich in

1556, his early madrigals show an awareness of harmonic colour more closely associated with Rore and the Willaert school. Gabrieli spent some time north of the Alps with Lasso in the early 1560s, during which he developed lasting relationships with several patrons, including Albrecht V of Bavaria and the Fugger banking family.

In *O beltà rara, o santi modi adorni* (1566) and *Laura soave, vita di mia vita* (1570) Gabrieli achieves variety by adding and subtracting the outer voices. This effect is particularly clear in the contrasted voice groupings for the opening of *O beltà rara*. In *Amami, vita mia, ch'io t'amo anchora* (1570), however, Gabrieli experiments with a number of different voice combinations and a more contrapuntal idiom. *Caro dolce ben mio, perche fuggire* (1576) was probably the most popular of his five-voice madrigals. Reprinted in madrigal compilations as late as the 1630s, it had a separate life in lute entabulations and as a spiritual madrigal with a new text.

Andrea's first book of six-voice madrigals, printed in 1574, contained a number of 'serious' texts, including *Lasso, Amor mi trasporta ov'io non voglio* (Petrarch), but the light tone of his second book (1580) prompted the twentieth-century music

historian Alfred Einstein to declare that 'the madrigal has surrendered to hedonism'. References to pastoral characters abound, and Gabrieli liberally peppers his music with word-painting devices such as the decoration of 'cantando' (singing) in *Hor ch'a noi torna la stagion novella* and the harmonic colour of 'pianger' (weeping) in *Voi non volete, donna*.

Similar compositional techniques can be heard in the five-voice madrigals *Mentr'io vi miro, vorrei pur sapere* and *Mirami, vita mia, miram'un poco*. The sudden reduction from a full five-voice texture to a duet at 'Doi cuor'accesi' (two hearts burning) is particularly startling. These madrigals were first published in 1589, four years after Gabrieli's death. Unfortunately the posthumous publication makes dating these works difficult.

Gabrieli did not publish any single-author madrigal books after 1580, but he contributed to compilations such as *Il lauro secco* (1582) for the virtuosic singer Laura Peverara. Among his fellow contributors were his possible teacher Vincenzo Ruffo and several of his contemporaries: Marc'Antonio Ingegneri, another student of Ruffo's and the probable teacher of Claudio Monteverdi; Giaches de Wert, who studied with Rore; Alessandro Striggio the elder; and Claudio

Merulo, Andrea's colleague at St Mark's. Younger composers represented in the collection include Giovanni Gabrieli and Luca Marenzio.

Gabrieli divided seven voices into two groups, representing the lovers Cloris and Adonis, for his setting of the erotic dialogue *Io mi sento morire*. This is not a strict musical dialogue since Gabrieli occasionally borrows a lower voice from the Adonis group to give harmonic support for Cloris's utterances, but the musical characterisation is maintained by virtue of the fact that neither the three Cloris voices nor the upper Adonis voice migrate. All seven voices come together for narratory comment, and again at the end to unite Adonis and Cloris in their happy pursuit of a quick and contented 'death'.

The sensual imagery of *Io mi sento morire* contrasts with the altogether more earthy humour of the *giustiniana* (a type of three-voice Venetian dialect song that had its roots in the work of the fifteenth-century poet Leonardo Giustiniani). The two *giustiniane* included here have texts by Antonio Molino, the dedicatee of Gabrieli's second book of five-voice madrigals. Gabrieli's word setting mocks the stock figure of the stuttering geriatric lover stumbling through his amorous proposal. Cipriano de Rore's setting

of Alfonso d'Avalos's poem *Anchor che col partire* was one of the biggest hits of the sixteenth century, and was a popular target for parody. The humour in Gabriel's setting works on two levels: happy recognition of the corrupted original gives way to amusement at the scatological images.

In *Chi'nde darà la bose al solfizar* Gabrieli takes full advantage of the musical allusions and their sexual undertones, leading the voices up and down the scales and moving into triple time at the appropriate moments. References to music often carried sexual connotations in sixteenth-century Italy. Solmisation syllables commonly suggest sexual climax, while 'bemolle' (B flat) implies sex then considered 'unnatural'. Since 'nella panza' may also be understood as 'in the belly', the references to 'sesquialtera' (triple time) and 'ti e mi e ti' (you and me and you) imply that the brothers enjoy a three-man 'daisy chain'. The double entendre would have been transparent to those familiar with the erotic lexicon of the time.

In his dedication to Alessandro Zamberti of Mathias Herman Werrecore's *La bataglia taliana* (1549), the Venetian music printer Antonio Gardano recollects hearing a French battle song (that is, a song evoking the tumult of battle) performed in his patron's

house. Unfortunately Gardano did not identify the song that gave him such pleasure, but one can speculate that it may have been Clément Jannequin's popular battle song *La Guerre*. The model for the title song of Werrecore's book, this piece exercised an influence that can also be discerned in Gabrieli's *Sento, sent'un rumor ch'al ciel si estolle*. Unlike Jannequin's and Werrecore's songs, Gabrieli's is not associated with a particular battle.

Andrea's experience at the Munich court with Lasso is often seen as the inspiration for his experiments with sacred double-choir music, although St Mark's had a polychoral tradition going back to Willaert's time.

Andrea also used double choirs in secular contexts, as in *Del gran Tuonante la sorella e moglie* and *O passi sparsi, o pensier vaghi e pronti* for ten and twelve voices respectively. Interestingly, neither text is a dialogue; their textures, therefore, perhaps suggest that the works have ceremonial origins. Both were first published posthumously in a collection assembled by his nephew and student Giovanni Gabrieli.

Andrea not only taught Giovanni, he used his contacts to start his nephew's career. Giovanni studied with Lasso in Munich, and fostered relationships with his uncle's

patrons. After Andrea's death, Giovanni was responsible for preparing many of his uncle's works for publication. He included some of his own works in these publications, such as the twelve-voice work *Sacri di Giove augei sacre Fenici* honouring the Fugger family.

Andrea Gabrieli provided secular vocal music for all aspects of Venetian musical life. Politically motivated works, Petrarchan and pastoral madrigals, racy dialogues, battle songs and saucy dialect songs each had their place in Venice's intellectual academies, musical households and civic ceremony. Not without reason did Francesco Sansovino, an early historian of Venice, declare that Music had her true seat in *La Serenissima*.

© 2003 Melanie L. Marshall

Further notes at www.ifagiolini.com; click on 'Chandos recordings'.

Performers' note

These days it is rare to discover that the musically finest and historically most important works of a major-league Renaissance composer are practically unrepresented on CD; but thus it is with Andrea Gabrieli's Italian madrigals. The convenient excuse that he is less important

than that other Gabrieli, Giovanni (his nephew), ignores his crucial contribution to the premiere secular musical genre of the Renaissance. Andrea is one of its pivotal figures and the breadth of his stylistic development is not really matched by that of any other madrigalist. Beginning under the Venetian shadow of Willaert and Rore, whose introspective world was one of dark textures, he came into contact with Lassus and emerged from this encounter with the confidence to use a wider range of colour. He went on to perfect the pastoral madrigal with its more airy textures and brighter tonalities; for this the history books call him the first great native Italian madrigalist (after the domination of the Netherlanders in Italy), but some of his pieces go beyond this style and show instead a more mannerist approach. Even this is just to consider the five- and six-voice madrigals. There are also the larger-scale works which more obviously match the clichés of Venetian polychoral sacred music, and the comic genres that predate Giovanni Croce *et al.*

In one treasure box, then, we have tried to bring together a representative selection of secular vocal pieces which we hope will encourage the reappraisal of a composer often sidelined in favour of his nephew. For

those of you wondering why we have also included a piece by Giovanni, we could point to their close relationship and to the 1587 publication containing works by both composers. But a more honest response is that once we had assembled an enlarged English Cornett and Sackbut Ensemble for Andrea's *O passi sparsi*, it would have been a criminal offence not to enjoy Giovanni's piece for the same instrumental forces, *Sacri di Giove augei*. This is an ode to the famous family of German bankers and patrons of the arts, the Fuggers. How we could do with more of their like today.

© 2003 Robert Hollingworth

The English Cornett and Sackbut Ensemble was formed in 1993 by the leading young specialists on early brass instruments from London's music colleges, with the shared aim to take the performance of music on cornetts and sackbuts to the highest level. The group has since been featured on BBC Radio and played at the Bath, Spitalfields, Warwick & Leamington and York Festivals among many others. It recently performed in the Wigmore Hall, St John's Smith Square and the Purcell Room in London, and concerts in France, Israel (twice with the assistance of the British

Council) and Toronto have contributed to the group's growing international reputation. In addition to their work with the Ensemble, the individual members perform and record regularly with the leading specialist groups in the field of 'early music', such as the Gabrieli Consort and Players, English Baroque Soloists, King's Consort, Tafelmusik and I Fagiolini, as well as providing music for the plays at the reconstructed Shakespeare's Globe Theatre on London's Bankside. For further information on The English Cornett and Sackbut Ensemble in this, their tenth anniversary year, please see www.ecse.co.uk.

The name I Fagiolini has been misspelt and mispronounced throughout the world. The group gave its first concert in 1986, while the members were all students at Oxford University, and has since earned a reputation as one of Europe's most innovative and challenging vocal ensembles. This is due in large part to its 'Theatre of Music' project whose purpose is to open up the sometimes closed world of secular Renaissance music by staging it, in an attempt to give it context

and relevance for a contemporary audience. I Fagiolini also continues its recording series for Chandos, focussing on English and European Renaissance repertoire which it also performs in concert. The ensemble appears at festivals over most of Western Europe and also enjoys touring more exotic locations such as Cairo, Marrakech, Hong Kong, Beijing, Kiev, Tel Aviv, Cape Town, Soweto and Bermuda, often as ambassadors for the British Council.

Collaborations with other musicians are always a pleasure for the group, and have included solo voice performances of Monteverdi's 1610 Vespers with His Majesty's Sagbutts & Cornets, Schubert operas with the London Philharmonic Youth Orchestra, works by Byrd and Gibbons with Concordia and, most famously, part-improvised repertoire with the SDASA Chorale of South Africa. I Fagiolini broadcasts for various radio and TV companies and made its debut at the BBC Proms in August 2000. It is also increasingly involved in educational work whether in schools or summer courses. More information at www.ifagiolini.com

Andrea Gabrieli: Das venezianische Madrigal

Die Hoffnung, die Liebe, der Glaube, Rom, Spanien, Venedig, der Sieg und eine Schlange – dies waren die Schlüsselcharaktere eines venezianischen Maskenumzugs im Karneval des Jahres 1572. Die Schlange, vom Glauben zertrampelt und vom Sieg zerteilt, sollte die von dem Bündnis Rom, Spanien und Venedig im Vorjahr in der Schlacht von Lepanto geschlagene Türkei darstellen. Einem anonymen Zeitzeugen zufolge waren einhundert der 340 Maskierten als türkische Sklaven verkleidet. Außerdem waren unter ihnen etwa vierzig Musiker, die "sieben Arten von Musik" spielten. Obwohl Andrea Gabrieli hier nicht namentlich erwähnt wird, enthält diese Beschreibung doch mehrere von ihm vertonte Texte. Das dreiteilige Madrigal *Asia felice hor ben posso chiamarmi* wurde von zwölf in Vierergruppen unterteilten Maskierten aufgeführt. Jede Gruppe war passend zu dem von ihr vertretenen Kontinent verkleidet, also diejenigen Maskierten, die "Asia felice" sangen "im türkischen Stil", die Afrika repräsentierenden "in der Weise der Mohren", und Europa wurde von Sängern, die Seide "der

italienischen Art" trugen, symbolisierte. Im Anschluß an ihre individuellen Lieder vereinten sich alle zwölf musikalisch, um den Himmelskönig zu preisen (bedauerlicherweise ist der Notentext hierzu nicht erhalten).

