Roberta Invernizzi, *soprano*

Craig Marchitelli, *archlute & theorbo*

Recorded at Oratorio di Santa Croce, Mondovì, Italy, in February 2012
Engineered and mastered by Michael Seberich
Edited by Antonio Scavuzzo and Craig Marchitelli
Produced by Francesco Moi
Executive producer & editorial director: Carlos Céster
Editorial assistance: Mark Wiggins, María Díaz
Translations: Mark Wiggins (ENG), Pierre Élie Mamou (FRA), Susanne Lowien (DEU)
Artwork & design: rosacasirojo.com
Photographs of Roberta Invernizzi and Craig Marchitelli by RibaltaLuce Studio
© 2014 note 1 music gmbh

Many thanks to Francesco Moi, Renato Dolcini, Michael Seberich,
and especially to Antonio Scavuzzo for all his help during the editing process

La bella più bella

SONGS FROM EARLY BAROQUE ITALY

01	*Strana armonia d'amore* Giulio Romano (*fl.* early 17th century)	2:44
02	*Son ruinato, appassionato* Benedetto Ferrari (?1603/4-1681)	3:45
03	*Toccata V* [instr.] Alessandro Piccinini (1566-*c.*1638)	2:14
04	*Dolcissimo sospiro* Giulio Caccini (1551-1618)	2:44
05	*Dalla porta d'Oriente* Giulio Caccini	1:56
06	*Torna, deh torna* Giulio Caccini	4:32
07	*Ciaccona* [instr.] Giovanni Girolamo Kapsberger (*c.*1580-1651)	1:28
08	*La bella più bella* Luigi Rossi (?1597/8-1653)	2:49
09	*Piangete, aure, piangete* Giacomo Carissimi (1605-1674)	7:25
10	*Toccata VI* [instr.] Giovanni Girolamo Kapsberger	3:13
11	*A qual dardo* Luigi Rossi	3:51
12	*Udite amanti, L'Eraclito amoroso* Barbara Strozzi (1619-1677)	6:02
13	*Mi fa rider la speranza* Barbara Strozzi	4:08
14	*Tasteggio soave* [instr.] Bellerofonte Castaldi (1580-1649)	4:17
15	*Folle è ben che si crede* Tarquinio Merula (1594/5-1665)	2:38
16	*Cruda Amarilli* Sigismondo d'India (*c.*1582-1629)	2:31
17	*Intenerite voi, lagrime mie* Sigismondo d'India	2:34
18	*Aria di Sarabanda* [instr.] Alessandro Piccinini	3:48
19	*Ninna nanna* Giovanni Girolamo Kapsberger	5:09
20	*Ecco di dolci raggi il sol armato* Claudio Monteverdi (1567-1643)	2:17
21	*Eri già tutta mia* Claudio Monteverdi	2:18
22	*Voglio di vita uscir* Claudio Monteverdi	4:41

LA BELLA PIÙ BELLA

Renato Dolcini

As the 16th century gave way to the 17th, the world of music underwent such an upheaval of ideas, in terms of both quantity and quality, that this period can well be considered as one of the most crucial in the history of music. As the luxurious ambiance of the Renaissance courts went into a slow decline, it carried in its twilight baggage the future development of those musical reference points which had previously given it remarkable lustre. When issuing its final breath, it succeeded, however, in giving birth to one of the genres which was going to characterize the musical creative output in Europe for centuries to come: the *dramma per musica*, or opera. The *dramma per musica* was the point of arrival of a long and complex journey which had begun in those courts, which delighted in listening to a musical repertory designed for a single voice accompanied by one instrument sustaining the musical line, with poetical texts drawn from diverse sources being set to music.

With this new century, music not only changed in terms of its own internal language – the type of writing which abandoned gradually the contrapuntal idea in order to come closer to a more vertical structure – but also simultaneously adapted itself to the taste and to the expressive means of the period. Still considered as the leading musical genre *par excellence*, the madrigal prolonged its 16th century heritage as a vehicle for a poetical text occupied with both themes and language, but at the same time, the new demands of representativeness in musical ideas enabled the development of "lighter" genres. These turned away from the open form, such as that of the madrigal, towards favouring a closed, strophic design. This, based on a recurring musical outline, granted the musician a greater liberty in the deployment of his own technical vocal facilities. The musical line, becoming increasingly exacting and challenging, henceforth spoke no longer to an amateur musician but to a professional one; a real gap was thus created between performer and listener, figures which previously had been interchangeable within the courtly milieux.

The aim of musical performance embodied the moving of the emotions: however, being based directly on the ethos of musical theory from Ancient Greece, the awareness of the power of music on the listeners' mind was never as strong as it was in that period linking the two centuries. More than any other art, music provoked in the audience emotions of love, hatred, wonder, desire, joy and sadness (the six "primitive" passions identified by Descartes in the same period).

Among the first fruits – well known, generally-speaking – of the new musical practice, we find in 1601, *Le nuove musiche* by Giulio Caccini (who was a singer and composer from Rome, but active in the Florentine Medici court). His preface forms an indispensable testimony, not only to the innovative impact of accompanied monody, but also to the new interpretative practices; these Caccini annotates and elucidates upon for musicians with an extreme level of precision. Belonging to this collection, *Dolcissimo sospiro* (no. 4) exemplifies the new meaning of the madrigal in the 17th century: the typical polyphonic structure of the previous century has been abandoned, but the poetical text is still set to music without any repetition of the least musical material. The piece also contains many other expressive techniques typical of the new writing: long, held notes calling for rendering by the *messa di voce* (the gradual swelling and diminishing of the volume with which a note is sung); the metrical variations supporting the *affekt* of the text, long and florid passages which, in Caccini, represent the legacy of the 16th century practice of diminution, rather than true madrigalisms suitable for the musical painting of the sense of the text.

This is yet more evident in *Torna, deh torna* (no. 6), coming from the later collection, *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (1614), where the ornamentations are laid out in an almost non-stop fashion over the bass of the *romanesca*. *Dalla porta d'Oriente* (no. 5) demonstrates, by contrast, the compositional technique of the *aria* (or *canzonetta*), basing its musical structure – repeated with each stanza – on that of the poetical text. Its melody, less complex and much more rhythmical than that of a madrigal, allows for the narrating of the text to be followed more successfully, and moreover, for understanding – with the approach of each new verse – the ornaments and embellishments which the performer is called upon to improvise, so as to vary the singing line every now and then.

For a long time attributed to Caccini, but probably composed by the Celestine monk Giulio Romano (the ambiguousness arising from the fact that "Romano" was the surname given to Caccini, on account of his geographical point of origin), the *Fuggilotio musicale* (1613) is another collection of madrigals and arias composed following the rules of the new musical practice. At the same time, it bears witness to the fact that the genres were far from being defined and fixed: this allows one to verify how frequently the music gained the upper hand over the word, by the altering of the tonic accents, and that the repetition of fragments of a text – still without arriving at a true musical structure – recall that of the polyphonic madrigal, with virtuosic effects somewhat removed from the elegance of Caccini. This did not prevent the author from composing a piece here possessed of a certain power of musical fascination, *Strana armonia d'amore* (no. 1), whose text plays on the construction of a double musical ingredient: on the one hand, the singing of the woman, and on the other, the harmony which this song creates in the

mind of the lover. In *Son ruinato, appassionato* (no. 2), conversely, Benedetto Ferrari making use of the poem's verse structure, conceives a *canzonetta*, where the highly expressive and richly-contrasted emotions of the text are largely driven by an extensive use of chromaticism, thereby representing the anguished regret of the lover.

In a much more tranquil mood, *La bella più bella* (no. 8) by Luigi Rossi recounts a dream in which the loved woman appears to her beloved, and dialogues with him: the piece exemplifies one of the most typical techniques of the time, that of the composition on a *basso ostinato*. For the basso continuo this technique demands the repeating (more or less exactly) of a short melodic "cell", which functions as accompaniment for the singing; the latter moves freely above this, following frameworks of repetition or variation. These cells, each one characterised by a precise melodic and harmonic sequence, provide the *ostinato* with its name, such as for example the *passacaglia* (a succession of linked descending steps), or the *ciaccona* (in intervals of the descending fourth).

A brilliant example of this technique is *Voglio di vita uscir* (no. 22) by Claudio Monteverdi where, above the constant repetition of the chaconne bass, the voice unfolds the long and complex text with increasingly elaborated virtuosic passages, up to the last and apparently unending series of ornaments. Monteverdi's language is much more sophisticated, adding to early-century technical compositional baggage devices such as the particularly free use of dissonance, as well as all kinds of madrigalisms. As if he almost wanted to catch the listener by surprise, Monteverdi, instead of concluding the work on the chaconne bass, chooses to finish it by a final section on the passacaglia bass and only otherwise achieving this by modelling the music on the text's emotional charge: the pain and the determination of the first section are suddenly rendered tender and poignant with the devastating farewell of the beloved to his female lover.

However, the compositional technique of the *ostinato* is applied not only to the realm of accompanied monody, but also to the instrumental repertory, such as the *Ciaccona* (no. 7) by Kapsberger and the *Aria di Sarabanda* (no. 18) by Piccinini. Conversely, we find in the toccata genre – exemplified by the *Toccatas V* and *VI* (nos. 3 and 10) by Piccinini and by Kapsberger respectively, a more discursive yet generally brief musical form (the instrument was, indeed, 'touched'), whose origin was connected to improvisation; typical for the lute and keyboard instruments, it consists chiefly of virtuosic arpeggio passages designed to draw attention to the technical mastery of the performer.

