



La Compagnia del Madrigale and Paul Elliott

Ringraziamo Anthony Newcomb per i suoi preziosi consigli e per aver caldamente appoggiato questo progetto discografico. Grazie a Davide Ficco e a Giorgio Taramasso per il supporto tecnico.

Un grazie a don Flavio Motta per l'ospitalità.

Nei giorni della registrazione abbiamo avuto la gradita visita di Paul Elliott che ha assistito a numerose sessioni di incisione di questo CD, e ha condiviso con noi opinioni, considerazioni e piacevoli momenti conviviali. Un sentito grazie per la sua presenza e la sua amicizia.

Dedichiamo alla memoria di Mario Merlin questo disco, registrato nella «sua» Confraternita.

LA COMPAGNIA DEL MADRIGALE

La Compagnia del Madrigale

Rossana Bertini, *soprano* [RB]
Francesca Cassinari, *soprano* [FC]
Elena Carzaniga, *alto* [EC]
Giuseppe Maletto, *tenor* [GM]
Raffaele Giordani, *tenor* [RG]
Daniele Carnovich, *bass* [DC]

with:

Paola Cialdella, *mezzosoprano* [PC] Giulia Beatini, *mezzosoprano* [GB]
Massimo Lombardi, *tenor* [ML] Dario Previato, *bass* [DP]
Efex Puleo, *viella* [ep] Svetlana Fomina, *viola da braccio* [sf]
Sabina Colonna Preti, *viola da gamba* [sc]



Recorded in Cumiana (Confraternita dei Santi Rocco e Sebastiano), Torino, Italy,
on 18-22 September 2017 and 25 April 2018 (track 04)

Transcribed, engineered and edited by Giuseppe Maletto

Produced by La Compagnia del Madrigale

Executive producer & editorial director: Carlos Céster

Design: Rosa Tendero | Editorial assistant: María Díaz | Photos: Giorgio Vergnano

© 2018 note 1 music gmbh

Cipriano de Rore (1515/16-1565)

‘Vieni, dolce Imeneo’ – Madrigali

01	Dalle belle contrade d'oriente FC, EC, GM, RG, DC (in: <i>Il quinto libro di madrigali a cinque voci</i> , 1566)	3:45
02	Candido e vago fiore RB, EC, GM, RG, DC (in: <i>Le vive fiamme, de' vaghi e dilettevoli madrigali [...] a quattro et cinque</i> , 1565)	2:37
03	Mentre lumi maggior FC, EC, GM, RG, DC (in: <i>Il quinto libro di madrigali a cinque voci</i> , 1566)	3:59
04	Un'altra volta la Germania strida FC-PC-GB, EC-GM, RG-ML, DC-DP (in: <i>Il secondo libro di madrigali a quattro voci</i> , 1557)	3:48
05	Poi che mi invita Amore FC, EC, GM, RG, DC (in: <i>Le vive fiamme, de' vaghi e dilettevoli madrigali [...] a quattro et cinque</i> , 1565)	4:55
06	Non è lasso martire RB, EC, GM, RG, DC (in: <i>Il quinto libro di madrigali a cinque voci</i> , 1566)	3:31
07	Alcun non può saper ep, sf, sc, RG, DC (in: <i>Il quarto libro di madrigali a cinque voci</i> , 1557)	2:29
08	Sebben il duol FC, EC, GM, RG, DC (in: <i>Il quarto libro di madrigali a cinque voci</i> , 1557)	4:27
09	Alma Susanna RB, EC, GM, RG, DC (in: <i>Le vive fiamme, de' vaghi e dilettevoli madrigali [...] a quattro et cinque</i> , 1565)	3:34

10	O sonno FC, EC, GM, DC (in: <i>Il secondo libro di madrigali a quattro voci</i> , 1557)	3:58
11	Di virtù, di costumi RB, EC, GM, RG, DC (in: <i>Il quarto libro di madrigali a cinque voci</i> , 1557)	4:02
12	Tra più beati e più sublimi cori FC, EC, GM, RG, DC (in: <i>Le vive fiamme, de' vaghi e dilettevoli madrigali [...] a quattro et cinque</i> , 1565)	4:37
13	Convien ch'ovunque sia RB, ep, sf, GM, sc (in: <i>Il quinto libro di madrigali a cinque voci</i> , 1566)	2:29
14	Vieni, dolce Imeneo FC, EC, GM, RG, DC (in: <i>Premier Livre des Chansons a quatre et cinq parties</i> , 1570)	3:52
15	Mia benigna fortuna RB, EC, RG, DC (in: <i>Il secondo libro di madrigali a quattro voci</i> , 1557)	3:36
16	Volgi 'l tuo corso RB, EC, GM, RG, DC (in: <i>Il quarto libro di madrigali a cinque voci</i> , 1557)	3:21
17	Come la notte FC, EC, ep, sf, sc (in: <i>Il quarto libro di madrigali a cinque voci</i> , 1557)	2:48
18	L'alto signor RB, FC, EC, GM, RG, DC (in: <i>Il quarto libro di madrigali a cinque voci</i> , 1557)	4:11
19	O morte, eterno fin FC, EC, GM, RG, DC (in: <i>Il quarto libro di madrigali a cinque voci</i> , 1557)	3:15