Bei dieser Veranstaltung handelte es sich um nur eine von vielen, die stattfanden, um diesen denkwürdigen Sieg zu feiern, und sie zeigt recht deutlich die herausragende Stellung, welche die Musik in Venedig als gesellschaftliches und politisches Mittel innehatte. Andrea Gabrieles Dienste waren auch schon zuvor für solche öffentlichen Darbietungen in Anspruch genommen worden, und es wird allgemein angenommen, daß *Felici d'Adria e dilettose rive* anlässlich des Besuchs von Erzherzog Karl von Graz in Venedig im Jahre 1569 entstand.

Obwohl einem Publikum des einundzwanzigsten Jahrhunderts der Name seines Neffen Giovanni eher geläufig sein mag, war Andrea Gabrieli doch zu seiner Zeit als Organist und Komponist, der sich sowohl im kirchlichen als auch im weltlichen

Bereich aller instrumentalen und vokalen Hauptgenres bediente, bekannt und geachtet. Die Madrigale stellen jedoch den Löwenanteil seines Schaffens dar, und sie demonstrieren mit Texten, zu denen neben politischen Inhalten auch erotische Dialoge und unbeschwerthe pastorale Poesie gehören, die für Gabrieli typische Vielseitigkeit.

Über das Leben des Komponisten ist erstaunlich wenig bekannt. Im Jahre 1557, als er Organist von San Geremia in Venedigs Cannareggio-Viertel war, sprach Gabrieli ohne Erfolg für einen Posten am Markusdom vor, wo der berühmte Adrian Willaert seit 1527 den Kapellchor leitete. Willaerts Tod 1562, vier Jahre bevor Gabrieli schließlich zweiter Organist am Markusdom wurde, gab zu vielen poetischen und musikalischen Tributen Anlaß, zu denen auch Antonio Molinos *Sassi, palae, sabbion, del Adrian lio* zählte. Gabrieli's Vertonung dieses schrulligen Textes liegt sowohl im wörtlichen als auch im metaphorischen Sinne im Herzen des Notenbandes, in dem sie, zwischen Werken Adrian Willaerts und seines Neffen Alvise, zuerst veröffentlicht wurde. Willaert selbst vertonte manch einen amüsanten Text und hätte vielleicht das ungewöhnliche Bild der (zusammen mit anderen) seinen Tod betrauernden Anschovis zu schätzen gewußt.

Es ist nicht bekannt, in welchem Maße Andrea Gabrieli und Willaert während ihrer Zeit in Venedig miteinander in Kontakt standen. Der Vermutung, daß Gabrieli im Jahre 1534 Willaerts Schüler war, lagen keine dokumentierbaren Fakten zugrunde, und sie wurde schließlich durch die Feststellung von Gabrielis ungefährtem Geburtsjahr (1532/33) widerlegt. Mit Sicherheit wird Gabrieli Gioseffo Zarlino, einen Schüler Willaerts, der während Gabrielis Zeit als Organist am Markusdom Chorleiter war, gekannt haben. Obwohl dieser auch selber komponierte, war Zarlino eher als prominenter Theoretiker bekannt, dessen Abhandlungen den Madrigal-Stil Willaerts kodifizierten und verbreiteten. Sowohl Gabrielis Tribut an Willaert *Sassi, palae* (1564) als auch seine Vertonung von *I'vo piangendo i miei passati tempi* (1562) zeigen, daß er sich in diesem Stil zuhause fühlte. *I'vo piangendo* teilt jedoch auch einige kurze Melodiefetzen mit Vincenzo Ruffos Satz des gleichen Textes aus dem Jahre 1553 und mag als weiterer Beweis der Hypothese dienen, daß Gabrieli Anfang der 1550er bei dem damaligen Chorleiter des Doms von Verona studiert hatte. Auch für die Zeit zwischen 1564 und 1566 existieren indirekte Beweise, die Gabrieli mit Mailand, wo Ruffo dann nach 1563

Chorleiter am Dom war, in Verbindung bringen.

Ganz anders als seine gefeierten Vorgänger und Kollegen am Markusdom vertonte Gabrieli eher pastorale Texte unbekannter Dichter als Sonette der Hochliteratur. Gabrieli wird sogar als eine Schlüsselfigur in der Entwicklung einer neuen Mischform des Madrigals betrachtet, die sich auch Elementen "leichterer" Genres bedient. Er verwebt homorhythmische Passagen, also Phrasen, in denen sich die verschiedenen Stimmen im gleichen Rhythmus miteinander bewegen, mit sanfter Polyphonie und benutzt oft harmonische Farben und kontrastierende Texturen, um bestimmte Effekte zu erzielen. Diese neue Form entsprang aber keineswegs einem stilistischen Vakuum. Cipriano de Rore etwa setzte in den 1550ern zur Verdeutlichung des Textes harmonische Mittel ein, und derartige Experimente wurden dann während der 1560er von vielen Zeitgenossen Gabrielis fortgesetzt. Orlando di Lasso war zwar 1555 in Rom ansässig und siedelte 1556 nach München über, doch seine frühen Madrigale zeigen ein Bewußtsein für harmonische Farben, das man eher mit Rore und der Schule Willaerts assoziiert. Anfang der 1560er verbrachte auch Gabrieli einige Zeit nördlich der Alpen bei

Lasso und legte den Grundstein für bleibende Beziehungen zu verschiedenen Gönner wie Albrecht V. von Bayern und der Bankiersfamilie der Fugger.

In den Madrigalen *O beltà rara, o santi modi adorni* (1566) und *Laura soave, vita di mia vita* (1570) erreicht Gabrieli durch das Hinzufügen und Wegnehmen der Außenstimmen größere Vielfalt. Dieser Effekt wird in den kontrastierenden Stimmgruppierungen zu Beginn von *O beltà rara* besonders deutlich. In *Amami, vita mia, ch'io t'amo anchora* aus dem Jahre 1570 jedoch experimentiert Gabrieli mit einer größeren Anzahl von verschiedenen Stimmkombinationen und einer kontrapunktischeren Sprache. Bei *Caro dolce ben mio, perche fuggire* (1576) handelt es sich wahrscheinlich um das beliebteste seiner fünfstimmigen Madrigale. Bis in die späten 1630er tauchte es immer wieder in gedruckten Madrigalsammlungen auf und führte außerdem noch ein Eigenleben in Lautentabulaturen und als geistliches Madrigal mit neuem Text.

Andrea Gabrielis erste Sammlung sechsstimmiger Madrigale erschien 1574 im Druck und enthielt eine Anzahl "ernster" Texte, zu denen auch *Lasso, Amor mi trasporta ov'io non voglio* (Petrarca) gehörte,

doch der leichtere Tonfall des zweiten Bandes (1580) veranlaßte im zwanzigsten Jahrhundert den Musikwissenschaftler Alfred Einstein zu der Behauptung, das Madrigal habe sich dem Hedonismus ergeben. Pastorale Gestalten finden häufig Erwähnung, und Gabrieli würzt seine Musik freigiebig mit Wortmalereien wie der Verzierung bei dem Wort "cantando" (singend) in *Hor ch'a noi torna la stagion novella* oder der harmonischen Farbe für "pianger" (weinen) in *Voi non volete, donna.*

Ähnliche Kompositionstechniken finden sich auch in den fünfstimmigen Madrigalen *Mentr'io vi miro, vorrei pur sapere* und *Mirami, vita mia, miram'un poco.* Die plötzliche Reduktion des vollen fünfstimmigen Satzes auf ein Duett an der Textstelle "Doi cuor'accesi" (zwei Herzen entflammt) ist besonders überraschend. Diese Madrigale erschienen erst im Jahre 1589, also vier Jahre nach Gabrielis Tod. Leider erschwert diese posthume Veröffentlichung die Datierung der Werke.

Nach 1580 gab Gabrieli keine weiteren Madrigalbücher mit ausschließlich eigenen Werken heraus, steuerte aber zu solchen Sammlungen wie *Il lauro secco* (1582) für die Gesangsvirtuosin Laura Peverara Kompositionen bei. Weitere Beiträge

stammten von seinem (vielleicht) Lehrer Vincenzo Ruffo sowie mehreren seiner Zeitgenossen, wie etwa Marc'Antonio Ingegneri, auch Schüler Ruffos und wahrscheinlich Lehrer Claudio Monteverdis; Giaches de Wert, Schüler Rores; Alessandro Striggio der Ältere; und Claudio Merulo, Gabrielis Kollege am Markusdom. Zu den jüngeren in der Sammlung vertretenen Komponisten gehörten Giovanni Gabrieli und Luca Marenzio.

Für den erotischen Dialog *Io mi sento morire* unterteilt Gabrieli die sieben Sänger in zwei Gruppen, die Liebenden Cloris und Adonis repräsentierend. Es handelt sich hierbei um keinen strengen musikalischen Dialog, da der Komponist gelegentlich eine tiefere Stimme der Adonis-Gruppe "ausleih't", um Cloris' Äußerungen harmonisch zu unterstreichen. Die musikalische Charakterisierung wird jedoch dadurch beibehalten, daß weder die drei Cloris-Stimmen noch die obere Adonis-Stimme wandern. Zum erzählerischen Kommentar sowie für das Ende, wenn sich Adonis und Cloris in ihrem frohen Streben nach einem schnellen und befriedigenden "Tod" vereinen, kommen alle sieben Stimmen zusammen.

Die sinnliche Bildwelt von *Io mi sento morire* steht in deutlichem Kontrast zum viel

derberen Humor der *giustiniane* (dreistimmige, im venezianischen Dialekt gesungene Lieder, die auf den im fünfzehnten Jahrhundert lebenden Dichter Leonardo Giustiniani zurückgehen). Die Texte der zwei hier vorliegenden *giustiniane* stammen von Antonio Molino, dem Gabrieli sein zweites Buch fünfstimmiger Madrigale gewidmet hatte. Gabrielis Vertonung karikiert den stereotypischen stotternden, greisen Liebhaber, der durch seine Annäherungsversuche stolpert. Cipriano de Rores Vertonung von Alfonso d'Avalos' Gedicht *Anchor che col partire* war eines der beliebtesten Stücke des sechzehnten Jahrhunderts und wurde oft parodiert. Der Humor in Gabrielis Komposition funktioniert auf zwei Ebenen: dem freudigen Erkennen des korrumptierten Originals folgt Erheiterung angesichts der skatologischen Bilder.

In dem Madrigal *Chi'nde darà la bose al sofizar* nutzt Gabrieli die musikalischen Anspielungen und ihre sexuellen Untertöne in vollem Maße aus, indem er die Stimmen auf und ab führt und an den entsprechenden Stellen in einen Dreiertakt wechselt lässt. Textliche Bezugnahmen auf die Musik hatten im Italien des sechzehnten Jahrhunderts oft sexuelle Konnotationen. Solmisationssilben

standen dabei gemeinhin für den sexuellen Höhepunkt, während "bemolle" (B) Sexualpraktiken suggerierte, die zu jener Zeit als "unnatürlich" galten. Da man "nella panza" auch als "im" oder "in den Bauch" verstehen kann, legen die Verweise auf "sesquialtera" (Dreier) und "ti e mi e ti" (du und ich und du) nahe, daß sich die Brüder bei einer Dreier-Gänseblümchenkette vergnügen. Diese Zweideutigkeit wäre für jeden, dem das erotische Lexikon der Zeit geläufig war, offensichtlich gewesen.

In seiner Widmung für Alessandro Zamberti in Mathias Herman Werrecires *La bataglia taliana* (1549) beschreibt der venezianische Musiksetzer Antonio Gardano, wie er im Haus seines Gönners ein französisches Schlachtlied (also ein Lied, das den Tumult einer Schlacht heraufbeschwört) hörte. Leider verrät Gardano nicht den Namen des Liedes, das ihm so gut gefiel, doch es ist anzunehmen, daß es sich um Clément Jannequins bekanntes Schlachtlied *La Guerre* handelte. Dieses Stück diente als Vorbild für das Titellied von Werrecires Sammlung, und sein Einfluß findet sich auch in Gabrielis *Sento, sent'un rumor ch'al ciel si estolle* wieder. Anders als Jannequins und Werrecires Lieder bezieht sich Gabrielis aber nicht auf eine bestimmte Schlacht.