From Sigismondo d'India, originally from the south of Italy, but who as a consequence of his travelling was able to make his own the styles and characteristics from all the most important Italian musical trends, come *Cruda Amarilli* (no. 16) and *Intenerite voi, lagrime mie* (no. 17): both bear witness to the very high expressive results to be obtained by covering an elaborated poetical text with a sound clothing of an equal sophistication. The text of *Cruda Amarilli*, taken from *Il Pastor fido* by Guarini, is well known for effectively taking the centre stage, in the polyphonic version by Monteverdi, of a heated controversy concerning the diversions of the new musical practice with respect to the rigid contrapuntal norms which regulated the polyphonic architecture of the 16th century. As the Monteverdi version had already done, and all the more so given its monodic treatment, the madrigal by Sigismondo d'India is characterized by a rawness accurately reflecting the harshness of the pain of the lover Mirtillo, with long dissonances serving as a support, alternating with softer and more intimate passages, where the text permits it.

Ecco di dolci raggi il sol armato (no. 20) is more difficult to identify with a specific genre since its writing seems to be typically madrigalesque: but Monteverdi resorts to a kind of versification at the same time by making use of the refrain ("arda dunque d'amor, arda ogni core!"). It is also interesting to note the stylistic contrast of the two parts of the composition, which moreover only follow the sense of the poetical text attentively: the first part flows with a regular rhythmic pulse provided by the basso continuo whilst the second – the discourse, now in the first person, becomes subjective – is characterized by a form of declamation more appropriate to that of the recitative style.

In contrast, the *Ninna nanna* (no. 19) of Kapsberger is certainly verse-structured: this piece being one of the first printed examples of the lullaby in Italy. Built around a delicate 16th century *villanella* text, this popular song is a masterpiece of simplicity, behind which is concealed a substantial stylistic sophistication in the musical writing, demonstrating how such a musical genre might act as a suitable place for the use of otherwise unconnected techniques.

Finally, *Piangete, aure, piangete* (no. 9) by Carissimi, and *Udite amanti*, *L'Eraclito amoroso* (no. 12) by Barbara Strozzi deserve a special comment. Composed generally-speaking at a later date than the greater part of the works on this recording, these two arias are indicative of a later stage than that of the madrigal, as understood up to this point: the need for performance had contributed to the broad diffusion of the *melodramma* (as a genre), but its urgency also took hold in the music of a chamber orientation, which was gradually becoming characterized by compositions conceived on broader scale; this enabled an overall dramatic situation to be represented or the clear unfolding of a particular emotion. In *Piangete, aure, piangete*, the transition is even more apparent: it is no longer about a madrigal, but the structure alternating recitative and arias – which characterized the so-called *cantata* – is still unclear. Nevertheless, the appeal of this work resides precisely in this structural unpredictability, blended with a music which still reflects the formal articulation of the poetical text, whose verses are in any case set to music strophically. If, in contrast, in *Udite amanti* the structuring is more obviously emphasized (the initial recitative, which

reappears at the centre of the work, introduces and intersperses the lyrical development of the deceived lover; and it is finally a recitative which concludes the composition), the recourse to the *ostinato* (a minor descending tetrachord, symbol of the lament) takes one directly back to the *seconda pratica* – in which Strozzi had been trained – and to an emotional adherence to the poetical text of a striking consistency, but with a much richer style in melismatic outpourings and continual textual repetitions.

LA BELLA PIÙ BELLA

Renato Dolcini

Au tournant du XVIe siècle, le monde musical connut, en quantité et en qualité, un tel bouleversement d'idées que cette époque peut être considérée comme l'une des plus essentielles de l'histoire de la musique. L'univers fastueux des cours de la Renaissance connaissait un lent déclin et son crépuscule recouvrait l'horizon des références musicales qui lui avaient donné son lustre remarquable. Et il réussit pourtant, en rendant son dernier soupir, à donner naissance à l'un des genres qui allait caractériser la production musicale européenne des siècles à venir : le *dramma per musica.* Ce drame en musique fut le point d'arrivée d'un parcours long et complexe ayant débuté précisément dans ces cours, dont le plaisir était d'écouter un répertoire musical pour une voix soliste qui, accompagnée d'un instrument soutenant son chant, mettait en musique des textes poétiques provenant de sources diverses.

Avec le siècle nouveau, la musique non seulement changeait de langage interne – le type d'écriture qui abandonnait progressivement la conception contrapuntique pour s'approcher d'une structure plus verticale – mais encore se transformait en s'adaptant en même temps au gout et aux moyens expressifs de l'époque. Toujours considéré comme un must parmi les genres musicaux, le madrigal perpétuait son héritage du XVIe siècle en tant que véhicule d'un texte poétique impliqué dans l'argument et dans le langage mais, parallèlement, les nouvelles exigences de représentativité du phénomène musical développèrent et confirmèrent des genres plus « légers ». Ces genres délaissèrent la forme ouverte comme celle du madrigal pour privilégier celle, fermée, en strophes ; cette structure, basée sur un schéma musical récurrent, octroyait au musicien une plus grande liberté dans le déploiement de son équipement technique vocal. La ligne de chant devenant de plus en plus exigeante, s'adressait désormais non plus à un musicien amateur mais, clairement, à un professionnel ; il se créait ainsi une solution de continuité entre l'interprète et l'auditeur, qui étaient de fait interchangeables dans le monde des cours du passé. L'interprétation musicale avait pour but de provoquer des sentiments : cependant, renouant directement avec la doctrine de l'ethos de la théorie musicale de la Grèce ancienne, la conscience du pouvoir de la musique sur l'esprit des auditeurs n'a jamais été aussi forte qu'en cette période charnière entre les deux siècles : plus que tout autre art, la musique provoquait dans le public des sentiments d'amour, de haine, d'admiration, de désir, de joie et de tristesse (les six passions fondamentales que Descartes distingue à la même époque).

Nous trouvons, en 1601, parmi les premiers fruits – universellement bien connus – de la nouvelle pratique

musicale, *Le musiche nove* de Giulio Caccini (chanteur et compositeur d'origine romaine mais actif à la cour des Médicis). Sa préface est un témoignage indispensable non seulement de la portée innovante de la monodie accompagnée, mais encore des nouvelles pratiques interprétatives que Caccini annote et explique aux musiciens avec une précision extrême. Appartenant à ce recueil, *Dolcissimo sospiro* (n. 4) exemplifie la nouvelle acception du madrigal au XVIIe siècle : l'ensemble polyphonique typique du siècle antérieur est abandonné, mais le texte poétique est encore mis en musique sans aucune répétition du moindre matériau musical. L'œuvre contient aussi tant d'autres procédés expressifs typiques de la nouvelle écriture : les longues tenues prévoyant le recours à la *messa di voce* (l'augmentation et la diminution graduelles du volume avec lequel on chante une note), les variations métriques favorisant l'*affetto* du texte, les longs passages fleuris qui, chez Caccini, font sentir l'héritage de la pratique de la diminution du XVIe siècle et ne sont pas encore de véritables madrigalismes propres à peindre musicalement la signification du texte.

Ceci est encore plus évident dans *Torna, deh torna* (n. 6), provenant du recueil suivant, *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (1614), où les fioritures ressortent d'une façon presque incessante sur la basse de la *romanesca*. *Dalla porta d'Oriente* (n. 5) montre par contre la technique de composition de l'aria (ou *canzonetta*), calquant la structure musicale – réitérée à chaque strophe – sur celle du texte poétique. La mélodie, moins complexe et bien plus rythmée que celle d'un madrigal, permet de mieux suivre la narration du texte et, en outre, de saisir au retour de chaque strophe les grâces et les embellissements que l'interprète est invité à improviser pour varier, de temps à autre, la ligne du chant.

Longtemps attribué à Caccini, mais probablement composé par le moine célestin Giulio Romano (l'ambigüité provenant du fait que *Romano* était le surnom donné à Caccini, né près de Rome), le *Fuggilotio musical* (1613) est un recueil de madrigaux et d'arias composés suivant les règles de la nouvelle pratique musicale, mais qui témoignent en même temps que les genres étaient bien loin d'être définis et figés : ce qui nous permet de constater que la musique, souvent, l'emportait sur la parole, en altérant les accents toniques, et que la répétition de fragments d'un texte – mais sans arriver à une véritable structure musicale – rappelle celle du madrigal polyphonique, avec des effets de virtuosité assez éloignés de l'élégance de Caccini. Ce qui n'empêche pas l'auteur de composer une page ayant un certain pouvoir de fascination musicale, *Strana armonia d'amore* (n. 1), dont le texte joue sur la construction d'un double élément musical : d'une part, le chant de la femme et d'autre part, l'harmonie que ce chant suscite dans l'esprit de l'amoureux. Par contre, dans *Son ruinato, appassionato* (n. 2), Benedetto Ferrari, se basant sur la structure en strophe de la composition poétique, conçoit une canzonetta où les sentiments du texte, très expressif et riche en contrastes, sont surtout rendus par un ample usage du chromatisme qui représente le tourment de l'amant.

Dans un climat bien plus détendu, *La bella più bella* (n. 8) de Luigi Rossi est un rêve où l'aimée apparaît à l'amoureux et dialogue avec lui : l'œuvre exemplifie l'un des procédés les plus typiques de l'époque, celui de la composition sur un *ostinato*. Ce procédé prévoit pour la basse continue la répétition (plus ou moins exacte) d'une cellule mélodique brève qui fait fonction d'accompagnement sur lequel le chant évolue librement, selon des schémas de répétition ou de variation. Ces cellules, caractérisées chacune par une succession mélodique et harmonique précise, donnent son nom à la basse obstinée, par exemple celle de la passacaille (une succession degrés conjoints descendants) ou de la chaconne (en intervalles de quarte descendante).