Cipriano de Rore

‘Vieni, dolce Imeneo’ – Madrigals

One and all captivated by “il divino Cipriano”! Fierce polemics concerning music flared up around the turn of the seventeenth century, yet on one point, at least the adversaries involved were in agreement: a recognition of the merit and importance of the great Flemish composer Cipriano de Rore (1515-1565), unanimously considered amongst the great classic figures of the polyphonic art. Given their irreconcilable theoretical positions, Gioseffo Zarlino and Vincenzo Galilei (the father of Galileo), were wont to glower at each other whenever they met, but they never allowed themselves to criticize this legendary master, by then dead for many years. A little while later, the same scene was to be played out at the time of the famous controversy which set Claudio Monteverdi against the canon Giovanni Maria Artusi. Accused of breaking a number of traditional rules of counterpoint, Monteverdi replied that he had followed the edifying example of Cipriano, defining him as being “the first to renew” this compositional “seconda pratica” which put forward the text as the basis for polyphony. However, Artusi, whilst scorning the arguments of Monteverdi, sought to account for his own line of reasoning by drawing on the same model: “Monsignore Cipriano was a discrim-

inating composer who had significantly shed light on the practices and if I say here that he was the first to be a success in laying out the words and in good order I would not be lying”. In turn, Count Giovanni de’ Bardi, an ally of Galilei in preparing the ground for the nascent seventeenth-century monody, recognised the merits of Cipriano as “having understood well the poetry and the sound of the words in his madrigals”, particularly those which had been published shortly before the death of the composer. This death at such a young age had certainly “denied music of more *arie* [that is, polyphony]” to that state of perfection so highly praised by ancient philosophers and writers.

In summary, Zarlino and Artusi admired the rare stylistic “smoothness” of an excellent – and especially talented – pupil of Adrian Willaert. In him Monteverdi identified the stamp of an audacious innovator, capable of opening up hitherto unknown routes for the art of the madrigal. Finally, Bardi considered him as the sole modern polyphonist capable of re-establishing the legendary effectiveness of ancient Greek music. And little does it matter if, independently of the common respect for the poetic word, these three tendencies – the following of good rules, the audacious experimentation, the humanist ideal – sometimes contradicted each other reciprocally.

In order to understand this apparent paradox, it is useful to remember that different characteristics capable of generating very important artistic developments can be distinguished within the abundant oeuvre of Rore, even if they are not always heading in the

same direction. This recorded anthology aims to highlight the later Cipriano – the one which fascinated Bardi and Monteverdi so compellingly. However, before addressing the compositions in detail, it is well worth running through a brief outline of his life story, which still possesses many areas lacking in clarity.



We know that Rore was born around 1515 in the town of Ronse (Renaix in French), today in Belgium, situated some 50 kilometres west of Brussels. It is supposed that he settled in Italy in his youth. The earliest documentation indicating his presence on the Italian mainland dates from 1542 and identifies the town, Brescia, where he probably came into contact with Fortunato Martinengo, a gentleman having a great interest in music as well as unorthodox spiritual demands. A well-established historical tradition places Cipriano in the Venetian circle around Willaert, of whom (as mentioned above) he seems to have been a pupil. A supposition has also been postulated that, from a very young age, the musician had been taken under the protection of Margaret of Parma, the illegitimate daughter of the emperor, Charles V; this duchess had also been born in Flanders, at Oudenaarde, nearby to Ronse. Margaret went to Italy in 1533 where she firstly married Alessandro de' Medici and then secondly Ottavio Farnese, duke of Parma and Piacenza, in whose employment Rore would enter in the later part of his life.