Oft wird Gabrieli's Zeit mit Lasso am Münchner Hof als Inspirationsquelle für seine Experimente mit doppelchöriger geistlicher Musik gesehen, obwohl der Markusdom auf eine eigene, auf Willaert zurückgehende mehrchörige Tradition zurückblickte. Gabrieli setzte auch für weltliche Texte Doppelchörigkeit ein, wie etwa bei *Del gran Tuonante la sorella e moglie* und *O passi sparsi, o pensier vaghi e pronti* für zehn bzw. zwölf Stimmen. Interessanterweise handelt es sich bei keinem der beiden Texte um einen Dialog. Ihre musikalische Struktur läßt daher vielleicht darauf schließen, daß die Werke zeremoniellen Ursprungs sind. Beide erschienen erstmalig in einer posthum von Gabrieli's Neffen und Schüler Giovanni zusammengestellten Sammlung.

Andrea Gabrieli war nicht nur Giovannis Lehrer, er benutzte auch seine Kontakte, um die Karriere seines Neffen in Bewegung zu bringen. Giovanni studierte in München bei Lasso und pflegte die Beziehungen zu den Gönnern seines Onkels. Nach Andrea Gabrieli's Tod fiel es Giovanni zu, viele Werke seines Onkels für die Veröffentlichung vorzubereiten. In diese Veröffentlichungen fügte er auch einige eigene Stücke ein, wie etwa die zwölfstimmige Komposition *Sacri di Giove augei sacre Fenici* zu Ehren der Fugger-Familie.

Andrea Gabrieli schuf weltliche Vokalmusik für jeden Bereich des venezianischen Musiklebens. Politisch motivierte Werke, Madrigale nach Petrarca und pastoralen Motiven, gewagte Dialoge, Schlachtlieder und freche Dialektlieder – sie alle hatten ihren Platz in Venedigs intellektuellen Akademien, musikalischen Haushalten und gesellschaftlichen Feierlichkeiten. Nicht ohne Grund erklärte Francesco Sansovino, ein früher Geschichtsschreiber Venedigs, *La Serenissima* zum wahren Sitz der Musik.

© 2003 Melanie L. Marshall
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Mehr bei www.ifagiolini.com; klicken Sie "Chandos Recordings".

Anmerkungen der Ausführenden
Heutzutage stellt man selten fest, daß von den musikalisch großartigsten und historisch wichtigsten Werken eines bedeutenden Renaissance-Komponisten nahezu keine CD-Einspielungen vorliegen, und doch ist genau dies bei Andrea Gabrieli's italienischen Madrigalen der Fall. Die bequeme Ausrede, er sei weniger bedeutend als der andere Gabrieli, sein Neffe Giovanni, übersieht

seinen entscheidenden Beitrag zum wichtigsten weltlichen musikalischen Genre der Renaissance. Andrea Gabrieli ist eine der Schlüsselfiguren dieses Genres, und was die Breite seiner stilistischen Entwicklung angeht, sucht er unter anderen Madrigalisten seinesgleichen. Nach den Anfängen im venezianischen Schatten Willaerts und Rores, deren introspektive Welt von dunklen Texturen geprägt war, entwickelte er nach dem Zusammentreffen mit Lassus genügend Selbstvertrauen, um ein größeres Farbspektrum zu benutzen. Des weiteren vervollkommennte er das pastorale Madrigal mit seinen luftigeren Texturen und helleren Tonarten. Dafür wird er in den Geschichtsbüchern der erste große in Italien geborene italienische Madrigalist genannt (nach der Dominanz der Niederländer in Italien), jedoch einige seiner Stücke gehen sogar noch über diesen Stil hinaus und weisen einen eher manieristischen Ansatz auf. Und das nur bei Gabrieli's fünf- und sechsstimmigen Madrigalen. Dann gibt es noch die größten angelegten Werke, die den Erwartungen an die mehrchörige geistliche venezianische Musik offensichtlicher entsprechen sowie die Giovanni Croce *et al.* vorangehenden komischen Genres.

Wir haben also versucht hier in einem Schatzkästchen eine repräsentative Auswahl weltlicher Vokalwerke zusammenzustellen, von der wir hoffen, daß sie zur Neubewertung eines Komponisten ermutigen möge, der oft zugunsten seines Neffen in den Hintergrund gedrängt worden ist. Diejenigen, die sich fragen, warum wir ein Stück Giovanni Gabrieles mit in diese Einspielung aufgenommen haben, könnte man auf die enge Beziehung der beiden verweisen, sowie auf die Veröffentlichung aus dem Jahre 1587, die Werke beider Komponisten enthält. Eine ehrlichere Antwort wäre jedoch zuzugeben, daß es, da wir einmal für Andrea Gabrieles *O passi sparsi* ein vergrößertes English Cornett and Sackbut Ensemble versammelt hatten, einem Verbrechen gleichgekommen wäre, die Möglichkeit nicht zu nutzen, auch in den Genuss von Giovannis *Sacri di Giove augei* für die gleiche instrumentale Besetzung zu kommen. Es handelt sich hierbei um eine Ode an die berühmte deutsche Familie von Bankiers und Kunstgönner, die Fugger. Schade, daß es heute nicht mehr ihresgleichen gibt.

© 2003 Robert Hollingworth
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Das **English Sackbut and Cornett Ensemble** wurde 1993 von einigen auf frühe Blechblasinstrumente spezialisierten jungen Spitzensolisten der Londoner Musikhochschulen gegründet, um Zinken- und Posaunenwerke auf höchstem Niveau zu spielen. Seitdem hat das Ensemble im Rundfunk konzertiert und ist u.a. bei den Festspielen von Bath, Spitalfields, Warwick & Leamington und York aufgetreten. Vor dem Londoner Publikum spielte das Ensemble kürzlich in der Wigmore Hall, in St. John's Smith Square und im Purcell Room. Konzerte in Frankreich, Israel (zweimal mit Unterstützung des British Council) und Toronto haben dem Ensemble einen wachsenden internationalen Freundeskreis erschlossen. Neben der gemeinsamen Arbeit treten die einzelnen Mitglieder auch regelmäßig in Konzerten und bei Schallplattenaufnahmen mit den namhaften Ensembles für Alte Musik, wie Gabrieli Consort and Players, English Baroque Soloists, King's Consort, Tafelmusik und I Fagiolini, auf und musizieren bei Shakespeare-Aufführungen im rekonstruierten Globe Theatre in London. Weitere Informationen über das English Cornett and Sackbut Ensemble in diesem, seinem Jubiläumsjahr,

erhalten Sie im Internet unter www.ecse.co.uk.

Der Name **I Fagiolini** ist für die Welt nicht einfach zu schreiben oder auszusprechen. Das Ensemble machte erstmals 1986 auf sich aufmerksam, als seine Mitglieder noch alle in Oxford studierten; seitdem hat es sich als eine der innovativsten und anspruchsvollsten Vokalgruppen Europas etabliert. Zu verdanken ist dies nicht zuletzt dem Projekt "Theatre of Music", mit dem das Ensemble szenische Darbietungen von Vokalwerken der Renaissance gibt, um einen Kontext für diese Musik zu schaffen und sie einem modernen Publikum besser zugänglich zu machen. Für Chandos nimmt das Ensemble eine Reihe von Schallplatten unter besonderer Beachtung des Renaissance-Repertoires auf, das auch in den Konzertprogrammen repräsentiert wird. Festivaleinladungen haben I Fagiolini durch ganz Westeuropa, aber auch an exotischere Stätten wie Kairo, Marrakesch, Hongkong, Beijing, Kiew, Tel Aviv, Kapstadt, Soweto und Bermuda geführt, oft als Botschafter für den British Council.

Die musikalische Zusammenarbeit mit anderen Ensembles hat sich in jüngsten Jahren als sehr erfolgreich erwiesen, so etwa Monteverdis Marienvesper mit His Majestys

Sagbutts & Cornetts (Solostimmen), Schubert-Opern mit dem London Philharmonic Youth Orchestra, Werke von Byrd und Gibbons mit Concordia und – vielleicht am bekanntesten – ein teilimprovisiertes Repertoire mit dem südafrikanischen SDASA Chorale. Das

Ensemble tritt regelmäßig in Funk und Fernsehen auf und hat im August 2000 sein Debüt bei den BBC Proms gegeben. Zunehmend engagiert es sich auch in der Bildungsarbeit an Schulen und auf Sommerkursen. Weitere Informationen unter www.ifagiolini.com

S.L. Chai



Robert Hollingworth

Andrea Gabrieli: Le Madrigal à Venise

L'Espérance, la Charité, la Foi, Rome, l'Espagne, Venise, la Victoire et un serpent étaient les personnages clés d'une procession masquée qui se déroula au cours du carnaval de Venise en 1572. Le serpent, piétiné par la Foi et coupé en deux par la Victoire, représentait la Turquie vaincue par la Ligue (Rome, Espagne, Venise) à la Bataille de Lépante l'année précédente. Selon un chroniqueur anonyme de l'époque, parmi les 340 masques figuraient cent personnes déguisées en esclaves turcs et une quarantaine de musiciens jouant "sept types de musique". Bien que la chronique ne mentionne pas expressément le nom d'Andrea Gabrieli, la description comporte plusieurs textes mis en musique par lui. Le madrigal à trois voix *Asia felice hor ben posso chiamarmi* fut exécuté par douze masques divisés en groupes de quatre. Chaque groupe portait les costumes du continent qu'il représentait; ainsi, les masques qui chantaient "Asia felice" étaient habillés "dans le style turc", ceux qui étaient vêtus "à la mauresque" personnaient l'Afrique et ceux qui symbolisaient l'Europe portaient de la soie "à la manière italienne".

Après leurs chants individuels, ils s'unirent tous les douze dans une musique à la gloire du Roi des Cieux (malheureusement, aucune musique ne nous est parvenue).

Il s'agit d'un événement parmi tant d'autres destinés à célébrer cette importante victoire; il illustre, dans une certaine mesure, la position dominante de la musique en tant qu'instrument civique et politique à Venise. On avait déjà fait appel aux services d'Andrea Gabrieli pour remplir de telles fonctions publiques auparavant – il est communément admis que *Felici d'Adria e dilettose rive* fut écrit pour la visite à Venise de l'archiduc Charles de Graz en 1569.

Même si le public du vingt-et-unième siècle connaît davantage le nom de son neveu Giovanni Gabrieli, Andrea était célèbre en son temps et tenu en grande estime comme organiste et compositeur; il écrivit dans tous les genres instrumentaux et vocaux importants, qu'il se soit agi de musique sacrée comme de musique profane. Ses madrigaux constituent toutefois la majeure partie de son œuvre et il y fait preuve d'une souplesse caractéristique, mettant tout en

musique, des textes d'inspiration politique à la poésie pastorale insouciante en passant par les dialogues érotiques.

Cela peut paraître étonnant, mais on sait relativement peu de choses de la vie d'Andrea Gabrieli. En 1557, alors qu'il était organiste à San Geremia dans le quartier de Cannareggio à Venise, il auditionna sans succès pour un poste à Saint-Marc, où le célèbre Adrian Willaert dirigeait le chœur de la chapelle depuis 1527. La mort de Willaert en 1562, quatre ans avant qu'Andrea n'obtint finalement le poste de second organiste à Saint-Marc, donna lieu à beaucoup d'hommages poétiques et musicaux, notamment *Sassi, palae, sabbion, del Adrian lo* d'Antonio Molino. La musique qu'Andrea composa sur ce texte excentrique se trouve littéralement et métaphoriquement au cœur du livre dans lequel elle fut publiée pour la première fois, entre des pièces d'Adrian Willaert et de son neveu Alvise. Willaert mit lui-même de nombreux textes amusants en musique et serait susceptible d'avoir apprécié notamment l'image insolite d'anchois pleurant sa disparition.