Nous trouvons un exemple lumineux de cette technique dans *Voglio di vita uscir* (n. 22) de Claudio Monteverdi où, sur l'incessante répétition de la basse de chaconne, la voix développe le texte long et complexe avec des passages de virtuosité de plus en plus élaborés jusqu'à la dernière et interminable *volata* de fioritures. Le langage de Monteverdi, beaucoup plus recherché, ajoute au bagage technique de la composition du début du siècle des procédés comme l'usage particulièrement libre de la dissonance et toutes sortes de madrigalismes. Comme s'il voulait – presque – surprendre l'auditeur, Monteverdi, au lieu de conclure l'œuvre sur la basse de chaconne, choisit de la terminer par une dernière section sur la basse de passacaille et, de cette façon, ne fait autrement que de modeler la musique sur le climat du texte : la douleur et la détermination de la première section s'imprègnent soudain de tendresse et de pathétisme avec l'adieu bouleversant de l'amoureux à l'aimée.

Mais la technique de composition de l'*ostinato* ne s'applique pas seulement à l'univers de la monodie accompagnée, mais encore au répertoire instrumental, comme la *Ciaccona* (n. 7) de Kapsberger et l'*Aria di Sarabanda* (n. 18) de Piccinini. Nous trouvons aussi dans le genre de la *Toccata*, précisément dans les *Toccate V* et *VI* (n. 3 et 10) de Piccinini et de Kapsberger, une forme musicale plus discursive mais tendanciellement brève (l'instrument était de fait « touché »), dont l'origine était liée à l'improvisation : cet art typique des luthistes et des joueurs d'instruments à clavier, se compose principalement de passages en arpèges et de pages de virtuosité qui mettent en évidence la maîtrise technique de l'interprète.

Né dans le sud de l'Italie, Sigismondo d'India incorpora au cours de ses voyages les styles et les caractéristiques de tous les plus importants courants musicaux italiens. Deux de ses œuvres, *Cruda Amarilli* (n. 16) et *Intenerite voi, lagrime mie* (n. 17) témoignent des très hauts résultats expressifs obtenus en recouvrant un texte poétique élaboré par un vêtement sonore d'un raffinement égal. Le texte de *Cruda Amarilli*, provenant du *Pastor fido* de Guarini, est célèbre : dans la version polyphonique de Monteverdi, il occupa en effet le centre d'une vive polémique à propos des déviations de la nouvelle pratique musicale par rapport aux normes contrapuntiques rigides qui régulaient l'architecture polyphonique du XVIe siècle. Comme le faisait déjà la version monteverdienne, et

encore plus étant donnée son traitement monodique, le madrigal de Sigismondo d'India se caractérise par une âpreté reflétant précisément l'âpreté de la peine de l'amoureux Mirtillo avec de longues dissonances servant de pivot qui alternent avec des passages plus doux et intimes là où le texte le permet.

Ecco di dolci raggi il sol armato (n. 20) est plus difficile à identifier à un genre car son écriture semble, d'une façon typique, être celle du madrigal : mais Monteverdi a en même temps recours à une sorte de mise en strophes en utilisant le refrain (« *arda dunque d'amor, arda ogni core !* »). Il est intéressant de signaler aussi la diversité stylistique des deux parties de la composition, qui ne font d'ailleurs que suivre attentivement le sens du texte poétique: la première partie flue suivant une impulsion rythmique régulière de la basse continue tandis que la seconde – le discours à présent à la première personne, devenant subjectif – se caractérise par une déclamation plus propre au style du récitatif.

Par contre la *Ninna nanna* (n. 19) de Kapsberger se structure indubitablement en strophes : il s'agit de l'un des premiers témoignages imprimés de berceuses en Italie. Sur un texte délicat de villanelle du XVIe siècle, la chansonnette est un chef-d'œuvre de simplicité qui recouvre le grand raffinement stylistique de l'écriture musicale, et démontre que ce genre musical pouvait recueillir et utiliser des procédés qui étaient loin d'être déconnectés.

Finalement, *Piangete, aure, piangete* (n. 9) de Carissimi et *Udite amanti, L'Eraclito amoroso* (n. 12) de Barbara Strozzi méritent un commentaire particulier. Composées généralement à une date plus tardive de celle de la plupart des œuvres de cette anthologie, ces deux arias témoignent d'une phase postérieure à celle du madrigal conçu jusqu'ici : la nécessité de représentation avait contribué à l'ample diffusion du mélodrame (en tant que genre), mais faisait sentir son urgence aussi dans la musique « de chambre », qui se caractérisait peu à peu par des compositions au souffle plus large, pouvant représenter une situation dramatique entière ou l'évolution articulée d'un sentiment particulier. Dans *Piangete, aure, piangete*, la transition est encore plus évidente : il ne s'agit plus d'un madrigal, mais la structure alternant récitatifs et arias – qui caractérisera la cantate – n'apparaît pas encore clairement. Le pouvoir de fascination de cette œuvre réside précisément dans cette imprévisibilité structurelle, mêlée à une musique qui reflète encore l'articulation formelle du texte poétique, divisé musicalement en strophes. Par contre, si la structuration de *Udite amanti* est plus nettement marquée (le récitatif initial, revenant au centre de l'œuvre, introduit et intercale l'effusion lyrique de l'amant déçu ; et c'est aussi un récitatif qui conclut la composition), le recours à la basse obstinée (un tétracorde mineur descendant, emblème de la lamentation) renvoie directement à la *seconda pratica* – où s'était formée Strozzi – et à une adhérence affective au texte poétique d'une très grande cohérence, mais avec un style bien plus riche en épanchements mélismatiques et en répétitions textuelles continuelles.

LA BELLA PIÙ BELLA

Renato Dolcini

A cavallo tra sedicesimo e diciassettesimo secolo il mondo musicale subì tanti e tali radicali cambiamenti di concezione da rendere questo periodo uno dei momenti più focali della storia della musica. Lo sfarzoso mondo delle corti rinascimentali era in lento declino, portando con sé, nel tramonto del suo universo, l'orizzonte di riferimento musicale che lo aveva contraddistinto. Eppure riuscendo, nell'ultimo anelito della sua esistenza, a partorire uno dei generi che avrebbe poi caratterizzato la produzione musicale europea dei secoli a venire: quello del *dramma per musica*. Fu questo il punto di arrivo di un lungo e complesso percorso iniziato proprio all'interno di quelle corti, che traevano il proprio diletto dall'ascoltare un repertorio musicale costituito dal canto di una voce solistica che, accompagnata da uno strumento che ne sostenesse la linea, poneva in musica testi poetici di diversa provenienza ed estrazione.

Con il nuovo secolo, la musica non solo cambia il proprio linguaggio interno, il tipo di scrittura che abbandona progressivamente la concezione contrappuntistica per avvicinarsi ad una struttura di stampo più propriamente verticale, ma si trasforma di pari passo al gusto e ai mezzi espressivi dell'epoca. Le nuove esigenze di rappresentatività del fenomeno musicale fanno sì che, accanto al genere alto per antonomasia del madrigale (che continua a conservare il suo retaggio cinquecentesco di veicolo di un testo poetico impegnato nell'argomento e nel linguaggio), si sviluppino e prendano piede generi più «leggeri»: essi prediligono ad una forma aperta come quella del madrigale, quella chiusa, strofica, la quale, dato uno schema musicale ricorrente, permette maggiore libertà al musicista di dispiegare il proprio armamentario tecnico vocale. La linea del canto si fa infatti sempre più impegnativa, ormai chiaramente rivolta non più ad un musicista dilettante bensì professionista, venendo così a creare una soluzione di continuità tra esecutore e ascoltatore, figure che in passato erano state invece affatto intercambiabili in ambito cortese.

Obiettivo dell'esecuzione musicale era quello di muovere gli affetti: riallacciandosi direttamente alla dottrina dell'*ethos* dell'antica teoria musicale greca, mai come tra sedicesimo e diciassettesimo secolo vi fu consapevolezza del forte potere che la musica esercita sull'animo degli ascoltatori, suscitando in loro, come nessun'altra arte, sentimenti di amore, odio, meraviglia, desiderio, gioia e tristezza (i sei affetti principali individuati in quegli stessi anni dal filosofo René Descartes).

Tra i primi, nonché universalmente noti, frutti della nuova pratica musicale vi furono nel 1601 *Le musiche*

nove di Giulio Caccini (cantante e compositore di origine romana ma attivo alla corte medicea), la cui prefazione resta testimonianza indispensabile non solo della portata innovativa della monodia accompagnata, ma anche delle nuove pratiche esecutive che Caccini annota e spiega con grandissima precisione ad uso degli esecutori. Da questa raccolta proviene *Dolcissimo sospiro* (n. 4), che esemplifica la nuova accezione seicentesca di madrigale: abbandonato l'impianto polifonico tipico del secolo precedente, il testo poetico viene ancora musicato da cima a fondo senza il ritorno dello stesso materiale musicale. Ma nel brano sono altresì presenti tanti degli espedienti espressivi tipici della nuova scrittura: le lunghe note tenute che prevedono un'esecuzione tramite messa di voce (il graduale crescere e decrescere del volume con cui si canta una nota), scarti metrici che assecondano l'affetto del testo, lunghi passaggi fioriti, che tuttavia in Caccini sono ancora retaggio della pratica della diminuzione cinquecentesca più che veri e propri madrigalismi atti a dipingere musicalmente il significato del testo.

Questo è ancora più evidente in *Torna, deh torna*, tratto dalla successiva raccolta *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (1614), in cui le fioriture si stagliano pressoché incessanti sopra il basso di romanesca. *Dalla porta d'Oriente* (n. 5) mostra invece la tecnica compositiva dell'*aria* (o *canzonetta*), che mutua dalla stroficità del testo poetico la struttura musicale, che viene dunque reiterata ad ogni strofa. La melodia, meno complessa e assai più ritmata di quella di un madrigale, permette di seguire meglio la narrazione del testo, nonché di cogliere al volgere di ogni nuova strofa le grazie e gli abbellimenti che l'esecutore è chiamato ad inserire estemporaneamente per variare di volta in volta la linea del canto.