From the beginning of the 1540s the young maestro had displayed a remarkable skill in cultivating relations with influential people such as Ruberto Strozzi, the Florentine political exile (living in Venice), the prince-bishop of Trento, Cristoforo Madruzzo and the duke of Urbino, Guidubaldo II della Rovere. However, he only began to enjoy a sizeable prestige in 1546, when he became *maestro di cappella* for the duke Ercole II d'Este in Ferrara. Such a permanent status facilitated a considerable development in his compositional activity and stimulated renown for it across Europe. In 1558, with the authorization of the duke of Ferrara, Rore was able to return to Flanders, and during the journey, received a prestigious commission from Albrecht V, duke of Bavaria. The following year, the composer was once more in Italy, but with Ercole II's death, his position in Ferrara was placed in jeopardy; indeed, that position would not be renewed by the new duke, Alfonso II. Cipriano accepted then the proposition of settling in Parma, at the Farnese court; there he would stay until his death, apart from a prestigious interlude in 1563-64 when he succeeded Willaert (with a temporary title for administrative reasons) as *maestro di cappella* of the Basilica of Saint Mark's in Venice. The cause of his premature death in 1565 is not known.

Rore was responsible for a great number of compositions, including madrigals, French *chansons*, secular polyphony with Latin texts, motets and masses. Despite spending a large part of his life in the Po Valley, he – just like other Flemish masters – developed

a genuine international inclination, and one which was reflected in his madrigals. Derived from this comes his strategic importance on the musical European chessboard.



All the madrigals on this recording are taken from late or posthumous collections: the *Secondo libro de' madrigali a quattro voci* from 1557, the *Quarto libro de' madrigali a cinque voci*, also from 1557, *Le vive fiamme de' vaghi e dilettevoli madrigali* from 1565, the *Quinto libro de' madrigali a cinque voci* (posthumous) from 1566 and the *Premier livre des chansons* (likewise posthumous) from 1576. Consequently, the political references included in the poetic texts refer back to his time in Ferrara at the Este court or to that of Parma with the Farnese.

It is surprising that none of Rore's principal published works contains a dedicatory text. In any case, the first madrigal from the *Quinto libro a cinque voci* (1566), *Mentre lumi maggior* was formally addressed to "all'illustrissimo Duca di Parma", i.e. Ottavio Farnese. The text – an anonymous sonnet – can be considered as an conventional eulogistic homage, but also as a *lamento della natura* for the departure of the duchess, Margaret of Parma, who had left Piacenza ("le sponde de la Trebbia"), on May 25, 1559 in order to get back to Flanders ("il belgico ciel") as a result of the rebellion against the Spanish rule there. In the first verse, the duchess is compared to the goddess Artemis ("Delia"), while her half-brother, Philip II of Spain is recognisable

under the features of Apollo. Rore probably set this text to music at the beginning of his service at the Farnese court. The chromaticisms accompanying the sadness of the final verses are spectacular. The musical setting – composed in one span, rather than the traditional division into two parts – of the sonnet is equally astounding.

Also linked to the Parma/Piacenza court is *Vieni, dolce Imeneo*, a nuptial song for Alessandro Farnese (the son of Ottavio and Margaret) and the Portuguese infanta, Maria of Guimarães. Their marriage took place in Flanders in 1565, the year when Cipriano died. This is, thus, one of Rore's final compositions, and it would only be published in the late collection from 1576. In the opening lines, the composer highlights the contrast formed by the "dolce Imeneo" and the amorous "ardore": the music eventually intensifies solemnly in the concluding repeat. We have chosen this madrigal, *Vieni, dolci Imeneo*, to serve as the album title here as a reflection of the ideal union between poetry and music: one of the distinctive features of Cipriano de Rore's mastery.

It is an explicit political context, involving Ferrara on this occasion, to which refers *Volgi il tuo corso*, composed to celebrate the return from France of Prince Alfonso II d'Este, on September 26, 1554. Having left without his father's knowledge, Alfonso had been well received by Henri II, King of France, who furnished him with a company of a hundred men armed to fight in Flanders. Addressed – in ideal form – to the river Po, the verses of the court poet Giovanni Battista Pigna

exalt the warlike bravery of the young prince and the implied reconciliation with his father.



In his celebrated *Dichiarazione* – attached to the *Scherzi musicali* of 1607 – replying to the criticisms levelled by Artusi, Giulio Cesare Monteverdi (brother of Claudio) makes explicit reference to a group of compositions and this includes a quintet of madrigals by Rore. These pieces have been chosen to demonstrate how, if deprived of their texts, they may contain various anomalous and irregular passages. However, according to the Monteverdi brothers, these anomalies became perfectly integrated into the “seconda pratica” for, in their close connection with the word they succeed in satisfying equally “the meaning and reason”. *Dalle belle contrade* is a fully mature work, with dense polyphonic writing, imbued – in a general sense – with that sweetness to which many madrigals aspired in the following decades. However, some differences compared with standard writing can be identified: for example, at “sola mi lasci” the soprano part is indeed abandoned by the other voices in order that it can sing a short ascending chromatic phrase in perfect solitude. A little further on, preceded by a expressive pause, and on a chord unconnected with what precedes it, the passage “Ahi crudo amor, ben son dubbiose e corte / le tue dolcezze” finishes on a D flat major triad which represents a wholly uncommon harmonic solution for a piece based on the *finalis* of F. Therefore, if we ignore the text, the

music probably laid itself open to criticisms similar to those which Artusi levelled at Monteverdi.