On ignore dans quelle mesure Gabrieli et Willaert eurent des contacts personnels au cours des années qu'ils passèrent à Venise. Certains prétendirent qu'Andrea aurait étudié

avec Willaert en 1534, mais cette affirmation ne repose sur aucune preuve écrite et fut ensuite réfutée par la découverte de la date de naissance approximative d'Andrea (1532/1533). Il ne fait aucun doute qu'Andrea connut un élève de Willaert, Gioseffo Zarlini, qui fut maître de chapelle à Saint-Marc pendant qu'Andrea y était organiste. Bien qu'il ait également composé, Zarlini était surtout connu comme un éminent théoricien dont les traités codifièrent et diffusèrent le style du madrigal de Willaert. L'hommage d'Andrea à Willaert, *Sassi, palae (1564)*, comme la musique qu'il composa sur *I've piangendo i miei passati tempi* (1562) démontrent sa connaissance de ce style. Toutefois, *I've piangendo* partage de courts fragments mélodiques avec ce qu'écrivit Vincenzo Ruffo en 1553 et pourrait fournir d'autres preuves indirectes pour étayer l'hypothèse selon laquelle Andrea aurait étudié avec le chef de chœur de la cathédrale de Vérone au début des années 1550. Entre 1564 et 1566, il y a des raisons indirectes d'associer Gabrieli à la ville de Milan, où Ruffo était chef du chœur de la cathédrale depuis 1563.

À la différence de ses illustres prédecesseurs et collègues à Saint-Marc, Andrea mit en musique davantage de textes

pastoraux anonymes que de sonnets littéraires élevés. En effet, Andrea est considéré comme un personnage clef dans le développement du madrigal hybride, nouveau style de madrigal comportant des éléments de genres "plus légers". Il mêle des passages homorythmiques – c'est-à-dire des phrases où les voix évoluent ensemble au même rythme – à une polyphonie douce et recherche souvent l'effet dans la couleur harmonique et le contraste structurel. Mais ce nouveau style n'était pas sans source. Cipriano de Rore utilisa des moyens harmoniques pour exprimer le texte dans les années 1550 et de nombreux contemporains d'Andrea poursuivirent ces expériences tout au long des années 1560. Bien que Roland de Lassus ait vécu à Rome en 1555 et se soit installé à Munich en 1556, ses premiers madrigaux montrent une connaissance de la couleur harmonique plus étroitement liée à Rore et à l'école de Willaert. Gabrieli passa quelque temps au Nord des Alpes avec Roland de Lassus au début des années 1560, période durant laquelle il développa des relations durables avec plusieurs protecteurs, notamment Albrecht V de Bavière et la famille de banquiers Fugger.

Dans *O beltà rara, o santi modi adorni* (1566) et *Laura soave, vita di mia vita* (1570), Gabrieli parvient à varier son écriture

en ajoutant et en retranchant les voix externes. Cet effet ressort particulièrement dans les groupes de voix contrastées du début d'*O beltà rara*. Dans *Amami, vita mia, ch'io t'amo anchora* (1570), toutefois, Gabrieli expérimente plusieurs combinaisons vocales différentes et un langage plus contrapuntique. *Caro dolce ben mio, perche fuggire* (1576) fut probablement le plus populaire de ses madrigaux à cinq voix. Réédité dans des compilations de madrigaux jusqu'à dans les années 1630, il eut une autre vie dans des tablatures de luth et comme madrigal spirituel sur un nouveau texte.

Le premier livre de madrigaux à six voix d'Andrea, imprimé en 1574, contenait plusieurs textes "sérieux", notamment *Lasso, Amor mi trasporta ov'io non voglio* (Pétrarque), mais le ton léger de son second livre (1580) incita le musicographe du vingtième siècle Alfred Einstein à déclarer que "le madrigal s'est livré à l'hédonisme". Les références aux personnages pastoraux abondent et Gabrieli parvient libéralement sa musique de procédés descriptifs imaginés comme la décoration du "cantando" (chantant) dans *Hor ch'a noi torna la stagion novella* et la couleur harmonique de "pianger" (pleurs) dans *Voi non volete, donna*.

On retrouve des techniques de composition comparables dans les madrigaux

à cinq voix *Mentr'io vi miro, vorrei pur sapere* et *Mirami, vita mia, miram'un poco*. La réduction soudaine de la texture pleine à cinq voix en un duo sur "Doi cuor'accesi" (deux coeurs brûlants) est particulièrement saisissante. Ces madrigaux furent publiés pour la première fois en 1589, quatre ans après la mort de Gabrieli. La publication posthume empêche malheureusement de dater ces œuvres avec précision.

Gabrieli ne publia pas le moindre livre de madrigaux qui eût été exclusivement consacré à ses œuvres après 1580, mais il apporta sa contribution à des compilations comme *Il lauro secco* (1582) pour la chanteuse virtuose Laura Peverara. Parmi les autres compositeurs qui y participèrent figurent celui qui fut peut-être son professeur, Vincenzo Ruffo, et plusieurs de ses contemporains: Marc'Antonio Ingegneri, autre élève de Ruffo et professeur probable de Claudio Monteverdi; Giaches de Wert, qui travailla avec Rore; Alessandro Striggio père; et Claudio Merulo, collègue d'Andrea à Saint-Marc. Parmi les jeunes compositeurs représentés dans ce recueil, on trouve Giovanni Gabrieli et Luca Marenzio.

Gabrieli divisa sept voix en deux groupes, représentant les amants Cloris et Adonis, pour mettre en musique le dialogue érotique

Io mi sento morire. Il ne s'agit pas d'un dialogue musical strict, puisque Gabrieli emprunte occasionnellement une voix inférieure au groupe d'Adonis pour fournir un soutien harmonique aux interventions de Cloris, mais la caractérisation musicale est maintenue, car, ni les trois voix de Cloris, ni la voix supérieure d'Adonis n'émigrent. Les sept voix s'unissent pour un commentaire narratif et, de nouveau à la fin, pour unir Adonis et Cloris dans leur recherche favorable d'une "mort" rapide et heureuse.

Les images sensuelles de *Io mi sento morire* contrastent avec l'humour plus truculent, tout compte fait, de la *giustiniana* (sorte de chant à trois voix en dialecte vénitien qui a ses racines dans l'œuvre du poète du quinzième siècle Leonardo Giustiniani). Les deux *giustiniane* présentées ici sont écrites sur des textes d'Antonio Molino, dédicataire du second livre de madrigaux à cinq voix de Gabrieli. La façon dont Gabrieli met les mots en musique se moque du personnage classique de l'amoureux gâté qui bégaye en faisant sa déclaration d'amour. La musique composée par Cipriano de Rore sur le poème d'Alfonso d'Avalos *Anchor che col partire* était l'un des plus grands succès du seizième siècle et une cible prisée pour la parodie. Dans la musique de Gabrieli, l'humour se situe à

deux niveaux: la reconnaissance heureuse de l'original corrompu fait place à l'amusement provoqué par les images scatologiques.

Dans *Chi'nde darà la bose al sofizar*, Gabrieli exploite pleinement les allusions musicales et leurs résonances sexuelles, confiant aux voix des gammes ascendantes et descendantes, et passant au rythme ternaire aux moments appropriés. Les références à la musique avaient souvent des connotations sexuelles dans l'Italie du seizième siècle. Les syllabes de la solmisation évoquent communément un aboutissement sexuel, et "bemolle" (si bémol) implique le sexe alors considéré comme "contre nature". "Nella panza" pouvant également signifier "dans le ventre", les références à la "sesquialtera" (mesure ternaire) et "ti e mi e ti" (toi et moi et toi) impliquent que les frères jouissent à trois en "guirlande de pâquerettes". Le double sens était sûrement évident pour ceux qui connaissaient le lexique érotique de l'époque.

Dans sa dédicace à Alessandro Zamberti de *La bataglia italiana* (1549) de Mathias Herman Werrecore, l'imprimeur de musique vénitien Antonio Gardano se souvient avoir entendu une bataille française (c'est-à-dire une chanson évoquant le tumulte d'une bataille) exécutée chez son protecteur.

Malheureusement, Gardano n'identifia pas la

chanson qui lui procura un tel plaisir, mais on peut supposer qu'il s'agissait de la bataille populaire de Clément Jannequin *La Guerre*. Modèle de la chanson-titre du livre de Werrecore, cette pièce a exercé une influence que l'on discerne également dans *Sento, sent'un rumor ch'ciel si estolle* de Gabrieli. Contrairement aux chansons de Jannequin et de Werrecore, celle de Gabrieli n'est pas liée à une bataille particulière.

Le séjour d'Andrea à la cour de Munich avec Roland de Lassus est souvent considéré comme source d'inspiration de ses expériences de musique sacrée à double chœur, bien que Saint-Marc ait eu une tradition polychorale remontant à l'époque de Willaert. Andrea fit également appel à des doubles choeurs dans des contextes profanes, comme dans *Del gran Tuonante la sorella e moglie et O passi sparsi, o pensier vaghi e pronti* pour dix et douze voix respectivement. Chose intéressante, aucun des deux textes n'est un dialogue; leurs textures suggèrent donc peut-être que ces œuvres furent conçues à l'origine pour des cérémonies. Ces deux œuvres furent publiées à titre posthume dans un recueil compilé par son neveu et élève Giovanni Gabrieli.

Andrea ne se contenta pas de prodiguer son enseignement à Giovanni; il utilisa également ses relations pour lancer la carrière

de son neveu. Giovanni étudia avec Roland de Lassus à Munich et entretint des relations avec les protecteurs de son oncle. À la mort d'Andrea, Giovanni fut chargé de préparer la publication de nombreuses œuvres de son oncle. Il inclut quelques-unes de ses propres pièces dans ces recueils, notamment l'œuvre à douze voix *Sacri di Giove augei sacre Fenici* en l'honneur de la famille Fugger.

Andrea Gabrieli écrivit de la musique vocale profane pour tous les aspects de la vie musicale vénitienne. Des œuvres à motivation politique, des madrigaux sur des textes de Pétrarque et des madrigaux pastoraux, des dialogueslestes, des batailles et des chansons en dialecte égrillard; elles avaient toutes leur place dans les académies intellectuelles, les familles mélomanes et les cérémonies municipales de Venise. Ce n'est pas sans raison qu'un des premiers historiens de Venise, Francesco Sansovino, déclara que la musique avait sa véritable place dans *La Serenissima*.

© 2003 Melanie L. Marshall

Traduction: Marie-Stella Pâris

Davantage d'informations sur le site
www.ifagiolini.com; cliquer sur "Chandos recordings".

Note des interprètes

De nos jours, il est rare de découvrir un compositeur important de la Renaissance dont les œuvres les plus belles et les plus significatives sur le plan historique ne sont pratiquement pas enregistrées sur CD; c'est pourtant le cas des madrigaux italiens d'Andrea Gabrieli. L'excuse fallacieuse selon laquelle il serait moins important que l'autre Gabrieli, Giovanni (son neveu), fait abstraction de sa contribution essentielle au premier genre musical profane de la Renaissance. Andrea est l'un de ses personnages pivots et la largeur de son développement stylistique n'a pas vraiment été égalée par celui des autres madrigalistes qu'ils soient. Commençant à Venise dans l'ombre de Willaert et de Rore, dont le monde introspectif était celui des textures sombres, il entra en contact avec Lassus et sortit de cette rencontre avec suffisamment d'assurance pour utiliser une plus vaste gamme de couleur. Il poursuivit en perfectionnant le madrigal pastoral, avec ses textures plus légères et ses tonalités plus brillantes; pour cette raison, les ouvrages de référence le désignent comme le premier grand madrigaliste italien de naissance (après la domination des Néerlandais en Italie), mais certaines de ses œuvres dépassent ce style et montrent davantage une approche plus maniériste. Même si cela ne concerne que ses

madrigaux à cinq et six voix. Il y a également les œuvres d'envergure qui correspondent de façon plus évidente aux clichés de la musique sacrée vénitienne à plusieurs chœurs, et les genres comiques antérieurs à Giovanni Croce et autres.