A lungo attribuito a Caccini, ma probabilmente composto da un monaco celestino chiamato Giulio Romano (l'ambiguità derivò proprio dal fatto che *romano* fosse anche il soprannome di Caccini, mutuato dalla sua provenienza geografica), il *Fuggilotio musicale* (1613) è un'altra raccolta di madrigali e arie che seguono i dettami della nuova pratica musicale, ma che testimonia allo stesso tempo come i generi fossero tutt'altro che ben definiti e cristallizzati: in esso si può constatare come spesso la musica prenda il sopravvento sulla parola, alterandone gli accenti tonici, e la ripetizione di porzioni di testo, pur senza ricorrere ad un vero e proprio strofismo musicale, ricorda quella del madrigale polifonico, con effetti virtuosistici che sono piuttosto lontani dall'elegante gusto di Caccini. Questo pur non impedisce all'autore di costruire una pagina di certo fascino musicale in *Strana armonia d'amore* (n. 1), il cui testo gioca sulla costruzione di un doppio elemento musicale: il cantare della donna da una parte e dall'altra l'armonia che esso suscita nell'animo dell'innamorato. In *Son ruinato, appassionato* (n. 2) Benedetto Ferrari invece, sulla base della struttura strofica del componimento poetico, concepisce una canzonetta in cui l'affetto del testo, fortemente espressivo e ricco di contrasti, viene reso soprattutto tramite un uso estensivo del cromatismo, che rappresenta il tormentato dolersi dell'amante.

Di clima assai più disteso, *La bella più bella* (n. 8) di Luigi Rossi narra del sogno in cui all'innamorato appare la donna amata e del conseguente dialogo tra i due: il brano esemplifica uno degli stilemi più tipici dell'epoca, quello della composizione su basso ostinato. Essa prevede nella parte di basso continuo la ripetizione (più o meno precisa) di una breve cellula melodica che funge da accompagnamento al canto, il quale sopra di essa si muove liberamente, secondo schemi di ripetizione o variazione. Queste cellule, ognuna caratterizzata da una precisa successione melodico-armonica, davano il nome all'ostinato, come ad esempio la passacaglia (una successione di gradi congiunti discendenti) o la ciaccona (formata da intervalli di quarta discendente).

Esempio preclaro di questa tecnica è *Voglio di vita uscir* (n. 22) di Claudio Monteverdi in cui, sopra all'incessante ripetersi del basso di ciaccona, la voce svolge il lungo e complesso testo, avvolgendosi in virtuosismi sempre più elaborati, fino all'ultima interminabile volata di fioriture. È un linguaggio molto più elaborato, quello di Monteverdi, che aggiunge al bagaglio tecnico compositivo d'inizio secolo espedienti quali un uso particolarmente libero della dissonanza ed ogni sorta di madrigalismi. E quasi a voler cogliere di sorpresa l'ascoltatore, Monteverdi invece di portare a termine il brano sopra il basso di ciaccona, sceglie di concluderlo con un'ultima sezione su basso di passacaglia, non facendo altro in realtà che piegare attentamente la musica all'affetto del testo che, da offeso e risoluto qual era nella prima sezione, si fa improvvisamente più tenero e patetico, con il commosso addio dell'innamorato alla donna amata.

Ma la tecnica compositiva dell'ostinato non afferisce unicamente all'universo della monodia accompagnata, avendo invece vita a se stante come composizione strumentale, che ritroviamo nella *Ciaccona* (n. 7) di Kapsberger e nell'*Aria di Sarabanda* (n. 18) di Piccinini. Diversamente troviamo nel genere della *toccata*, esemplificato dalle *Toccate V* e *VI* (n. 3 e 10) di Piccinini e Kapsberger, una forma musicale più discorsiva ma tendenzialmente breve (lo strumento veniva infatti «toccato»), la cui origine era legata all'improvvisazione: tipica del liuto e degli strumenti a tastiera, essa consta prevalentemente di passaggi arpeggiati e virtuosistici che evidenzino la maestria tecnica dell'esecutore.

Di Sigismondo d'India, compositore originario del sud dell'Italia ma che viaggiando poté fare suoi gli stili e le caratteristiche di tutte le più importanti correnti musicali italiane, sono qui presentati *Cruda Amarilli* (n. 16) e *Intenerite voi, lagrime mie* (n. 17): entrambi ben esemplificano gli altissimi risultati espressivi che potevano esser raggiunti facendo corrispondere ad un testo poetico elaborato un'altrettanto raffinata veste musicale. Il testo di *Cruda Amarilli*, tratto dal *Pastor fido* di Guarini, è famoso per essere stato al centro, nella versione polifonica musicata da Monteverdi, di un'accesa polemica riguardo le deviazioni che la nuova pratica musicale stava seguendo rispetto alle rigide norme contrappuntistiche che regolavano l'architettura polifonica cinquecentesca: il

madrigale di Sigismondo d'India si contraddistingue, come già nella versione monteverdiana (e ancora di più, data la sua veste monodica), per un andamento aspro come aspra è la pena di Mirtillo innamorato, le lunghe dissonanze essendone il cardine, alternate a passaggi più dolci ed intimistici laddove il testo lo permetta.

Più difficile individuare un genere per *Ecco di dolci raggi il sol armato* (n. 20), la cui scrittura parrebbe prettamente madrigalistica: eppure Monteverdi fa allo stesso tempo ricorso ad una sorta di stroficità mediante l'utilizzo del *refrain* («arda dunque d'amor, arda ogni core!»). Interessante è inoltre la diversità stilistica tra le due parti del componimento, che però altro non fa che seguire attentamente il significato del testo poetico: la prima parte fluisce con un regolare impulso ritmico del basso continuo mentre la seconda, al volgere soggettivo del discorso che passa in prima persona, è caratterizzata da una declamazione più propria dello stile di recitativo.

Indubbiamente strofica è invece la *Ninna nanna* (n. 19) di Kapsberger, una delle prime attestazioni stampate di ninne nanne in Italia, su un delicato testo di villanella del sedicesimo secolo: la canzonetta è al tempo stesso un capolavoro di semplicità dietro la quale si cela però una grande raffinatezza stilistica nella scrittura musicale, che dimostra come anche questo genere musicale potesse essere luogo deputato all'utilizzo di stilemi tutt'altro che disimpegnati.

Discorso a parte richiedono infine *Piangete, aure, piangete* (n. 9) di Carissimi e *Udite amanti, L'Eraclito amoroso* (n. 12) di Barbara Strozzi. Componimenti mediamente più tardi rispetto alla maggior parte dei brani presenti nell'antologia, testimoniano uno stadio successivo a quello del madrigale come fin qui concepito: la necessità di rappresentazione aveva da una parte portato alla larga diffusione del genere del melodramma, ma faceva sentire la sua impellenza anche nella musica «da camera», che a poco a poco veniva caratterizzata da componimenti di più ampio respiro, i quali permettevano in tal modo di rappresentare un'intera situazione drammatica o l'articolato evolversi di un particolare affetto. In *Piangete, aure, piangete* il momento di transizione è quanto mai evidente: non si tratta più di un madrigale ma la struttura non è ancora chiaramente articolata in quell'alternarsi di recitativi e arie che diventerà tipico della cosiddetta *cantata*. Tuttavia il fascino della composizione risiede proprio in questa imprevedibilità strutturale, mista ad una musica che riflette ancora l'articolazione formale del testo poetico, le cui stanze sono dunque musicate stroficamente. Se invece in *Udite amanti* la strutturazione è più nettamente marcata (il recitativo iniziale, che ritorna al mezzo della composizione, introduce e inframmezza l'espansione lirica dell'amante deluso; ed è infine un recitativo che chiude la composizione), il ricorso all'ostinato (un tetracordo minore discendente, emblema del lamento) rimanda direttamente alla cosiddetta *seconda pratica* a cui la Strozzi era stata formata, così come una coerentissima aderenza affettiva al testo poetico, ma con uno stile assai più ricco di espansioni melismatiche e continue ripetizioni testuali.

LA BELLA PIÙ BELLA

Renato Dolcini

An der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert durchlief das Musikverständnis so zahlreiche und radikale Veränderungen, dass man diese Zeit als einen der bedeutendsten Marksteine in der Musikgeschichte auffassen kann. Die prunkvolle Welt der Renaissancehöfe befand sich in einem allmählichen Niedergang, und dabei löste sich auch der musikalische Bezugshorizont auf, der für diese Epoche charakteristisch gewesen war. Dennoch entstand in diesem Umfeld – sozusagen in den letzten Atemzügen seiner Existenz – mit dem *dramma per musica* jenes Genre, das das europäische Musikschaffen der anschließenden Jahrhunderte prägen sollte. Dies war der Ausgangspunkt einer langen und komplizierten Entwicklungslinie. Diese nahm an jenen Höfen ihren Anfang, an denen das musikalische Repertoire für eine solistische Gesangsstimme mit besonderer Begeisterung aufgenommen wurde. Die instrumentale Begleitung spielte die Melodielinie nicht mit, und die vertonten Texte waren von unterschiedlicher Länge und stammten aus verschiedenen Quellen.