Yet more radical solutions appear in the four-part madrigal *Mia benigna fortuna*, in which are set the first two stanzas of the double sestina of Petrarch, RVF332. In the last line of the first part, “odiar vita mi fanno e bramar morte”, Cipriano anticipates the alienating atmospheres found in Gesualdo, yet this madrigal was published in 1557, thus some ten years before even the birth of the Prince of Venosa. In the second part, “Crudel, acerba, inexorabil morte”, is to be found a celebrated example of *gravitas*, highlighted in music by harsh and unusual melodic intervals. Here are the roots of the “seconda pratica”: it reaches Giaches de Wert and the Marenzio of the *Nono libro* (with a 1599 setting of the same Petrarch text) on the one hand, whilst on the other (once again), it extends to the mature Gesualdo (particularly in the rhetorical use of pauses). Gesualdo thought highly of Luzzasco Luzzaschi who was, not coincidentally, a pupil of Rore!

Un'altra volta la Germania strida, also to be located in the four-part collection from 1557, is related to the foreign politics of the duke of Ferrara Ercole II. In the sonnet the anonymous poet makes reference to the revolt against Charles V by a group of German Protestant princes allied in 1552 with France (“per doppia forza ha fatto lega / con l'aureo giglio”). By asking Cipriano to set these lines to music, the duke of Ferrara endeavoured to reaffirm the House of Este's loyalty towards the Holy Roman Empire. The music extols the fighting spirit of Charles V (at certain points we are not very

far from Monteverdi's *Madrigali guerrieri*), but also, very effectively, the expressive contrast bringing out the inmost and devout prayer of the emperor (“Carlo che di trionfi già si vede / carco, per sé il Re celeste prega / che lo soccorra”).

Also included among the pieces admired by Monteverdi is *Poi che m'invita Amore*, a bipartite madrigal from the collection *Le vive fiamme* (1565), in which the sorrow at the departure of the beloved one is followed by the foreshadowing of the joy at the return. *Sebben il duol* from the *Quarto libro* of 1557, is very interesting for completely different reasons for it is an example of a typically “humanist” musical setting: the text of the sonnet (by an unknown author) is treated like a continuous declamation, dominated by note-against-note homorhythm, except for occasional incursions in counterpoint. Mysterious – sometimes surprising – harmonies are built up, particularly in the first part, at the words “che mi face mancar forza e ardimento” entrusted to the low voices. Giovanni de' Bardi also certainly thought of this work when he was considering Cipriano as a forerunner of monody.



To the list of Monteverdi, Bardi added other some madrigals, among which are *Di virtù, di costumi, di valore* and especially, *O sonno, o de la queta, umida, ombrosa*, an admirable four-part setting of a dark sonnet by Monsignore Giovanni Della Casa, the celebrated author of the courtesy book, *Il Galateo*. *O sonno* is also

part of the group of “humanist” madrigals, with the predominance of declamation and powerful expressive accents – such as the chromaticism on “oblio dolce”.

More than worthy of note – even if they were not mentioned either by Monteverdi or Bardi – are the three five-part madrigals on *ottave* from Ariosto's *Orlando furioso*: *Alcun no può saper, Come la notte ogni fiammella è viva* and *Convien ch'ovunque sia*. Although these come from different collections – the *Quarto* (1557) and the *Quinto libro a cinque voci* (1566) – these madrigals share many features and would appear to have been specifically commissioned in Ferrara: according to a recent theory this was a (veiled) homage to Renée of France, the Calvinist wife of Ercole II d'Este. From a textual point of view, the three *ottave* from *Orlando furioso* are all equipped with a moralistic character. On the other hand, in terms of the music, Cipriano bases all three madrigals on two-part canons, these being inserted into a polyphonic fabric in a masterly fashion. In the interpretations by La Compagnia del Madrigale, the two parts in canon are sung, while the rest – following a widespread practice of the time – are performed by a consort of viols: here, soprano vielle, viola da braccio and bass viola da gamba. The canons here are respectively, at the lower fifth (tenor and bass in the first of these madrigals mentioned), at the upper fourth (alto and soprano in *Come la notte*) and at the lower octave (soprano and tenor in *Convien ch'ovunque sia*). It may be that the image of the wheel of fortune invoked in *Alcun non può saper* may have led the composer to make use of the canon technique

in order to symbolise the idea of circular (as in perpetual) motion.