Dans une coffre aux trésors, nous avons donc essayé de réunir une sélection représentative de pièces vocales profanes qui, nous l'espérons, permettra de remettre à sa juste place un compositeur souvent marginalisé au profit de son neveu. À ceux qui se demanderont pourquoi nous avons également inclus une pièce de Giovanni, nous pourrions donner comme explication leurs liens étroits de parenté et la publication du recueil de 1587 contenant des œuvres des deux compositeurs. Mais il serait plus honnête de reconnaître qu'après avoir réuni un English Cornett and Sackbut Ensemble élargi pour jouer *O passi sparsi* d'Andrea, il aurait été criminel de ne pas profiter de la pièce que Giovanni a composé pour le même effectif instrumental, *Sacri di Giove augei*. C'est une ode à la célèbre famille de banquiers allemands et protecteurs des arts, les Fugger. Que ne ferions-nous pas aujourd'hui avec davantage de leurs semblables?

© 2003 Robert Hollingworth
Traduction: Marie-Stella Pâris

L'English Cornett and Sackbut Ensemble fut fondé en 1993 par les meilleurs jeunes spécialistes de musique ancienne sur cuivres des collèges de musique de Londres dans le but de faire de la musique au plus haut niveau sur cornets à bouquin et saqueboutes. L'ensemble s'est produit sur BBC Radio et a joué entre autres dans le cadre des Festivals de Bath, Spitalfields, Warwick & Leamington ainsi que York. Il a récemment joué à Londres (Wigmore Hall, St John's Smith Square et Purcell Room) et ses concerts en France, en Israël (à deux reprises avec le soutien du British Council) et à Toronto ont permis à l'ensemble de développer sa réputation sur la scène internationale. Outre son travail dans le cadre de l'ensemble, chaque membre joue et enregistre avec les plus grands groupes de musique ancienne tels les Gabrieli Consort and Players, les English Baroque Soloists, le King's Consort, Tafelmusik et I Fagiolini, assurant également la partie musicale des pièces données au Globe, le théâtre shakespeareen reconstruit au bord de la Tamise à Londres. Vous trouverez de plus amples détails sur l'English Cornett and Sackbut Ensemble, qui fête cette année ses dix ans d'existence, sur www.ecse.co.uk.

Le nom d'I Fagiolini a été mal écrit et mal prononcé dans le monde entier. L'ensemble donna son premier concert en 1986 à l'époque où ses membres étaient tous étudiants à l'Université d'Oxford; il est reconnu aujourd'hui comme l'un des ensembles vocaux les plus innovateurs et les plus stimulants d'Europe. Ceci est dû en grande partie à son projet "Theatre of Music" qui cherche à ouvrir le monde un peu fermé de la musique profane de la Renaissance en la mettant en scène, permettant ainsi de replacer cette musique dans son contexte et de la rendre plus accessible au public d'aujourd'hui. I Fagiolini poursuit sa série d'enregistrements pour Chandos, se concentrant sur le répertoire anglais et européen de la Renaissance qu'il interprète également en concert. L'ensemble participe à des festivals dans toute l'Europe occidentale et apprécie ses tournées dans des coins plus exotiques comme au Caire, à Marrakech,

Hong-Kong, Pékin, Kiev, Tel-Aviv, Cape Town, Soweto et aux Bermudes, souvent en tant qu'ambassadeur du British Council.

L'ensemble prend toujours grand plaisir à collaborer avec d'autres musiciens et a chanté entre autres une version pour voix solistes des Vêpres de 1610 de Monteverdi avec His Majestys Sagbutts & Cornets, des opéras de Schubert avec le London Philharmonic Youth Orchestra, des œuvres de Byrd et Gibbons avec Concordia ainsi qu'un répertoire semi-improvisé dans ses fameux concerts avec la SDASA Chorale de l'Afrique du Sud. I Fagiolini travaille pour différentes stations de radio et compagnies de télévision et a fait ses débuts aux BBC Proms en août 2000. L'ensemble s'investit également de plus en plus dans des projets éducatifs dans le cadre des écoles ou bien de cours d'été. Pour de plus amples renseignements, consultez www.ifagiolini.com.

Andrea Gabrieli: il madrigale a Venezia

Fede, Speranza, Carità, Roma, Spagna, Venezia, la Vittoria e un serpente: questi furono i protagonisti di una sfilata allegorica a Venezia durante il carnevale del 1572. Il serpente, calpestato dalla Fede e tagliato in due dalla Vittoria, rappresentava la Turchia sconfitta a Lepanto l'anno precedente dalla Lega Santa che riuniva Roma, la Spagna e Venezia. Secondo un anonimo cronista contemporaneo, tra le 340 maschere, cento portavano gli indumenti degli schiavi turchi, mentre circa quaranta musicisti eseguivano "sette tipi di musica". Per quanto non ne venga esplicitamente citato il nome, la descrizione comprende diversi testi musicati da Andrea Gabrieli. Il madrigale *Asia felice hor ben posso chiamarmi* in tre parti fu eseguito da dodici persone mascherate e divise in gruppi di quattro, ciascuno rappresentante un continente; quello che cantava "Asia felice" era vestito in "stile turco", quello vestito in "foggia moresca" personificava l'Africa e quello che simboleggiava l'Europa indossava seta "alla maniera italiana". Dopo i brani individuali, le dodici maschere si univano per intonare

un canto di gloria al Re del Cielo (ma la musica purtroppo non è sopravvissuta).

Questo evento fu uno dei tanti organizzati per festeggiare l'importante vittoria e illustra la posizione preminente della musica come strumento civico e politico a Venezia. Andrea Gabrieli non era nuovo a questo tipo di impegno per occasioni pubbliche del genere. Si pensa che *Felici d'Adria e dilettose rive* fosse stato composto in occasione di una visita dell'arciduca Carlo di Graz a Venezia, nel 1569.

Il pubblico contemporaneo forse conoscerà meglio il nome di suo nipote Giovanni, ma ai suoi tempi Andrea Gabrieli godeva di grande notorietà e rispetto per il suo lavoro di organista e compositore impegnato nei principali generi strumentali e vocali, sacri e profani. Il corpus principale della sua produzione è comunque rappresentato dai madrigali che manifestano una caratteristica versatilità e riuniscono testi di ispirazione politica, dialoghi erotici e persino spensierata poesia pastorale.

Della vita di Andrea Gabrieli si conosce sorprendentemente poco. Nel 1557, mentre

era organista a San Geremia nel quartiere veneziano del Cannareggio, presentò domanda (non accolta) per avere un posto a San Marco, dove il famoso Adrian Willaert aveva diretto il coro della cappella fin dal 1527. Alla morte di Willaert nel 1562, quattro anni prima che Andrea riuscisse a ottenere il posto di secondo organista a San Marco, furono creati molti omaggi poetici e musicali, tra cui *Sassi, palae, sabbion, del Adrian lio* di Antonio Molino. La musica di Andrea per questo bizzarro testo occupa letteralmente e metaforicamente una posizione centrale nel libro in cui fu pubblicata per la prima volta, tra brani di Adrian Willaert e suo nipote Alvise. Lo stesso Willaert, che aveva musicato molti testi divertenti, avrebbe apprezzato l'inconscia immagine delle acciughe tra il gruppo di persone che piangono la sua dipartita.

Non è chiaro fino a che punto Gabrieli e Willaert fossero in contatto personale durante gli anni da loro trascorsi a Venezia. L'idea che Andrea avesse studiato con Willaert nel 1534 non si basa su prove documentate e fu successivamente invalidata dalla scoperta dell'anno di nascita approssimativo del primo (1532/1533). Andrea conosceva certamente uno degli allievi di Willaert, Giuseppe Zarlino, che fu

maestro di cappella a San Marco mentre Andrea era organista. Sebbene fosse anche lui compositore, Zarlino era più famoso come eminente teorico; i suoi trattati codificarono e diffusero lo stile madrigalesco di Willaert. L'omaggio di Andrea a Willaert, *Sassi, palae* (1564), e la musica per *I vo piangendo i miei passati tempi* (1562) dimostrano la sua familiarità con questo stile. *I vo piangendo*, però, ha in comune alcuni brevi tratti melodici con l'accompagnamento musicale di Vincenzo Ruffo del 1553 e rappresenta un ulteriore indizio a suffragio dell'ipotesi che Andrea avesse studiato con l'allora maestro del coro della cattedrale di Verona all'inizio del decennio del 1550. In base ad alcune prove indirette, tra il 1564 e il 1566 Gabrieli sarebbe stato associato alla città di Milano, dove Ruffo era stato maestro del coro della cattedrale fin dal 1563.

A differenza dei suoi illustri predecessori e colleghi di San Marco, Andrea musicò più testi pastorali anonimi che sonetti di elevato valore letterario. Viene addirittura considerato una figura chiave nello sviluppo del madrigale ibrido, un nuovo stile che includeva elementi dei generi più "leggieri". Nelle composizioni sono intessuti passaggi omoritmici per le voci, con una delicata polifonia, spesso affidandosi al colore

armonico e al contrasto di tessitura per sottolineare l'effetto. Questo nuovo stile non emergeva dal nulla. Cipriano de Rore aveva utilizzato mezzi armonici per esprimere il testo nel decennio del 1550 e questi esperimenti furono portati avanti nel decennio successivo da molti contemporanei di Andrea. Sebbene Orlando di Lasso si trovasse a Roma nel 1555 e si trasferisse a Monaco nel 1556, i suoi primi madrigali dimostrano una conoscenza del colore armonico più vicina a quella di Rore e della scuola di Willaert. Gabrieli trascorse qualche tempo a nord delle Alpi con Lasso all'inizio del decennio del 1560, e durante questo periodo instaurò rapporti durevoli con diversi protettori, compreso Albrecht V di Baviera e la famiglia di banchieri Fugger.

In *O beltà rara, o santi modi adornî* (1566) e *Laura soave, vita di mia vita* (1570) Gabrieli crea varietà aggiungendo e sottraendo le voci esterne. Questo effetto è particolarmente chiaro nei raggruppamenti di voci contrastanti per l'inizio di *O beltà rara*. *Amami, vita mia, ch'io t'amo anchora* (1570), invece, è un esperimento in una serie di diverse combinazioni vocali e un idioma più contrappuntistico. *Caro dolce ben mio, perche fuggire* (1576) fu probabilmente il più popolare dei suoi madrigali a cinque voci.

Ristampato nelle raccolte madrigalistiche ancora nel decennio del 1630, ebbe una vita a parte nelle intavolature di liuto e come madrigale spirituale con un nuovo testo. Il primo libro di madrigali a sei voci di Andrea Gabrieli, pubblicato nel 1574, conteneva alcuni testi "seri" tra cui *Lasso, Amor mi trasporta ov'io non voglio* (Petrarca), ma il tono leggero del secondo libro (1580) fece dichiarare allo storico musicale del Novecento Alfred Einstein che "il madrigale si era arreso all'edonismo". I riferimenti ai personaggi pastorali abbondano e Gabrieli condisce liberamente la sua musica con espedienti descrittivi come l'abbellimento del "cantando" in *Hor ch'a noi torna la stagion novella* e il colore armonico del "pianger" in *Voi non volete, donna*.

Analoghe tecniche di composizione emergono nei madrigali a cinque voci *Mentr'io vi miro, vorrei pur sapere e Mirami, vita mia, miram'un poco*. L'improvvisa riduzione da una tessitura piena a cinque voci a un duetto alla frase "Doi cuor'accesi" è particolarmente sorprendente. Questi madrigali furono pubblicati per la prima volta nel 1589, quattro anni dopo la morte di Gabrieli. La data postuma di pubblicazione purtroppo rende difficile la datazione di questi lavori.