In diesem neuen Jahrhundert änderte sich nicht nur die musikimmanente Sprache, sondern die Kompositionsweise entwickelte sich langsam von der kontrapunktischen Vorstellung weg, hin zu einer Struktur von eher horizontalem Zuschnitt. Außerdem passte sie sich dem Geschmack und den Ausdrucksmitteln ihrer Zeit an. Das Erfordernis der *rappresentatività* [Darstellbarkeit] musikalischer Phänomene brachte es mit sich, dass sich neben dem Madrigal, dem gehobenen Genre par excellence (das sein Erbe aus dem 16. Jahrhundert bewahrte und weiterhin als Vehikel eines poetischen, sprachlich und inhaltlich angemessenen Textes diente) auch »leichtere« Genres entstanden und sich durchsetzten. Anders als beim Madrigal mit seiner offenen Form wurde hier eine geschlossene, strophische Anlage bevorzugt, wodurch sich wiederholende musikalische Strukturen entstanden. Diese ermöglichten es den Ausführenden, ihre vokalen Fertigkeiten mit größerer Freiheit vorzuführen. Die Gesangslinie wird immer anspruchsvoller und erfordert nun eher einen professionellen Musiker als einen Laien. Auf diese Weise verschwindet die Personalunion zwischen Ausführenden und Zuhörern, die ja in der Vergangenheit im höfischen Umfeld mehr oder weniger austauschbar gewesen waren.

Das Ziel einer musikalischen Darbietung lag darin, Affekte hervorzurufen: Zwischen dem 16. und dem 17. Jahrhundert bezog man sich direkt auf die Ethoslehre aus der Musiktheorie der griechischen Antike; es gab zu keiner anderen Zeit ein so ausgeprägtes Bewusstsein für die große Macht, die die Musik auf die Seele des Zuhörers ausübt, indem sie in

ihm wie keine zweite Kunst Gefühle der Liebe, des Hasses, der Bewunderung, des Verlangens, der Freude und der Trauer hervorruft (wie die sechs Grundformen der Affekte zu dieser Zeit von René Descartes beschrieben wurden).

Giulio Caccinis *Le nuove musiche* aus dem Jahr 1601 gehören zu den ersten, wenn auch nicht allgemein bekannten Früchten dieser neuen Musikpraxis. Caccini war ein aus Rom stammender Sänger und Komponist, der am Hof der Medici in Florenz wirkte. Im Vorwort seiner *Nuove musiche* gibt er nicht nur unschätzbare Auskünfte über die innovative begleitete Monodie, sondern auch über die neuartigen Aufführungspraktiken, die er zum Nutzen der Interpreten mit größter Genauigkeit erläutert. Aus dieser Sammlung stammt *Dolcissimo sospiro* (Nr. 4), das exemplarisch für die neue Auffassung des Madrigals im 17. Jahrhundert steht: Das Madrigal hat sich von der polyphonen Anlage gelöst, wie sie für das vorangegangene Jahrhundert typisch war, aber der Text wird noch immer von Anfang bis Ende ohne Wiederholungen des musikalischen Materials vertont. Aber in diesem Stück sind auch sehr viele musikalische Ausdrucksmittel vertreten, die für die neue Kompositionsweise bezeichnend sind: Lange Haltetöne zur Ausführung mit einem *messa di voce* (dem allmählichen An- und Abschwellen des Stimmvolumens, mit dem der Ton gesungen wird), rhythmische Unregelmäßigkeiten zur Betonung des textimmanenten Affekts, lange verzierte Abschnitte, die bei Caccini allerdings eher ein Erbe der Diminutionspraxis aus dem 16. Jahrhundert als tatsächliche Madrigalismen sind, mit denen die Bedeutung des Textes musikalisch nachgezeichnet werden sollte.

Dies wird in *Torna, deh torna* (Nr. 6) noch offensichtlicher, das aus der späteren Sammlung *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* aus dem Jahr 1614 stammt; in diesem Werk perlen die Verzierungen schier unaufhörlich über einem Romanesca-Bass dahin. *Dalla porta d'Oriente* (Nr. 5) ist dagegen ein Beispiel für die Kompositionstechnik der *aria* (oder *canzonetta*): Hier ergibt sich die musikalische Struktur aus dem strophischen Aufbau des Textes; sie wird daher in jeder Strophe wiederholt. Die Melodie ist weniger komplex und stärker rhythmisiert als bei einem Madrigal und ermöglicht es, der Erzählung des Inhalts leichter zu folgen. Außerdem kann der Zuhörer bei jeder neuen Strophe den anmutigen Verzierungen lauschen, die der Ausführende zur Abwandlung der Gesangslinie improvisierend einfügen soll.

Die Caccini lange zugeschriebene Sammlung *Fuggilotio musicale* (1613) wurde wahrscheinlich von einem Cölestinermönch namens Giulio Romano komponiert (die Unsicherheit rührt wohl daher, dass Caccini aufgrund seiner Herkunft auch den Beinamen *romano* trug). Die Sammlung enthält ebenfalls Madrigale und Arien, die nach den oben beschriebenen Besonderheiten der neuen Musikpraxis komponiert wurden, zeigt aber, dass diese Gattungen alles andere als genau definiert und scharf umrissen waren. Man kann feststellen, dass in dieser Sammlung häufig die Musik die Oberhand über den Text gewinnt, indem die Sprachbetonungen verändert und einzelne Teile des Textes wiederholt werden, ohne dass dabei ein wirklich strophischer musikalischer Aufbau entsteht. Dies erinnert an das polyphone Madrigal, wobei virtuose Effekte zum Einsatz kommen, die von Caccinis elegantem Geschmack recht weit entfernt sind. Dennoch gelingt es dem Komponisten, mit *Strana armonia d'amore* (Nr. 1) ein faszinierends Stück zu schreiben, dessen Text mit der Verwendung eines doppelten musikalischen Elementes spielt: einerseits der Gesang einer Frau und andererseits der Wohlklang (*armonia*), den dieser in der Seele des Liebenden hervorruft. Benedetto Ferrari dagegen konzipiert mit *Son ruinato, appassionato* (Nr. 2) eine *canzonetta* auf der strophischen Grundlage eines Textes, dessen Affekte sehr ausdrucksstark und kontrastreich vor allem durch den extensiven Einsatz von Chromatik umgesetzt werden, die die gequälte Klage des Liebenden darstellt.

In wesentlich ruhigerer Stimmung erzählt *La bella più bella* (Nr. 8) von Luigi Rossi von einem Traum, in dem die Angebetete dem Liebenden im Traum erscheint und sich ein Dialog zwischen den beiden entspinnt. Das Stück führt eines der typischsten Stilmittel der Epoche vor, nämlich die Komposition über einer ostinaten Basslinie. Dabei wiederholt die instrumentale Bassstimme eine kurze melodische Zelle (mehr oder weniger) unverändert und fungiert als Begleitung des Gesangs, der sich über dieser Linie frei bewegt und dabei bestimmte Wiederholungs- oder Variationsmuster beachtet. Diese Zellen sind jeweils durch eine genaue melodisch-harmonische Abfolge gekennzeichnet und dienen auch als Namensgeber, wie etwa im Falle der Passacaglia (absteigende Tonleiter) oder der Chaconne (aus fallenden Quarten gebildet).

Ein überdeutliches Beispiel für diese Technik ist *Voglio di vita uscir* (Nr. 22) von Claudio Monteverdi, in dem die Stimme über dem sich unaufhörlich wiederholenden Chaconnebass den langen und komplexen Text entwickelt. Dabei entstehen immer kunstvollere virtuose Passagen, die sich schließlich zu einer schier unendlichen Kette von Verzierungen steigern. Monteverdi verfügt über eine meisterhafte musikalische Sprache und fügt dem kompositionstechnischen Arsenal des beginnenden Jahrhunderts noch Stilmittel wie den besonders freien Umgang mit Dissonanzen sowie alle möglichen Arten von Madrigalismen hinzu. Und als wollte er sich an der Überraschung des Zuhörers ergötzen bringt Monteverdi das Stück nicht über dem Chaconnebass zu Ende, sondern beschließt es mit einem Abschnitt über eine Passacaglia-Linie, wobei er die Musik eigentlich nur genau am Affekt des Textes ausrichtet. War dieser im ersten Abschnitt noch von Kränkung und Entschiedenheit geprägt, so wird er im zweiten plötzlich weicher und pathetischer und führt zum ergriffenen Abschied des Liebenden von seiner Angebeteten.

Aber die Kompositionsweise mit ostinaten Basslinien gehört nicht ausschließlich in den Bereich der begleiteten Monodie, sondern führt auch in der Instrumentalmusik ein gewisses Eigenleben. So finden wir sie in der *Ciaccona* (Nr. 7) von Kapsberger und in der *Aria di Sarabanda* (Nr. 18) von Piccinini wieder. Außerdem hat sie ihren Niederschlag in der Gattung der Toccata, wie beispielsweise in den *Toccaten V* und *VI* (Nr. 3 und 10) von Piccinini und Kapsberger. Die Toccata ist eine eher diskursive, aber tendenziell kurze musikalische Form, deren Ursprung in der Improvisation lag. Auf der Laute oder einem Tasteninstrument gespielt bestand eine Toccata überwiegend aus arpeggierten und virtuosen Passagen, mit denen der Ausführende seine technische Meisterschaft unter Beweis stellen konnte.

Der Komponist Sigismondo d'India stammt aus Süditalien und eignete sich bei seinen Reisen die stilistischen Eigenheiten aller wichtigen italienischen Musikströmungen an. Von ihm sind *Cruda Amarilli* (Nr. 16) und *Intenerite voi, lagrime mie* (Nr. 17) zu hören. Diese beiden Stücke sind beispielhaft dafür, wie außerordentlich expressiv Werke wirken können, bei denen eine elaborierte Textdichtung auf eine ebenso raffinierte musikalische Gewandung trifft. Der Text zu *Cruda Amarilli* stammt aus Guarinis *Pastor fido*; eine besonders bekannte Vertonung dieses Textes findet sich in der polyphonen Version Claudio Monteverdis, die er ins Zentrum seiner hitzigen Polemik gegen die Umwege stellte, die die *nuova pratica* immer noch aufgrund der rigiden Kontrapunktregeln zu nehmen gezwungen war, welche die polyphone Architektur der Musik des 16. Jahrhunderts bestimmt hatten. Wie schon Monteverdis Interpretation hebt sich Sigismondo d'Indias Madrigal ebenfalls stark von diesen Einschränkungen ab, noch verstärkt durch die monodische Fassung. D'India setzt herbe Tonfolgen ein, die der harten Strafe entsprechen, die der verliebte Mirtillo zu erleiden hat; die ausgedehnten Dissonanzen bilden den Dreh- und Angelpunkt, im Wechsel mit süßeren und intimeren Passagen, abhängig vom Textinhalt.