Among the other madrigals recorded here, it is also worth mentioning the affectionate gestures found in *Candido e vago fiore*, the singular treatment of “laduatio mortis” in *O morte, eterno fin*, the lively sound painting of *Alma Susanna*, the surprising ending of *Non è lasso martire*, the effective expressive contrasts in *Tra più beati e più sublimi chori* and the high contrapuntal feats achieved in *L'alto Signor*. Of exceptional nobility and fantasy, the highly-refined art of Cipriano de Rore continues to be deserving of admiration and no less so than the great canvases of Titian.

Marco Bizzarini
translation: Mark Wiggins



Rossana Bertini



Daniele Carnovich

Cipriano de Rore

‘Vieni, dolce Imeneo’ - Madrigaux

Tous fous du « divin Cyprien » ! À la fin du xvr^e siècle et au début du xvii^e des polémiques musicales féroces éclatèrent mais les adversaires, sur un point au moins, étaient d'accord : ils reconnaissaient tous la valeur et l'importance du grand compositeur flamand Cyprien [puis Cipriano] de Rore (1515-1565), unanimement considéré parmi les grands classiques de l'art polyphonique. Gioseffo Zarlino et Vincenzo Galilei, le père de Galilée, se regardaient en chiens de faïence étant données leurs positions théoriques inconciliables, mais ils ne se seraient jamais permis de critiquer un maître légendaire, à l'époque disparu depuis plusieurs années. Nous retrouvons le même scénario un peu plus tard, au moment de la célèbre controverse opposant Claudio Monteverdi au chanoine Giovanni Maria Artusi. Accusé d'enfreindre certains préceptes traditionnels du contrepoint, Monteverdi répliqua qu'il avait suivi l'exemple édifiant de Cipriano, le définissant comme étant « le premier rénovateur » de cette « seconde pratique » compositionnelle pour laquelle le texte est le fondement de la polyphonie. Mais Artusi, tout en repoussant les arguments de Monteverdi, cherchait à justifier ses raisonnements en recourant au même modèle : « Monsignore Cipriano fut un com-

positeur judicieux qui a grandement éclairé les pratiques, et si je disais ici qu'il fut le premier à avoir commencé à bien agencer les mots et dans un bel ordre, je ne mentirais pas. » À son tour, le comte Giovanni de' Bardi, en accord avec Galilée pour préparer le terrain à la monodie naissante du xvii^e siècle, reconnaissait le mérite de Cipriano « d'avoir fait bien comprendre le vers et le son des mots dans ses madrigaux », particulièrement ceux qui avaient été publiés peu avant la mort de leur auteur. Cette disparition à un si jeune âge l'a certainement empêché de « condenser la musique de multiples mélodies [c'est-à-dire la polyphonie] » en cette perfection que les écrivains et les philosophes et anciens ont tant louée.

En résumé, Zarlino et Artusi admiraient le « poli » stylistique rare d'un excellent élève particulièrement doué, d'Adrien Willaert. Monteverdi reconnaissait en lui la trempe d'un innovateur audacieux, capable de révéler à l'art du madrigal des voies inédites. Finalement, Bardi le considérait comme l'unique polyphoniste moderne capable de rétablir l'efficacité légendaire de l'ancienne musique grecque. Et peu importe si, indépendamment du respect commun de la parole poétique, ces trois tendances – l'observance des bonnes règles, l'expérimentation audacieuse, l'idéal humaniste – se contredisaient parfois d'une façon réciproque.

Pour comprendre ce paradoxe apparent, il n'est pas inutile de rappeler que nous distinguons, dans l'œuvre abondante de Rore, diverses particularités capables de générer des développements artistiques très importants, même s'ils ne vont pas toujours dans

une seule direction. L'anthologie proposée dans notre album voudrait attirer l'attention sur le dernier Cipriano, celui qui a tant fasciné Bardi et Monteverdi. Mais avant d'aborder les compositions dans le détail, il convient de revisiter dans ses grandes lignes une biographie qui possède encore plusieurs zones obscures.