Gabrieli non pubblicò libri di madrigali unicamente suoi dopo il 1580, ma contribuì ad alcune raccolte come *Il lauro secco* (1582) per la virtuosa di canto Laura Peverara. Tra gli altri che contribuirono fu il suo probabile insegnante Vincenzo Ruffo e diversi suoi contemporanei: Marc'Antonio Ingegneri, altro allievo di Ruffo e forse insegnante di Claudio Monteverdi; Giaches de Wert, che studiò con Rore; Alessandro Striggio padre e Claudio Merulo, collega di Andrea Gabrieli a San Marco. Tra i compositori più giovani rappresentati nella collezione si trovano Giovanni Gabrieli e Luca Marenzio.

Gabrieli divise sette voci in due gruppi che rappresentavano gli innamorati Clori e Adone, per la musica del dialogo erotico *Io mi sento morire*. Non si tratta di un dialogo strettamente musicale, dal momento che Gabrieli spesso prende in prestito una voce più bassa dal gruppo di Adone per aggiungere sostegno armonico alle espressioni di Clori, ma la caratterizzazione musicale viene mantenuta in quanto né le tre voci di Clori né la voce alta di Adone si spostano. Tutte e sette le voci sono riunite nel commento narrativo e ancora una volta alla fine per riunire Adone e Clori nella loro felice ricerca di una "morte" rapida e soddisfatta.

Le immagini sensuali di *Io mi sento morire*

contrastano con l'umorismo più popolare delle *giustiniane* (canzoni a tre voci in dialetto veneziano che affondano le radici nell'opera del poeta quattrocentesco Leonardo Giustiniani). Le due *giustiniane* incluse qui sono su testi di Antonio Molino, a cui viene dedicato il secondo libro di madrigali a cinque voci di Gabrieli. La musica si prende gioco dello stereotipo dell'innamorato anziano e balbuziente che incipica durante la sua profferta amorosa. La musica di Cipriano de Rore per la poesia *Anchor che col partire* di Alfonso d'Avalos fu uno dei più grandi successi del Cinquecento e fu un bersaglio popolare per la parodia. L'umorismo nel brano di Gabrieli agisce su due livelli: il fortunato riconoscimento dell'originale corrotto fa posto al divertimento per le immagini scatologiche.

In *Chi'nde darà la bose al solfizar* Gabrieli sfrutta fino in fondo le allusioni musicali e le loro sfumature sessuali, portando le voci su e giù per le scale e spostando in tempo ternario nel momento giusto. I riferimenti alla musica spesso contenevano connotazioni sessuali nell'Italia del Cinquecento. Le sillabe del solfeggio normalmente suggeriscono l'orgasmo, mentre "bemolle" implica il sesso allora considerato "contro natura". Dal momento che "nella panza" può essere anche

considerato letteralmente, i riferimenti a una "sesquialtera" (tempo ternario) e "ti e mi e ti" implica che i fratelli hanno un rapporto a tre. Il doppio senso sarebbe stato chiaro a coloro che conoscevano il lessico erotico del tempo.

Nella sua dedica ad Alessandro Zamberti de *La bataglia taliana* (1549) di Mathias Herman Werrecore, il tipografo musicale veneziano Antonio Gardano ricorda un canto di battaglia francese (cioè un canto che evoca il tumulto della battaglia) eseguito in casa del suo protettore. Purtroppo Gardano non identifica il brano che gli era tanto piaciuto, ma si può immaginare che si trattasse della famosa canzone *La Guerre de Clément Jannequin*. Modello per la canzone che dà il titolo al libro di Werrecore, questo brano esercitò un'influenza che si può vedere anche in *Sento, sent'un rumor ch'al ciel si estolle* di Gabrieli. A differenza delle canzoni di Jannequin e Werrecore, quella di Gabrieli non è legata a una battaglia particolare.

L'esperienza di Andrea alla corte di Monaco con Lasso spesso viene considerata l'ispirazione dei suoi esperimenti di musica liturgica a doppio coro, anche se San Marco aveva una tradizione policoriale che risaliva al tempo di Willaert. Andrea inoltre utilizzò

doppi cori in contesti profani, come in *Del gran Tuonante la sorella e moglie e O passi sparsi, o pensier vaghi e pronti* per dieci e dodici voci rispettivamente. Cosa interessante, nessuno dei due testi è un dialogo; le loro tessiture, quindi, potrebbero far pensare che le opere avessero origini ceremoniali. Entrambe furono pubblicate per la prima volta postume in una raccolta redatta da Giovanni Gabrieli, suo nipote e allievo.

Oltre a essere insegnante di Giovanni, Andrea utilizzò le proprie conoscenze per aiutare il nipote a iniziare la sua carriera. Giovanni studiò con Lasso a Monaco e alimentò rapporti con i protettori di suo zio. Dopo la morte di Andrea fu Giovanni a curare la pubblicazione di molte opere dello zio, ma nei volumi incluse anche alcune delle proprie composizioni, come l'opera a dodici voci *Sacri di Giove augei sacre Fenici* in onore della famiglia Fugger.

Andrea Gabrieli creò musica profana cantata per tutti gli aspetti della vita veneziana. Opere di motivazione politica, madrigali petrarcheschi e pastorali, dialoghi salaci, canzoni di guerra e impudenti canzoni dialettali avevano un posto nelle accademie intellettuali di Venezia, nelle dimore delle famiglie musicali e nelle ceremonie civiche. Non fu immotivata la dichiarazione di

Francesco Sansovino, uno dei primi storici di Venezia, secondo cui la Musica aveva la sua vera sede in questa città.

© 2003 Melanie L. Marshall

Traduzione: Emanuela Guastella

Altro al sito www.ifagiolini.com; cliccare su "Chandos recordings".

Nota degli interpreti

Di questi tempi è raro scoprire un grandissimo compositore rinascimentale le cui opere più belle dal punto di vista musicale e più importanti dal punto di vista storico siano praticamente inesistenti su CD; ma questo è stato il destino dei madrigali di Andrea Gabrieli. La tesi che la sua opera sia di importanza inferiore rispetto a quella di Giovanni, suo nipote, non è che una comoda scusa e ignora il suo fondamentale contributo al principale genere musicale profano del Rinascimento. Andrea è una delle sue figure centrali e nessuno degli altri madrigalisti raggiunge la vastità del suo sviluppo stilistico. Formatosi a Venezia all'ombra di Willaert e Rore, con il loro mondo introspettivo di tessiture scure, entrò in contatto con Orlando di Lasso. L'incontro gli diede la sicurezza che gli consentì di utilizzare una

gamma più ampia di colore e perfezionare il madrigale pastorale con le sue tessiture più leggere e le tonalità più vivaci. Per questo i libri di storia lo definiscono il primo grande madrigalista veramente italiano (dopo il predominio dei fiamminghi), ma alcuni dei suoi brani vanno oltre questo stile e mettono in luce un approccio più manieristico. E tutto questo vale solo per i madrigali a cinque e sei voci. Esistono anche opere su scala più vasta che naturalmente rispondono alle regole della musica sacra policoriale veneziana e del genere comico che precede Giovanni Croce e altri.

Noi abbiamo cercato di riunire una selezione rappresentativa di brani vocali profani che, ce lo auguriamo, ci aiuteranno a riscoprire un compositore spesso trascurato a favore di suo nipote. Per chi si chiedesse come mai sia stato incluso anche un brano di Giovanni, è necessario sottolineare il loro stretto rapporto e la pubblicazione del 1587 contenente opere di entrambi. Ma una risposta più onesta è che, dopo aver riunito un English Cornett and Sackbut Ensemble ampliato per *O passi sparsi* di Andrea, sarebbe stato un delitto non aggiungere il brano di Giovanni per gli stessi strumenti, *Sacri di Giove augei*. Si tratta di un'ode ai famosi fratelli Fugger, banchieri e mecenati tedeschi.

Sarebbe bello se oggi esistessero molte più famiglie come quella.

© 2003 Robert Hollingworth

Traduzione: Emanuela Guastella

The English Cornett and Sackbut Ensemble è stato costituito nel 1993 da alcuni giovani e prestigiosi specialisti di ottoni antichi degli istituti musicali londinesi, con l'obiettivo di raggiungere il massimo livello qualitativo di esecuzione musicale ai cornetti e tromboni. Da allora il gruppo ha partecipato alle trasmissioni radiofoniche della BBC e ai festival di Bath, Spitalfields, Warwick & Leamington e York tra l'altro. Recentemente si è esibito alla Wigmore Hall, a St John's Smith Square e alla Purcell Room di Londra e ha svolto concerti in Francia, Israele (due volte con la collaborazione del British Council) e a Toronto, che hanno contribuito a rafforzare la sua crescente reputazione internazionale. Oltre a lavorare con l'Ensemble, i singoli componenti si esibiscono e registrano regolarmente con i principali organici specializzati in musica antica, tra cui Gabrieli Consort and Players, English Baroque Soloists, King's Consort, Tafelmusik e I Fagiolini, oltre ad eseguire musiche di scena per le rappresentazioni del

Globe Theatre, il teatro di Shakespeare ricostruito a Londra a Bankside. Altre informazioni su The English Cornett and Sackbut Ensemble, che quest'anno festeggia il suo decimo anniversario, si trovano nel sito www.ecse.co.uk.

I Fagiolini, nome inconsueto per un gruppo inglese, hanno eseguito il primo concerto nel 1986, quando i componenti erano ancora studenti presso l'università di Oxford. Da allora la loro reputazione si è ampliata e oggi il gruppo è considerato uno degli organici vocali più innovativi e originali d'Europa. Questo è dovuto in gran parte al progetto "Theatre of Music" che ha l'obiettivo di aprire il mondo talvolta chiuso della musica profana rinascimentale attraverso allestimenti teatrali, nel tentativo di creare un contesto più chiaro e più attuale per il pubblico contemporaneo. I Fagiolini proseguono anche la serie di registrazioni per Chandos incentrata sul repertorio rinascimentale inglese ed europeo che eseguono anche in concerto. Il gruppo interviene a numerosi festival dell'Europa occidentale e svolge tournée in località più esotiche quali il Cairo, Marrakesh, Hong Kong, Beijing, Kiev, Tel Aviv, Città del Capo, Soweto e Bermude, spesso in veste di ambasciatore del British Council.

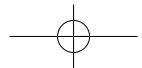
Il gruppo ama molto collaborare con altri musicisti e ha al suo attivo interpretazioni solistiche dei Vespri di Monteverdi del 1610 con His Majestys Sagbutts & Cornetts, opere di Schubert con la London Philharmonic Youth Orchestra, opere di Byrd e Gibbons con Concordia e, cosa la più famosa, un repertorio parzialmente improvvisato con la

SDASA Chorale del Sudafrica. I Fagiolini hanno partecipato alle trasmissioni di diverse società radiotelevisive e hanno esordito ai Prom della BBC nell'agosto 2000. Il gruppo è sempre più impegnato nell'attività educativa nelle scuole o in corsi estivi. Altre informazioni all'indirizzo www.ifagiolini.com



Robert Day

The core members of The English Cornett and Sackbut Ensemble: Abigail Newman, Adrian France, Adrian Woodward, Fiona Russell and Tom Lees, with (left) their regular keyboard player, Robert Howarth (not performing on this recording)



[1] Del gran Tuonante la sorella e moglie
Del gran Tuonante la sorella e moglie,
Mirand'in terra una belta immortale
A cui null'altra può trovarsi eguale,
Tenta di trarle a fin l'humane spoglie.

Eolo commove, ed egli a Cirkio scioglie
Ogni catena; ond'e battendo l'ale
Con subita procella il legn'assale
Che sì rara bellezza in sè raccolgie.

Quei, vinto dal furor, tutto s'asconde
In mezzo a'flitti; e quest'ad hor si vede
Quasi novella Tethi andar su l'onde.