Es ist schon schwieriger, *Ecco di dolci raggi il sol armato* (Nr. 20) einem bestimmten Genre zuzuordnen, dessen Kompositionsweise zunächst typisch madrigalistisch wirkt. Doch Monteverdi greift gleichzeitig auf eine Art von strophischem Aufbau zurück, indem er einen Refrain verwendet (*»arda dunque d'amor, arda ogni core!«*). Überdies ist der stilistische Unterschied interessant, der zwischen den beiden Teilen der Komposition besteht, die sich wieder einmal aufmerksam an der Bedeutung des Textes orientiert. Der erste Abschnitt fließt über dem regelmäßig pulsierenden Rhythmus des Basse continuo dahin, während der zweite, in dem die Handlung in der ersten Person erzählt wird, von einer Art der Deklamation gekennzeichnet ist, wie sie eher dem Rezitativ-Stil eigen ist.

Eindeutig strophisch aufgebaut ist dagegen die *Ninna nanna* (Nr. 19) von Kapsberger, eines der frühesten gedruckten Wiegenlieder in Italien über einen feinfühligen Vilanellentext aus dem 16. Jahrhundert. Diese *canzonetta* ist ein Meisterwerk der Einfachheit, hinter der sich aber eine außerordentliche kompositorische Raffinesse verbirgt. Das zeigt, dass auch in dieser Gattung Stilmittel zur Anwendung kamen, die alles andere als anspruchslos waren.

Gesonderte Aufmerksamkeit erfordern schließlich *Piangete, aure, piangete* (Nr. 9) von Carissimi und *Udite amanti, L'Eraclito amoroso* (Nr. 12) von Barbara Strozzi. Im Vergleich zu den anderen hier vorgestellten Werken sind diese beiden relativ spät entstanden und zeigen ein späteres Stadium des Madrigals. Die Notwendigkeit der Aufführbarkeit hatte einerseits zu einer weiten Verbreitung der Gattung des *melodramma* geführt, machte sich aber auch auf dem Gebiet der *musica da camera* zwingend bemerkbar. Diese wurde immer stärker von Werken größeren Zuschnitts geprägt, die es so ermöglichten, eine ganze dramatische Situation darzustellen oder einen bestimmten Affekt detailliert auszuleuchten. In *Piangete, aure, piangete* ist dieser Wandel überdeutlich: Dieses Stück ist kein Madrigal mehr, aber der Aufbau ist auch noch nicht klar durch den Wechsel von Rezitativen und Arien strukturiert, wie es für die sogenannte *cantata* typisch werden sollte. Allerdings liegt der Reiz dieser Komposition in der Unvorhersehbarkeit der Form, wobei die Musik den Aufbau des Textes widerspiegelt, dessen Stanzen strophisch vertont wurden. In *Udite amanti* ist die Form klarer. Zu Anfang steht ein Rezitativ, das in der Mitte des Stückes wieder aufgenommen wird und das intensive Leid der enttäuschten Liebenden einrahmt; ein weiteres Rezitativ beschließt das Werk. Der Rückgriff auf die Ostinatotechnik (mit einem absteigenden Moll-Tetrachord, dem typischen Lamento-Bass) weist direkt auf die sogenannte *seconda pratica* zurück, die Barbara Strozzi erlernt hatte, ebenso wie die strikte Orientierung an den Affekten des Textes, die sie allerdings in einem Stil umsetzt, der sehr reich an melismatischen Erweiterungen und an Textwiederholungen ist.

01 Strana armonia d'amore

Strana armonia d'amore
anch'egli al tuo cantar forma il mio core.
Son del canto le chiavi
i begli occhi soavi;
son le note e gli accenti
i miei pianti e i lamenti;
i sospiri, i sospiri acuti e gravi
son anco i miei tormenti.
In ciò sol differenti,
donna, che quel concento che tu fai
ha le sue pose, il mio non posa mai.

Mysterious harmony of love,
your singing also shapes my heart.
The song's keys
are the wondrous and gentle eyes;
my weeping and laments
are its notes and accents;
its sighs, both high and low,
are my torments also.
In that different sun,
Lady, since that harmony which you cause,
is established by you, mine never will become fixed.

02 Son ruinato, appassionato

Son ruinato,
appassionato.
Quel traditor d'Amore
mi guida al loco
dove il mio foco
a poco a poco
si fa maggiore.

S'io vado presto
languisce il petto,
e s'io m'arresto
villan son detto.
Ah, misero mio stato!
Son ruinato,
appassionato.

Son disperato,
affascinato.
Già, già tutto mi sento

Defenceless am I,
driven by passion.
This treacherous Love
is leading me to that place
where my passion,
slowly but surely,
is increased.

If I hasten,
my heart becomes listless,
and if I stop,
I am called a boor.
Ah, how unhappy I am!
Defenceless am I,
driven by passion.

I have no hope,
I have been enchanted.
Already deep within me I feel

foco e faville,
fiamma, e scintille
ch'à mill'à mille
mi fan scontento.
Ne quest'ardore
può far men forte
se non l'horrore
del gel di morte.
Ahi mio destino ingrato!
Son disperato,
affascinato.

Son intricato,
ammartellato.
Se con amor m'impaccio
repente cria
nell'alma mia
la gelosia
fiamme di ghiaccio.

Ch'il sesso amante
di donna instabile
è 'l men bastante
e 'l più variabile.
Ahi core sfortunato!
Sono intricato,
ammartellato.

the fire and the flickerings,
the flames and the sparks
which are devouring me
in their thousands.
This passion
can weather
all the horrors but
that of an ice-cold death.
How wretched is my fate!
Defenceless am I,
driven by passion.

I am entangled,
driven to jealousy,
if Love is hampering me,
all of a sudden,
jealousy cries out
in my heart,
with its ice-cold flames.

Which sensual lover
of the inconstant lady
suffices less,
is more changeable?
Ah, my doomed heart!
I am entangled,
driven to jealousy.

04 Dolcissimo sospiro

Dolcissimo sospiro
ch'esci da quella bocca
ove d'amor ogni dolcezza fiocca,
deh, vieni a raddolcire
l'amaro mio dolore:

Most gentle sigh that issues forth
from a mouth from which
all love's sweetness flow,
oh, come to make sweet
the harshness of my pain:

ecco ch'io t'apro il core.
Ma, folle, a chi ridico il mio martire?
Ad un sospiro errante
che forse vola in sen ad altro amante.

see, how my heart is opened to you.
Fool that I am, to whom do I repeat my suffering?
To a rambling sigh,
perhaps, flying off to another's bosom.

05 Dalla porta d'Oriente

Dalla porta d'Oriente
lampeggiando in ciel usciva
e le nubi coloriva
l'Alba candida e lucente.
E per l'aure rugiadose
apria gigli e spargea rose.

Ch'a sgombrar l'oscuro velo,
più soave e vezzosetta,
una vaga giovinetta
accendea le rose in cielo.
E di fiamme porporine
feria l'aure matutine.

Da le labbra innamorate,
muov'Amor con novi strali,
e di perle orientali
se ne gian l'alme fregiate.
Et ardeva i cor meschini
dolce foco di rubini.

L'Alba in ciel s'adira e vede
che le toglie il suo splendore
questa nova alba d'amore,
e già volge in dietro il piede.
E stillar d'amaro pianto
già comincia il roseo manto.

From the gateway to the East,
the dawn, shining and white,
issued forth flashes in the sky
and coloured the clouds.
And opened lilies and scattered roses
through the dewy air.

In order to clear the dark veil,
a wandering damsel,
most charming and gentle,
lights up the roses in the sky.
And with crimson flames
pierces the morning breezes.

From the lips of the lover
Love proceeds with fresh darts,
and the souls are garlanded
with oriental pearls
and the wretched heart burns
with the soft fire of rubies.

In the sky the dawn enraged, seeing itself
deprived of its full splendour
by this new advent of love,
already turns back.
And already instilling bitter tears
the rosy mantle commences.

06 Torna, deh torna

Torna, deh torna pargoletto mio,
torna ché senza te son senza core.
Dove t'ascondi, ohimè? Che t'ho fatt'io,
ch'io non ti veggio e non ti sento, Amore?
Corrimi in braccio omai, spargi d'oblio
questo, che 'l cor mi strugge, aspro dolore.
Senti de la mia voce il flebil suono
tra' pianti e tra' sospir' chieder perdono.

Come back to me, my darling,
for without you I am without a heart.
Where are you hiding, poor me? What have I done,
that I see you not, hear from you not, o Love?
Fly into my arms, scatter asunder that bitter pain
which afflicts my heart.
Hear my voice's plaintive sounds, beseeching forgiveness
amid sighs and tears.

08 La bella più bella

La bella più bella
che il cor mi ferì
in sogno m'apparve
dicendo così:
«felice quel core
ch'adora il martire
e senza gioire
trionfa in amore,
le pene son quelle
che fanno immortali
chi gode nel male
comanda le stelle»
e con questo sparì.

La bella più bella
che il cor mi ferì
in sogno m'apparve
dicendo così.