Nous savons que Rore est né vers 1515 dans la ville de Renaix (Ronse en flamand), aujourd'hui en Belgique, située à une cinquantaine de kilomètres à l'ouest de Bruxelles. Nous supposons que le compositeur s'installa en Italie dans sa jeunesse et prit le nom de Cipriano. Le premier document signalant sa présence dans la Péninsule, date de 1542 et précise la ville, Brescia, où il entra probablement en contact avec Fortunato Martinengo, gentilhomme ayant un grand intérêt pour la musique ainsi que des exigences spirituelles hétérodoxes. Une tradition historiographique consolidée situe Cipriano dans le cercle vénitien de Willaert, dont il semble avoir été l'élève – comme nous l'avons dit plus haut. On a aussi émis l'hypothèse que, dès l'âge le plus tendre, le musicien a été pris sous la protection de Marguerite d'Autriche, fille naturelle de Charles Quint, qui était née elle-aussi en Flandres, à Oudenaarde, tout près de Renaix. Marguerite vint en Italie en 1533 où elle épousa Alexandre de Médicis puis, en secondes noces, Ottavio Farnese, duc de Parme et de Plaisance, qui allait employer Rore durant la dernière étape de sa vie.

Dès le début des années 1540, le jeune maître avait démontré une habilité remarquable à nouer des relations avec des personnages influents parmi lesquels Ruberto Strozzi, réfugié politique florentin (établi à Venise), le prince-évêque de Trente, Cristoforo Madruzzo ou le duc d'Urbino, Guidubaldo II della Rovere. Mais il ne commença à jouir d'un grand prestige qu'en 1546, en devenant maître de chapelle du duc Ercole II d'Este à Ferrare. Cette position stable favorisa un accroissement notable de son activité de compositeur et une renommée à l'échelle européenne. En 1558, avec l'autorisation du duc de Ferrare, Rore put retourner en Flandres et, durant le voyage, reçut une prestigieuse commande d'Albert V, duc de Bavière. L'année suivante, le compositeur était de nouveau en Italie, mais la mort d'Ercole II mettait en péril son contrat à Ferrare qui, de fait, n'allait pas être renouvelé par le nouveau duc, Alfonso II. Cipriano accepta donc la proposition de s'établir à Parme, à la cour des Farnese, où il restera jusqu'à sa mort, à l'exception de la parenthèse prestigieuse de 1563-64 où il succéda à Willaert (à titre temporaire pour des raisons administratives) comme maître de chapelle de la basilique de Saint Marc à Venise. Nous ignorons la cause de sa mort prématurée en 1565.

Rore nous a laissé de nombreuses compositions comprenant madrigaux, chansons françaises, polyphonies profanes sur des textes latins, motets, messes. Bien qu'il ait passé une grande partie de sa vie dans la plaine du Pô, il avait, tout comme d'autres maîtres flamands, une vocation internationale authentique qui

se refléta aussi sur ses madrigaux. De là, son importance stratégique sur l'échiquier musical européen.



Comme nous l'avons mentionné, tous les madrigaux de ce disque proviennent de recueils écrits et publiés à l'âge mûr du maître ou posthumément : le *Secondo libro de' madrigali a quattro voci* de 1557, le *Quarto libro de' madrigali a cinque voci* de la même année, *Le vive fiamme de' vaghi e dilettevoli madrigali* de 1565, le *Quinto libro de' madrigali a cinque voci* (posthume) de 1566 et le *Premier Livre des chansons* (lui aussi posthume) de 1576. Les références politiques incluses dans les textes poétiques renvoient donc à son séjour ferrarais à la cour d'Este ou à celui de Parme chez les Farnese.

Il est étonnant qu'aucune publication des œuvres principales de Rore ne comporte de dédicace. Quoi qu'il en soit, le premier madrigal du *Cinquième livre à cinq voix* (1566), *Mentre lumi maggior* est expressément destiné « à l'illustrissime Duc de Parme », c'est-à-dire à Ottavio Farnese. Nous pouvons apprécier le poème – un sonnet anonyme – non seulement comme étant un hommage élogieux conventionnel, mais encore comme une plainte de la nature pour le départ de la duchesse, Marguerite d'Autriche, qui avait laissé Plaisance (« *le sponde de la Trebbia* », les rives du Trebbia) le 25 mai 1559 pour rejoindre les Flandres (« *il belgico ciel* », le ciel belge), à cause de la rébellion contre la domination espagnole. Dans les premiers vers, la duchesse Marguerite est comparée à la déesse

Artémis (« *Delia* ») tandis qu'on peut reconnaître, sous les traits d'Apollon, Philippe II d'Espagne, son demi-frère. Rore a probablement mis ce texte en musique dès le début de son service à la cour des Farnese. Les chromatismes accompagnant l'affliction des derniers vers sont spectaculaires. La mise en musique du sonnet est également étonnante, d'un seul tenant, sans la division traditionnelle en deux parties.