Nereo, ch'una sua Ninfa esser si crede,
La trahe d'impaccio, e Giuno si confonde
E alla vittrice Dea la palma cede.

[2] Sassi, palae, sabbion, del Adrian lio
– Sopra la morte d'Adriano [Willaert]
Sassi, palae, sabbion, del Adrian lio;
Alleghé, zoncchi, herbazi chie la stèu;
Velme, palui, barene, chie scundèu
L'ostregha, l'cappa e'l passerin polio;
E vuì del valle pesci e d'ogni rio
E del mar, grandi e pizuli chie sèu;
Scombroi, chieppé, sardun, chie drio tirèu;
Le syrene, dunzell'e ch'a mario;

E vu, fiumi, chie dèu tributo al mari,
Piave, Ladese, Po, Sil, Brenta et Ogio,
Vegnì cha tutti canti a lagrimari
La morte d'Adrian, del chal me dogio,
Chie no'l porà mie versi plio lustrari
Cu'l dulce canto chie rumpre ogni scogio.

The sister and wife of the great Thunderer
The sister and wife of the great Thunderer [Jupiter],
gazing on earth at an immortal beauty
to whom no other can compare,
tries to destroy her human form.

Aeolus stirs and removes every shackle from Circius,
whereupon the latter, beating his wings,
with a sudden storm assails the boat
which contains such a rare beauty.

The boat, overcome with the fury, is completely hidden
in the midst of the billows; and this beauty is now seen,
like a new Thetis, walking on the waves.

Nereus, thinking her to be one of his nymphs,
saves her from the peril and Juno is confounded,
ceding the palm to the victorious goddess.

O rocks, piles, sandbanks of the Adriatic shore
– On the death of Adrian [Willaert]
O rocks, piles, sandbanks of the Adriatic shore;
seaweeds, reeds, grasses that are there;
islets, marshes, cays that hide
the oyster, the cockle and the gentle flounder;
and you, fish of the valley and of every stream
and of the sea, whether large or small;
mackerel, shad, anchovies that pass this way;
sirens, both maidens and married;

And you, rivers that pay tribute to the sea,
Piave, Ladese, Po, Sile, Brenta and Ogio,
come hither every one to lament
the death of Adrian, for whom I mourn,
who will no longer be able to set my verses to music
with the sweetest song that shatters every reef.

O megálos cordogio!
Del mundo tutto, Chy sarà mo chello
Chie in armonia del par vaga cun ello?
Antonio Molino

[3] Felici d'Adria e diletrose rive
Felici d'Adria e diletrose rive,
Poi che'l ciel vi fa degne
Di veder quel signore che d'Austria il seme
Tien e di Carlo il glorioso nome,
Fate con voci vive
Sentir al mondo come
Tosto verrà ch'alle sue sacre insègne
L'Africa ceda e tutte l'Asia insieme,
E l'Europa, intenta ad honorarlo,
Dirà viva il gran Carlo.

[4] I'vo piangendo i miei passati tempi
I'vo piangendo i miei passati tempi
I quai posì in amar cosa mortale,
Senza levarmi a volo, havend'io l'ale
Per dar forse di me non bassi esempi.

Tu che vedi i mei mali indegni et empi,
Re del Ciel, invisible, immortale,
Soccorri a l'alma desviata e frale,
E'l suo difetto di tua gratia adempì;

Si che, s'io visi in guerr'et in tempesta,
Mora in pace et in porto, e se la stanza
Fu vana, almen sia la partita honesta.

A quel poco di viver che m'avanza
Et al morir, degn'esser tua man presta:
Tu sai ben ch'in altrui non ho speranza.

Petrarca

Oh great sorrow!
In the whole world, who will now be the one
who can emulate him in harmony?

Antonio Molino

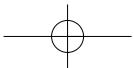
O happy and delightful shores of Adria
O happy and delightful shores of Adria,
since heaven gives you the privilege
of welcoming that lord who carries the seed of Austria
and the glorious name of Charles,
with lively voices make
the world hear how
Africa, together with all Asia,
will soon yield to his sacred banners,
and Europe, intent on honouring him,
will cry, 'Long live great Charles'.

I go lamenting my past life
I go lamenting my past life
which I spent in loving a mortal thing,
without taking flight, though I had wings
to show some not low examples of myself.

You who see my unworthy and base mistakes,
O King of Heaven, invisible, immortal,
help my misguided and frail soul
and compensate for its weakness with your grace,
so that, even though I lived at war and in the storm,
I may die in peace and in the port; and if my time here
was in vain, at least let my departure be decent.

During the little time that is left to me
and at my death, may your hand be prompt;
you know well that I hope in no other.

Petrarch



[5] Asia felice hor ben posso chiamarmi
 Asis felice hor ben posso chiamarmi,
 Ch'è vint'in mar di me l'empio nemico.
 Ma più sàrò quando con gaudio l'armi
 De'figli miei faransi ogn'un amico.

Et io più all'hor felice Africa piene
 Havrà di frutti e fior l'aride arene,
 E, per campagne più che mai feconde,
 Porterà il Nilo al mar d'argento l'onde.
 Felice Europa anch'io godo non meno,
 Chè più che mai con gloriose prove,
 Hor sotto un vero Dio, non falso Giove,
 Havrà del mond'un'altra volta il freno.

[6] O beltà rara, o santi modi adornî
 O beltà rara, o santi modi adornî,
 Luci beate piene
 Di dolcezz' e di spene:
 Ah si tost' in oblio me post'havete!
 Ma, sia pur quel che può, voi non farete
 Ch'io non sia quel ch'el primo giorno volli;
 Fin che quest'occhi molli
 Finiran per mai sempre il longo pianto.

[7] Laura soave, vita di mia vita
 Laura soave, vita di mia vita,
 Che così dolcemente
 A l'amoroso suo foco m'invita,
 Con si cara dolcezza
 M'infiamm'il cor sovente,
 Che di quel dolce ardor prendo vaghezza;

I can now rightly call myself joyful Asia
 I can now rightly call myself joyful Asia,
 since my wicked enemy is overcome at sea.
 But I shall be even happier when my sons' armies
 will joyfully make each enemy their friend.

And I now, an even more joyful Africa,
 I shall have my dry sands full of fruits and flowers,
 and through lands more fertile than ever,
 the Nile will bear its silver waves to the sea.

And I too, joyful Europe, rejoice no less;
 for more than ever, after glorious trials,
 now under a true God, not a false Jove,
 I shall once more hold the reins of the world.

O rare beauty, O saintly, comely manners
 O rare beauty, O saintly, comely manners,
 blessed eyes full
 of sweetness and hope –
 ah, how quickly have you forgotten me!
 But be that as it may, you will not cause me
 to be other than what I wished from the first day;
 until these moist eyes
 shall forever cease their long weeping.

Sweet Laura, life of my life
 Sweet Laura, life of my life,
 who so sweetly
 invites me to her amorous fire,
 she often with such dear sweetness
 inflames my heart
 that I become infatuated with that sweet ardour.

E si dolc'è il gioire,
 Che di dolcezza sentomi morire:
 Et ben morrò, se tosto non m'aita
 Laura soave, vita di mia vita.

Luigi Cassola

[8] O passi sparsi, o pensier vaghi e pronti
 O passi sparsi, o pensier vaghi e pronti,
 O tenace memoria, o fier ardore,
 O possente desire, o debil core,
 O occhi miei, occhi non già, ma fonti;
 O frond', honor de la famose fronti,
 O sola insegn'al gemino valore;
 O faticosa vita, o dolc'errore,
 Che mi fatir cercando piaggie e monti;
 O bel viso, ov'Amor insieme pose
 Gli spron'el fren, onde mi punge' eolve
 Com'a lui piace, e calcitrar non vale;
 O anime gentili ed amorose,
 S'alcun'hal mond', e voi nud'ombr' e polve,
 Deh, restate a veder qual è'l mio male.

Petrarca

[9] Amami, vita mia, ch'io t'amo anchora
 Amami, vita mia, ch'io t'amo anchora;
 E se ben m'uccidesti
 Tal gratia anco me festi
 Ch'io viva in te, s'in me par ben ch'io mora.
 Non saprei fuor di te viver un'hora
 S'in te m'èl viver grato;
 E se tu m'ami, o che viver beato!

And so sweet is the joy
 that I feel myself dying of sweetness.
 And I shall surely die if help does not come from
 sweet Laura, life of my life.

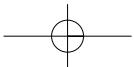
Luigi Cassola

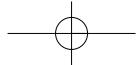
O scattered steps, O errant and ready thoughts
 O scattered steps, O errant and ready thoughts,
 O tenacious memory, O savage ardour,
 O powerful desire, O feeble heart,
 O my eyes, not just eyes, but fountains;
 O laurel leaves, honour of famous brows,
 O sole ensign of the twin deserving;
 O wearisome life, O sweet error,
 which make me go searching across shores and mountains;
 O beautiful face, where Love placed together
 both spurs and reins, with which he pricks and turns me
 as he pleases, and my refusing means nothing;

O kind loving souls
 (if the world contains any), and you, naked shades and dust,
 ah, stay to see how great is my misfortune.

Petrarch

Love me, my life, for I still love you
 Love me, my life, for I still love you.
 And even if you killed me,
 you would do me such a favour
 that I would live in you although I would seem to die in
 myself.
 I could not live an hour outside of you
 so agreeable is life in you.
 And if you were to love me – O what a blissful life!





[10] Lasso, Amor mi trasporta ov'io non voglio
 Lasso, Amor mi trasporta ov'io non voglio,
 E ben m'accorgo che'l never si varca;
 Onde a chi nel mio cor siede monarca
 Sono importuno assai più ch'i non soglio.

Nè mai saggio nocchier guardò da scoglio
 Nave di merci preziose carca,
 Quant'io sempre la debole mia barca
 Da le percosse del suo dur orgoglio,
 Ma lagrimosa pioggia e fieri venti
 D'infiniti sospiri or l'anno spinta,
 Ch'è nel mio mar orribil notte e verno
 Ov'altrui noie, a sé doglie e tormenti
 Porta, e non altro, già d'onde vinta,
 Disarmata di vele e di governo.

Petrarca

[11] Amami, vita mia, ch'io t'amo anchora
 (instrumental)

[12] Caro dolce ben mio, perche fuggire
 Caro dolce ben mio, perche fuggire,
 Chi v'ama et per amar languisce e more?
 Se vi piac'il mio pianto e'l mio martire,
 Eccovi il petto, e ne cavate il core,
 Che, quand'io deggia per dolor morire
 E far del viver mio più brevi l'hore,
 Lalma lieta da me fara partita
 Se di man vostra lasciarò la vita.

Alas, Love carries me off to where I do not wish to go
 Alas, Love carries me off to where I do not wish to go
 and I see that we cross beyond what is permitted;
 thus to she who is enthroned queen of my heart
 I am much more troublesome than I should be.

Nor did ever a wise helmsman keep from the rocks
 a ship laden with precious merchandise
 as carefully as I keep my weak bark
 from the blows of her harsh pride;
 but a tearful rain and fierce winds
 of endless sighs have driven it
 (for in my sea now it is dreadful night and winter)
 to where it annoys others and brings pain and
 torment to itself,
 nothing more, already vanquished by the waves,
 bereft of sails and tiller.

Petrarch

My dear, sweet love, why do you flee
 My dear, sweet love, why do you flee
 from the one who loves you and who, for love,
 languishes and dies?
 If my tears and my suffering please you,
 here is my breast; tear my heart out of it,
 since, when I must die of sorrow
 and cut short the hours of my living,
 my soul will gladly leave me
 if I lose my life by your hand.

[13] Hor ch'a noi torna la stagion novella
 Hor ch'a noi torna la stagion novella
 Gl'augei, le fiere e tutti gli animali
 Senton d'amor i dolci acuti strali.
 Te sola Amor non punge, o d'ogni fiera
 Più cruda in ciascun tempo e più superba.
 Così dicea Damon tra fiori e l'herba
 Dolcemente cantando a primavera.