Deh ferma!, rispondo,
ché d'arder mi vanto,
più stimo il mio pianto

The most wondrous beauty
who wounded my heart,
appeared to me in a dream,
saying, in this manner:
"content be the heart
which adores martyrdom
and triumphs in love
without rejoicing,
for these are the sufferings
that make one immortal;
he who takes pleasure in pains,
commands the stars";
and with that she vanished.

The most wondrous beauty
who wounded my heart,
appeared to me in a dream,
saying, in this manner:

But stay!, I replied,
for I take pride in my passion,
I esteem more highly my tears

ch'aver tutto il mondo.
Ogni duol è poco
l'ardore ch'io sento
né trovo tormento
eguale al mio foco,
sol amo chi soffre.

La bella più bella
che il cor mi ferì
in sogno m'apparve
ma presto sparì.

than anything in the world.
Every suffering merits little
to the passion that I feel,
nor do find I torment
equal to my fire;
only he who suffers may love.

The most wondrous beauty
who wounded my heart,
appeared to me in a dream,
but quickly vanished.

09 Piangete, aure, piangete

Piangete, aure, piangete.
Ho perduto il mio bene
ho perduto il mio core.
Cinto del suo splendore,
della sua luce adorno,
da queste piagge amene
è sparito quel sole
ch'à le tenebre mie portava 'l giorno.
O dura sorte, o Dio,
è partito il cor mio,
è partita colei
ch'era sol del mio sen dolce quiete.
Piangete, aure, piangete.
Lagrimose d'intorno
sciogliete il vostro volo
e pietose su l'ali
de' miei caldi sospiri
voi portate il mio duolo,
il mio affanno, i martiri
e dove dorme amore
desti almeno pietade il mio dolore.

Mourn, you breezes, mourn.
I have lost my beloved,
I have lost my heart.
Enclosed by her splendour,
decked out by her light,
from these pleasant shores
has disappeared that sun
which brought daylight to my shadows.
O bitter fortune, o God,
my heart has left,
and she has departed, the one
who alone gave sweet balm to my breast.
Mourn, you breezes, mourn.
With tearfulness all around
unleash your flight,
and mercifully on the wings
of my feverish sighs,
go transport my pain,
my affliction, my torment,
and where Love sleeps,
may pity, at any rate, be awakened by my pain.

Misero, ma che chieggio?
Ahi che troppo vaneggio.
Lungi dalla mia vita,
aura dolce di speme
non mi lusinghi più.
Nelle miserie estreme
più non spero al mio male
ore tranquille e liete.
Piangete, aure, piangete.
Verdi boschi frondosi,
delle mie gioie
un tempo amoroso teatro,
qual nero manto e d'atro
vostre glorie nasconde
e di mia pena
fatti misera scena.
Qual di stella crudel luce tiranna
a penar mi condanna?
Già di vostr'erbe in seno
vidi la cara e bella
sospirata mia vita
che de' begl'occhi ai lampi
con sembiante sereno,
quasi lucido sole
fece intorno spuntar rose e viole.
Or tetro e fosco è fatto
il bosco, e dov'io giro
dalle sventure mie sempre sospiro.
Fermate, ohimè, fermate,
non m'affliggete più,
crude stelle spietate.
Più di lassù non piovano
strali che movano
fiera guerra a chi si more.
D'un infelice è gran tormento amore.

Ah, poor me, what am I desiring?
Ah, I am babbling too much.
Far from my life,
gentle breeze of longing,
tempt me no further.
In my intense heartache
I am no longer hoping for happy
and tranquil hours for my sufferings.
Mourn, you breezes, mourn.
Green, shady groves,
once the amorous theatre
for my joys,
what a grim and dark mantle
covers up your glories
and creates a wretched scene
from my pains.
What wicked light from some cruel star
condemns me to agony?
Formerly, with your grasses shading her breast
I espied my dear and marvellous one,
yearned for by my life,
whose beautiful blazing eyes,
with serene countenance,
like the shining sun
caused roses and violets to appear all around.
Now dark and sombre have become
the grove, and wherever I move
I am ever bemoaning my misfortunes.
Stop, alas, halt,
torture me no more,
pitiless and cruel stars.
Rain earthwards no longer
darts which wage
harsh war against one dying.
Love is agony for one who is ill-fated.

No, no non tocca a voi
di trafigger un seno
che ferito vien meno
in braccio ai dolor suoi.
No, no non tocca a voi.
Lasciate pur, lasciate
ch'al mio dolor in preda,
privo d'ogni pietade,
altri morir mi veda.
Tanto chieggio e non più stelle spietate,
fermate, ohimè, fermate.
Nel mio martire
uccidetemi pure,
pene, affanni e sciagure.
Chi vede partire
la sua vita e non si more
ama poco o non si more.

No, it is not for you
to transfix a heart
which wounded, passes out,
overpowered by its pain.
No, it is not for you.
Let others still, let those others
see me perish,
deprived of all pity,
in the grip of pain.
I desire this and no more, cruel stars,
stop, alas, halt.
Pains, griefs and misfortunes,
are moreover killing me
in my torment.
He who sees his life
depart and yet dies not,
loves but little, and does not die.

11 A qual dardo

A qual dardo il cor si deve
forse a quel che vibra amore
dal candore
d'una man ch'è tutta neve.
Nel suo ghiaccio il foco sta,
taci lingua amor lo sa.

Forse quel che chioma bionda
fa talor volare al vento
con tormento
apre in sen piaga profonda.
Toglie un crin la libertà,
taci lingua amor lo sa.

To which dart is the heart obliged,
perhaps to that one which Love shoots
from the candour
of a hand which is white as snow.
In its ice resides fire,
be still, tongue, for Love knows this.

Perhaps to that dart which at times
sends fair hair aloft in the wind
with torment
opens up a profound wound in the breast.
A lock of hair robs its freedom,
be still, tongue, for Love knows this.

Saran forse due pupille
la cagion del nostro affanno,
e potranno
fulminar lampi e faville.
Trono il guardo è di beltà,
taci lingua amor lo sa.
Lega il crin, la man saetta,
fiamme il guardo in terra scocca,
e la bocca
lusingando i cori alletta.
Qual di lor la palma avrà,
taci lingua amor lo sa.

Perhaps two pupils are
the cause of our grief,
and will they
send forth lightning flashes and sparks?
The glance exerts too much beauty,
be still, tongue, for Love knows this.
The lock ties, the hand flashes,
the glance lets fly flames earthwards,
and the mouth
enticingly tempts hearts.
Which will gain the trophy,
be still, tongue, for Love knows this.

12 L'Eraclito amoroso

Udite amanti la cagione, oh Dio!,
ch'a lagrimar mi porta:
nell'adorato e bello idolo mio,
che si fido credei, la fede è morta.

Vaghezza ho sol di piangere,
mi pasco sol di lagrime,
il duolo è mia delizia
e son miei gioie i gemiti.

Ogni martire aggradami,
ogni dolor dilettami,
i singulti mi sanano,
i sospir mi consolano.

Oh Dio!
Nell'adorato e bello idolo mio,
che si fido credei, la fede è morta.

Listen lovers, o God, to the cause
of my weeping!
In my adored one, my beautiful idol,
who I thought so faithful, faith is dead.

My only longing is for tears,
tears alone nourish me,
torment delights me,
and sobbing brings me joy.

All afflictions please me,
all pain brings me delight,
groans heal me
sighs console me.

Oh God!
In my adored, my beautiful idol,
who I thought so faithful, faith is dead.

Ma se la fede negami
quell'incostante e perfida,
almen fede serbatemi
sino alla morte, o lagrime!

Ogni tristezza assalgami,
ogni cordoglio eternisi.
Tanto ogni male affligami
che m'uccida e sotterrimi.

13 Mi fa rider la speranza

Mi fa rider la speranza
che per forza vuol ch'io speri
e ch'io semini i pensieri
nel terren dell'incostanza.

Sempre vuol quest'importuna
ch'io contrasti col mio fato
e ch'io segua un cor ingrato
al dispetto di fortuna.

Ma senza godere
ch'io peni ogni dì
non è di dovere,
non dico così;
non piace al mio core
ch'è scaltr'amatore
sì barbara usanza.

Mi fa rider la speranza...

Favolosi precipizi
furon quelli di Fetonte
e bugiarde in Flegetonte

But if I am denied his faith
by that fickle and perfidious one,
at least, o tears, hold true to me
until death!

May every unhappiness assault me,
may every grief be everlasting,
may every evil afflict me so much
to kill me and bury me.

Hope makes me laugh,
that by the use of force she wants me to have desires,
to make me sow my thoughts
in fickleness's domain.

That irksome one is always trying to
get me to run in the face of my fate
and make me follow an ungrateful heart
in defiance of destiny.

But without taking any pleasure from it
I put up with this one every day,
this cannot be.
No, I say that is not like that,
my heart, so sharp in love,
cares not for so
barbarous a custom.

Hope makes me laugh...

Marvellous was the precipitous
swooping of Phaeton,
deceit lay in the Phlegethon,

son le pene anchor di Tizi.

Io sì che nel pianto
sommergomi ogn'hora
e sempre pur tanto
l'ardor mi divora,
che provo un inferno
che dura in eterno
e sempre s'avanza.

Mi fa rider la speranza...

15 Folle è ben che si crede

Folle è ben che si crede
che per dolci lusinghe amorose,
o per fiere minacce sdegnose
dal bell'idolo mio ritragga il piede.
Cangi pur suo pensiero
chi il mio cor prigioniero
spera che goda la libertà.
Dica chi vuole, dica chi sa.

Altri per gelosia
spiri pur empie fiamme dal seno,
versi pure Megera il veneno
perché rompi al mio ben la fede mia.
Morte il viver mi toglia,
mai sia ver che si scioglia
quel caro laccio che preso m'ha.
Dica chi vuole, dica chi sa.