C'est à la cour de Parme et de Plaisance que renvoie *Vieni, dolce Imeneo*, un épithalame pour les noces de Alessandro Farnese (fils d'Ottavio et de Marguerite) et de Maria, infante du Portugal. Leur mariage se célébra dans les Flandres en 1565, l'année de la mort de Cipriano. Il s'agit donc de l'une des dernières compositions du maître flamand, qui ne sera publiée que dans le recueil tardif de 1576. Dans les vers servant d'ouverture, le musicien met in évidence le contraste formé par le « doux Hyménée » et « l'ardeur » amoureuse ; finalement, la musique s'amplifie solennellement dans la reprise conclusive. Nous avons choisi ce madrigal, *Vieni, dolce Imeneo*, pour intituler notre album afin de symboliser l'union idéale de la poésie et de la musique qui est, comme nous l'avons signalé, l'un des traits distinctifs de la maestria de Cipriano de Rore.

C'est un contexte politique explicite, ferrarais cette fois, auquel se réfère *Volgi il tuo corso*, composé pour célébrer le retour de France du prince Alfonso II d'Este, le 26 septembre 1554. Parti à l'insu de son père, Alfonso fut bien reçu par Henri II, roi de France, qui lui fournit une compagnie de cent hommes armés pour combattre

en Flandres. Adressés idéalement au fleuve Pô, les vers du poète de cour Giovanni Battista Pigna, exaltent la bravoure guerrière du jeune prince et la réconciliation implicite avec son père.



Un groupe de cinq madrigaux fait partie des compositions expressément citées par Giulio Cesare Monteverdi, le frère de Claudio, dans la fameuse *Dichiarazione* jointe aux *Scherzi musicali* de 1607, qui répondait aux attaques d'Artusi. Ces musiques ont été choisies pour démontrer que, privées de leur texte poétique, elles comprendraient plusieurs passages anomaux et irréguliers. Mais, selon les frères Monteverdi, ces « anomalies » s'intègrent parfaitement dans la « seconde pratique » car, dans leur rapport étroit avec la parole elles se justifient par la satisfaction qu'elles procurent « au sens de l'ouïe comme à la raison ». *Dalle belle contrade* est une œuvre absolument mature, d'une écriture polyphonique dense, empreinte – d'une manière générale – de cette douceur que de nombreux madrigaux aspireront à atteindre dans les décades suivantes. Mais on perçoit aussi quelques déviations par rapport à une écriture standard : par exemple, la voix de soprano, sur « *sola mi lasci* » [tu me laisses seule], est effectivement abandonnée par les autres voix pour qu'elle puisse chanter, dans une solitude parfaite, une petite phrase chromatique ascendante. Peu après, précédé par une pause expressive générale, et sur un accord n'ayant plus de lien avec ce qui précédait, le passage « *Ahi*

crudo amor, ben son dubbiose e corte / le tue dolcezze » se conclut sur une triade de ré bémol majeur qui représente une solution harmonique tout à fait inhabituelle pour une œuvre basée sur la note *finalis* Fa. Donc, si nous ne prenons pas en compte le texte, la musique prêterait probablement le flanc à des critiques similaires à celles que l'Artusi faisait à Monteverdi.

Nous trouvons des solutions encore plus radicales dans le madrigal à quatre voix *Mia benigna fortuna* sur les deux premières stances de la sextine double de Pétrarque RVF 332. Sur le vers final de la première partie, « *odiar vita mi fanno e bramar morte* », Cipriano anticipe les atmosphères étranges de Gesualdo : le madrigal fut publié en 1557, donc une dizaine d'années avant la naissance du prince de Venosa. Dans la seconde partie, « *Crudel, acerba, inexorabil morte* », nous trouvons un exemple célèbre de *gravitas* souligné en musique par des intervalles mélodiques âpres et inusuels. Nous avons ici les vrais germes de la « seconde pratique » : d'une part, nous arrivons à Giaches de Wert et au Marenzio du *Neuvième livre* (qui mettra en musique le même texte de Pétrarque en 1599), d'autre part, une fois encore, au Gesualdo mature (nous pensons entre autres à l'usage rhétorique des pauses générales). Gesualdo avait de l'estime pour Luzzasco Luzzaschi qui était, non par hasard, un élève de Rore !