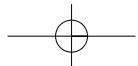
[14] Sento, sent'un rumor ch'al ciel si estolle
 Sento, sent'un rumor ch'al ciel si estolle
 E turba l'aria e fa tremar la terra;
 Quest'èl nemico nostro, invido e folle,
 Ch'ad hor ne chiama a sanguinosa guerra,
 E scorrendo veloce il piano e'l colle,
 Preda i beni, arde i campi e i muri atterra.
 All'arme, all'arme ognuno, all'arme gridi;
 E il tambur chiocchi, e l'avversario sfidi.

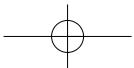
Alla battaglia, o forti cavalieri,
 Venite tutti meco arditamente;
 E de'nemici nostri audaci e fieri
 Domiam col ferro l'orgogliosa mente.
 Su, trombette, suonate! Fan fari rari raron fan.
 E voi, guerrieri, ferite e amazzate
 La vil gente; che, vinta con suo danno,
 E nostra gloria,
 A noi lascia fuggendo la vittoria.

Now that the new season returns to us
 'Now that the new season returns to us,
 the birds, the beasts, and all the animals
 feel the sweet, sharp darts of love.
 Only you does Love not sting; O you, of all
 haughty ones
 the cruellest and most arrogant ever!
 Thus said Damon, among the flowers and grasses
 sweetly singing in the springtime.

I hear, I hear a sound that rises up to the sky
 I hear, I hear a sound that rises up to the sky
 and disturbs the air and makes the earth tremble.
 This is our enemy, jealous and insane,
 that now calls us to bloody war and,
 quickly overrunning the plain and the hill,
 plunders our possessions, burns our fields and
 destroys our walls.
 To arms, to arms, everybody! Cry 'to arms'!
 Beat the drums and challenge the enemy.

To battle, O brave knights!
 All come fearlessly with me,
 and, of our daring and proud enemies,
 let us conquer their haughty spirit with the
 sword!
 Up trumpets and play! Tan tara!
 And you, warriors, wound and slay
 the vile mob who, vanquished with their injuries
 and by our glory,
 fleeing, leave victory to us.





[15] Voi non volete, donna
 Voi non volete, donna,
 Quel che da voi vorrei
 Per far pianger via più quest'occhi miei.
 Ma perchè non volete
 Quanto so che potete?
 Deh, perchè non volete quel ch'io voglio,
 Se mai dal voler vostro non mi scoglio?

Francesco Veggio

[16] Io mi sento morire
 Io mi sento morire
 E chi m'occide mi ritorni in vita.
 O mia doglia infinita!
 Vorrei di vita uscire,
 Ma viva mi ritien chi mi dà morte.
 O mia infelice sorte!
 Core mio, chi c'ha ucciso?
 Di voi lo sguardo c'l riso.
 E chi t'ancide, dolce anima mia?
 Vostra rara bellezza e leggiadria.
 Miracolo d'amore,
 Adon senz'alma e Clori senza core.
 E viver è morire.
 Io più morir non voglio.
 Et io a morte mi toglio.
 Deh, se morir si deve,
 Contenti ambi moriam di morte breve.

[17] Canzon I 'La Spiritata' (instrumental)

You do not want, lady
 You do not want, lady,
 what I should like of you,
 so that you can keep my eyes weeping.
 But why are you not willing,
 since I know that you can?
 Pray, why do you not want what I want,
 if I never free myself from your desires?

Francesco Veggio

I feel that I am dying
 [He:] 'I feel that I am dying;
 let the one who kills me return to life.
 Oh, my infinite pain!'
 [She:] 'I wish to die
 but the one who gives me death keeps me alive.
 Oh, my unhappy fate!'
 [He:] 'My heart, who has killed you?'
 [She:] 'Your glance and your laughter.
 And who is killing you, my sweet soul?'
 [He:] 'Your rare beauty and loveliness.'
 Miracle of love,
 Adonis without a soul and Cloris without a heart.
 And to live is to die.
 [He:] 'I no longer want to die.'
 [She:] 'And I too reject death.'
 [Both:] 'Ah, if we must die,
 let us both, content, die a quick death.'

[18] Mirami, vita mia, miram'un poco
 Mirami, vita mia, miram'un poco
 Co'divin occhi tuoi,
 E tu di me fa'poi,
 Cor mio, quel ch'a te piace.
 Lasso, che mi disface!
 Non mirar più, ben mio, deh, non mirare,
 Ch'ìn mi sento mancare!
 Se non mi miri, ohimè, come vedranno
 G'l'occhi miei, ch'altra luce in sè non hanno?

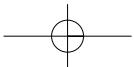
[19] Mentr'io vi miro, vorrei pur sapere
 Mentr'io vi miro, vorrei pur sapere
 Com'ancider poteste senza dardo
 Doi cuor'accesi, ohimè, nel divin sguardo,
 Bella Isabella, e pur prendon piacere.
 Lun de gl'amanti è primo nelle schiere
 E grida: "Se ben vivo e per voi ardo
 Non cangerò, nè moverò, ne tardo
 Sarà il pensier d'amar vostre maniere."
 Accesa retornar ne'bei vostr'occhi
 Vidd'io l'altr'alm'e far ivi il suo nido,
 Chi'n sè medesmo è morto c'n voi sol vive.
 Gl'archi sono le ciglia con che scocchi,
 Donna, d'estrali i sguardi al dolce sfido;
 Gli rai celesti son facelle vive.

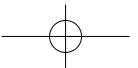
[20] Chi'nde darà la bose al solfizar
 Chi'nde darà la bose al solfizar
 Per dirve a vu brigenti una canzon?
 Amor, ti prieo, fa'nde scomenzar
 Musicalmente qualche dolce ton;
 Ma del bequadro non se'nd'impazemo
 Perch'è l'belumme è quel che sempre usemo.

Gaze at me, my life, gaze at me a little
 Gaze at me, my life, gaze at me a little
 with your divine eyes,
 and then you can do with me,
 my heart, whatever you please.
 Alas, I am undone!
 Do not look any more, my love, do not look,
 for I am feeling faint!
 If you do not look at me, alas, how will my eyes see,
 since they have no other light in them?

As I gaze at you, I should truly like to know
 As I gaze at you, I should truly like to know
 how, without an arrow, you could kill
 two hearts burning in your divine glance, alas,
 O lovely Isabella, but yet they take pleasure in it.
 One of the lovers is first among your troops
 and cries, 'As indeed I live and burn for you,
 I will not change, nor move nor
 will my intention to love your ways ever tire'.
 I saw the other flaming soul return to your beautiful eyes
 to make his nest there,
 for he died in himself and lives only in you.
 Your eyelashes are the bows with which, lady,
 you shoot your glances of arrows at the sweet challenge;
 your celestial rays are glowing torches.

Who'll give voice to some sol-fa-ing
 Who'll give voice to some sol-fa-ing
 to bring you lads a song?
 Love, I pray, let's start up
 some sweet musical note;
 but we are not mad on B natural,
 for we always use B flat.





Ut re mi fa sol la
E po la sesquialtera indriana,
Golizando, fradei, ti e mi e ti
Per favorir questa stella diana
Che'nde fa consumar la nott'e'l di.
Fa'nde, te prieç', Amor, zusta rason
E tra'ghe nella panza un vereton.

Antonio Molino

- [21] Ancor che col partire**
Ancor che col partire
Me sento sgajolire;
Scampar vorave ogn'hora, ogni momento.
Tanto è'l furor che sento
Che coro intorno intorno,
E cusi mille schite schito al zorno,
E qualche volta ogn' hora
Buto per vu, crudel cara signora.

Antonio Molino

[Rore's original:
Ancor che col partire
Io mi sento morire
Partir vorrei ogn'hor, ogni momento
Tant'è il piacer ch'io sento
De la vita ch'acquisto nel ritorno.
E così mille mille vol'il giorno
Partir da voi vorrei
Tanto son dolci gli ritorni miei.]

Alfonso d'Avalos

- [22] Fuor fuori a sì bel canto** (instrumental)

Ut re mi fa sol la
and then the three-time in its turn,
warbling, brothers, you and me and you,
to favour that morning star
who makes us waste night and day.
Satisfy, I pray you, O Love, our just request
and drive a shaft into her belly.

Antonio Molino

Even though in parting
Even though in parting
I feel racked,
I should like to escape every hour, every moment.
Such is the fury that I feel,
that I run around and around,
and shit a thousand times a day,
and sometimes
I vomit every hour because of you, cruel dear lady.

Antonio Molino

[Rore's original:
Even though in parting
I feel that I am dying,
at every hour, every moment, I wish to leave
so great is the delight I feel
in the life regained upon returning.
And so, a thousand times a day
I should like to leave you,
so sweet is the returning.]

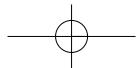
Alfonso d'Avalos

[23] Sacri di Giove augei sacre Fenici
& **[25] che con vostr'opr'illustri al ciel poggiate,**
pianta de veri heroi, le cui radici
da vena imperial sorgon beate:
gloriose virtudi opre felici
da ninfe, da pastor, da Dei cantate
Focchari a voi, ch'havete il simulacro
di fama eterna i miei concenti i sacro.

- [24] Dunque il comun poter** (instrumental)

Birds sacred to Jove, sacred Phoenixes
Birds sacred to Jove, sacred Phoenixes,
who with your illustrious works rising towards heaven,
tree of true heroes, whose roots
grow forth blessed from an imperial vein,
glorious virtues, joyful works,
sung of by nymphs, shepherds and the Gods:
O Fuggers, you who have the semblance
of eternal fame, I consecrate my compositions to you.

Translation: Kathryn Bosi and Robert Hollingworth



More music from Renaissance Venice



Carnevale veneziano
The Comic Faces of Giovanni Croce
CHAN 0665

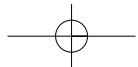
You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201. Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

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

Chandos 24-bit Recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Recording producer Jonathan Freeman-Attwood
Sound engineer Jonathan Cooper
Assistant engineers Michael Common and Matthew Walker
Editor Jonathan Cooper
Recording venue Wathen Hall, St Paul's School, Barnes; 19–21 August 2002
Front cover Sign of the Guild of Shipwrights, Venice (?early sixteenth century; detail)
Back cover Photograph of I Fagiolini by Eric Richmond
Design Sean Coleman
Booklet typeset by Dave Partridge
Booklet editor Finn S. Gundersen
© 2003 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK
Printed in the EU



CHA CONNE DIGITAL **CHAN 0697**

Printed in the EU

LC 7038 | DDD | TT 77:23

Recorded in 24-bit/96 kHz

ANDREA GABRIELI
(?1532/33–1585)

The Madrigal in Venice: Politics, Dialogues and Pastorales

In Renaissance Venice, art and music served the expression of power. The imposing scale and extravagant polychoral style of the church music are well known: groups of singers and instruments in flamboyant dialogue. On this recording, for the first time, you can hear this grand style used for even more overtly political purposes – to celebrate victories in battle and the visits of dignitaries – but also for the sheer pleasure in the virtuosic and expressive possibilities of the style itself.

Andrea Gabrieli has long been acknowledged as the first great Italian madrigalist, but until now he has been poorly represented on disc. This is the first recording to cover the whole range of his secular vocal output, from the large-scale public works to the main body of his five- and six-voice madrigals, many of incredible beauty; and it even includes a brief look at the lewd old men's dialect song the *giustiniana*. In short, you here have a musical treasure box, and a window on a wrongly ignored composer.

The English Cornett and Sackbut Ensemble
I Fagiolini
Robert Hollingworth director

TT 77:23

© 2003 Chandos Records Ltd © 2003 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

CHANDOS
CHAN 0697

A. GABRIELI: THE MADRIGAL IN VENICE - ECSE/I Fagiolini/Hollingworth

CHANDOS
CHAN 0697

A. GABRIELI: THE MADRIGAL IN VENICE - ECSE/I Fagiolini/Hollingworth

CHANDOS
CHAN 0697