Ben havrò tempo e loco
da sfogar l'amorose mie pene,
da temprar de l'amato mio bene

while Theseus's pains still resound.

I am immersed at all times
in weeping;
and always does passion
consume me so much
that I dwell in an
everlasting hell, where
I advance without ever stopping.

Hope makes me laugh...

He is indeed mad, the man who believes
that by sweet amorous flattery,
or by fiercely, derisive threats
I would turn away my steps from my handsome idol.
Let him change his way of thinking
that my captive heart
hopes to enjoy liberty.
Let them speak who want to, let them speak who know.

May others, out of jealousy,
breathe dire flames from their hearts,
let Meagera emit her venom
to make me break my faith with my beloved.
Death may deprive me of life
but never will this precious tie
that consumes me be unloosened.
Let them speak who want to, let them speak who know.

Indeed will I have time and place
to pour out my amorous sufferings,
to toughen the hidden fire

e dell'arso mio cor l'occulto foco.
E tra l'ombre e gli orrori
de' notturni splendori,
il mio bel furto s'asconderà.
Dica chi vuole, dica chi sa.

of my beloved and my injured heart.
And among the shadows and the horrors
of nocturnal splendours,
my concealed beloved will be hiding.
Let them speak who want to, let them speak who know.

16 Cruda Amarilli

Crud'Amarilli, che col nome ancora
d'amar, ahi lasso!, amaramente insegni,
Amarilli, del candido ligustro
più candida e più bella,
ma dell'aspido sordo
e più sorda e più fera e più fugace,
poi che col dir t'offendo,
i' mi morrò tacendo.

Cruel Amarilli, with your name you yet
instruct us in love, alas, bitterly,
Amarilli, whiter and more beautiful
than the white privet flower,
but also more deaf, more savage and more fleeting
than the voiceless asp,
and by saying this I offend you,
to my death silent will I go.

17 Intenerite voi, lagrime mie

Intenerite voi, lagrime mie,
intenerite voi quel duro core
che in van percoss'Amore.
Versate a mille a mille,
fate di pianto un mar, dolenti stille.
O che 'l mio vago scoglio,
d'alterezza e d'orgoglio
ripercosso da voi, men duro sia,
o se n'esca con voi l'anima mia.

Move to pity, my tears,
move to pity that cruel heart
which Love is vainly pursuing.
Fall by the thousand,
bitter drops, until my weeping becomes a sea
oh, that my ill-defined reef
of arrogance and pride,
smitten by you, would soften,
or that with you my soul would depart.

19 Ninna nanna

Figlio dormi, dormi figlio,
china il ciglio, caro figlio,
ricciutello della mamma,
del mio petto dolce fiamma.

Sleep, my son, sleep,
close your eyes, dear son,
mother's dear little curly-headed one,
sweet flame of my breast.

Mio bambino piccinino,
fa' la nanna, o figlio,
ninna la nanna
ninna nanna.

Amoroso mio tesoro,
ninna la nanna
ninna nanna,
dolce e vago ricciutello,
vezzosetto vago e bello.

Chiama il sonno, frena il pianto,
nel mio canto dolce figlio,
lagrimucce deh cessate,
e nel sonno vi frenate.

Mio bambino piccinino...

Lagrimucce perle elette,
ninna la nanna
ninna nanna,
su le guance alabastrine,
margarite peregrine.

Sguardi amati, dolci sguardi,
vivi dardi del mio figlio,
voi col pianto mi piagate,
e nel sonno mi beate.

Mio bambino piccinino...

Tirannucci miei bramati,
ninna la nanna
ninna nanna,
deh chiudetevi innocenti,

My little baby boy,
lullaby, my son,
rock-a-bye baby,
rock-a-bye baby.

My loving treasure,
rock-a-bye baby,
rock-a-bye baby,
sweet and delightful curly-head,
sweet and pretty little spark.

Sleep is calling, tears are checked
at my song, sweet son,
cease your little tears,
and give yourself up to sleep.

My little baby boy...

Pearly little tears,
rock-a-bye baby,
rock-a-bye baby,
on his alabaster cheeks,
like wandering daisies.

Beloved gaze, sweet gaze,
intense darts of my son,
you wound with my tears,
and bless me in sleep.

My little baby boy...

Yearned-for little tyrants,
rock-a-bye baby,
rock-a-bye baby,
close now, your innocent little eyes,

tirannucci miei cocenti.

Ecco il sonno che l'assale,
spiega l'ale sul mio figlio,
dolce sonno a te si spetta,
tu lo stringi tu l'alletta.

Mio bambino piccinino...

Lusingatelo, miei canti,
ninna la nanna
ninna nanna,
mio dolcissimo ristoro,
mio ricchissimo tesoro.

20 Ecco di dolci raggi il sol armato

Ecco di dolci raggi il sol armato
del verno saettar la stagion florida.
Di dolcissim'amor inebriato,
dorme tacito vento in sen di Clorida.
Tal'hor però, lascivo e odorato,
ondeggiar, tremolar fa l'herba florida;
l'aria, la terra, il ciel spiran amore:
arda dunque d'amor, arda ogni core!

Io, ch'armato sin hor d'un duro gelo,
degli assalti d'amor potei difendermi,
né l'infocato suo pungente telo
puote l'alma passar o 'l petto offendermi.
Hor che il tutto si cangia al novo cielo,
a due begli occhi ancor non dovea rendermi!
Sì si disarma il solito rigore:
arda dunque d'amor, arda il mio core!

my bright little tyrant eyes.

Here comes sleep to assail him,
spreading his wings over my son,
sweet sleep it is your duty,
you hug him, you entice him.

My little baby boy...

Charm him, my songs,
rock-a-bye baby,
rock-a-bye baby,
my sweetest solace,
my richest treasure.

See the sun armed with gentle vernal rays,
unfurling them upon the season of blossoms.
The intoxication of a love so sweet,
in silence the wind sleeps in the breast of Chloris.
But sometimes, lascivious and fragrant,
it breathes a swaying and a trembling into the flowering grass;
air, earth and heaven inspire love:
let be inflamed with love, every heart!

Then armed, until now by a hard frost,
I could defend myself from the storms of Love,
but with his torrid and punishing dart,
he can run across my soul or lacerate my breast.
And now that all is changed to the new heaven,
I must not surrender to the two beautiful eyes!
That way, is disarmed the usual rigour:
burn then from love, burn then my heart!

21 Eri già tutta mia

Eri già tutta mia,
mia quell'alma e quel core.
Chi da me ti desvia,
novo laccio d'amore?
O bellezz' o valore,
o mirabil constanza,
dove sei tu?
Eri già tutta mia,
hor non sei più.
Ah, che mia non sei più.

Sol per me gl'occhi belli
rivolgevi ridenti,
per me d'oro i capelli
si spiegavan ai venti.
O fugaci contenti,
o fermezza d'un core,
dove sei tu?
Eri già tutta mia,
hor non sei più.
Ah, che mia non sei più.

Il gioir nel mio viso
ah che più non rimiri,
il mio canto, il mio riso
è converso in martiri.
O dispersi sospiri,
o sparita pietate,
dove sei tu?
Eri già tutta mia,
hor non sei più.
Ah, che mia non sei più.

Once you were all mine,
for me that heart, that soul;
what separates you now from me,
what new link of love?
Oh beauty, oh virtue,
oh marvellous constancy,
where are you now?
Once you were all mine,
but now no longer,
ah, for me, you are no longer.

Only for me, your lovely eyes
shone smilingly,
for me the gold of your locks,
fanned out on the breeze.
Oh, fleeting pleasures,
oh, resolute heart,
where are you now?
Once you were all mine,
but now no longer,
ah, for me, you are no longer.

The pleasure on my face,
ah, you no can longer see it,
my song, my laughter
are changed to torments.
Oh, lost sighs,
oh, vanished compassion,
where are you?
Once you were all mine,
but now no longer,
ah, for me, you are no longer.

22 Voglio di vita uscir

Voglio di vita uscir, voglio che cadano
quest'ossa in polve e queste membra in cenere
e che i singulti miei tra l'ombre vadano.
Già che quel piè ch'ingemma l'herbe tenere
sempre fugge da me, né lo trattengono
i lacci, ohimè, del bel fanciul di Venere.
Vo' che gl'abissi il mio cordoglio vedano
e l'aspro mio martir le furie piangano
e che i dannati al mio tormento cedano.
A Dio crudel, gli orgogli tuoi rimangano
a incrudelir con gl'altri. A te rinuncio,
né vo' più che mie speme in te si frangano.

S'apre la tomba, il mio morir t'annunzio.
Una lagrima spargi et alfin donami
di tua tarda pietade un solo nunzio.
E s'amando t'offesi, homai perdonami.

I want to depart life, I want these bones
to fall into powder, these limbs into ash,
and these sobs to drop among the shadows.
Then the foot which beautifies the tender grasses
is ever fleeing from me and I do not restrain
the bonds, alas, of Venus' young creation.
I want the abysses to see my profound anguish
and the furies to weep at my bitter agony,
and the damned to be overcome at my torment.
Farewell, cruel God, rest still with your pride
and make use of your cruelty on others. You, I renounce,
I no more want my hopes to become dashed on you.

The tomb opens, my death is announced to you.
Shed one tear and at the end give me
a single signs of your belated pity.
And if in loving you, I offended, henceforth pardon me.

GLOSSA
produced by
Carlos Céster in San Lorenzo de El Escorial, Spain

for
NOTE 1 MUSIC GMBH
Carl-Benz-Straße, 1
69115 Heidelberg
Germany
info@note1-music.com / note1-music.com

glossamusic.com