Un'altra volta la Germania strida, qui provient aussi du recueil à quatre voix de 1557, est à mettre en rapport avec la politique étrangère du duc de Ferrare Ercole II. Dans le sonnet, le poète anonyme se réfère à la révolte, contre Charles Quint, d'un groupe de

princes allemands protestants qui s'étaient alliés à la France en 1552 (« *per doppia forza ha fatto lega / con l'aureo giglio* »). En demandant à Cipriano de mettre ces vers en musique, le duc de Ferrare entendait réaffirmer la fidélité de la Maison d'Este envers le Saint-Empire romain. La musique exalte l'esprit de combat de Charles Quint (en certains points, nous ne sommes pas très loin des *Madrigaux guerriers* de Monteverdi), mais traite aussi avec une grande efficacité le contraste expressif mettant en évidence la prière intime et dévote de l'empereur (« *Carlo che di trionfi già si vede / carco, per sé il Re celeste prega / che lo soccorra* »).

Parmi les pièces admirées par Monteverdi, citons aussi *Poi che m'invita Amore*, madrigal bipartite du recueil *Les vives flammes* (1565), où la douleur pour le départ de l'aimée est suivie par la préfiguration de la joie due à son retour. *Sebben le duol*, du *Quatrième livre* de 1557, est très intéressant pour des raisons tout à fait diverses car c'est un exemple exceptionnel de mise en musique typiquement « humaniste » : le texte du sonnet (d'un auteur anonyme) est traité comme une déclamation continue où prédomine l'homorythmie, à l'exception de développements occasionnels en contrepoint. Des harmonies se créent, mystérieuses, parfois surprenantes, particulièrement dans la première partie, sur le passage « *che mi face mancar forza et ardimento* » confié aux voix graves. Giovanni de' Bardi pensait certainement aussi à cette œuvre quand il considérait Cipriano comme un précurseur de la monodie.



À la liste monteverdienne, Bardi ajoute d'autres madrigaux, parmi lesquels, *Di virtù, di costumi, di valore* et, surtout, *O sonno, o de la queta, umida, ombrosa*, admirable mise en musique à quatre voix d'un sonnet sombre de monsignor Giovanni Della Casa, le célèbre auteur du *Galateo*. *O sonno* fait lui aussi partie du groupe des madrigaux humanistes, privilégiant la déclamation et ayant de puissants accents expressifs : signalons entre autres, le chromatisme sur « *oblio dolce* ».

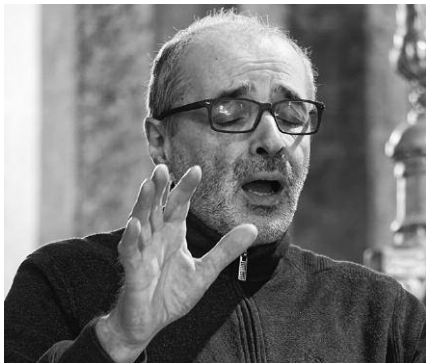
D'autres œuvres sont absolument remarquables, même si elles ne sont pas citées par Monteverdi ni par Bardi, comme les trois madrigaux à cinq voix sur des octaves [stances de huit vers] du *Roland furieux* de l'Arioste : *Alcun non può saper, Come la notte ogni fiammella è viva et Convien ch'ovunque sia*. Bien qu'ils proviennent de recueils différents – le *Quatrième* (1557) et le *Cinquième livre à cinq voix* (1566) – ces madrigaux ont de nombreux aspects en commun et semblent répondre à une commande ferraraise : selon une hypothèse récente, il s'agirait d'un hommage, voilé, à Renée de France, l'épouse – calviniste – d'Ercole II d'Este. D'un point de vue textuel, les trois octaves du *Roland furieux* ont toutes un caractère sentencieux. Par contre, en ce qui concerne la musique, Cipriano traite les trois madrigaux en canons à deux voix s'insérant dans un tissu polyphonique savant. Dans l'interprétation de la Compagnia del Madrigal, les deux voix en canon sont chantées, tandis que les parties musicales restantes sont confiées, selon une pratique très répandue à l'époque, à un consort de violes : ici, vièle soprano, viole de bras et basse de viole de gambe. Les canons

sont respectivement à la quinte inférieure – ténor et basse – dans le premier madrigal cité, à la quarte supérieure – alto et soprano – dans *Come la notte* et à l’octave inférieure – soprano et ténor – dans *Convien ch’ovunque sia*. Il se peut que l’image de la roue de la fortune évoquée dans *Alcun non può saper* ait induit le compositeur à utiliser de la technique du canon pour symboliser l’idée de la circularité.

Parmi les autres madrigaux de ce florilège, signalons les tendres galanteries de *Candido e vago fiore*, le traitement singulier de « *laudatio mortis* » dans *O morte, eterno fin*, la peinture sonore vivace de *Alma Susanna*, la conclusion surprenante de *Non è lasso martire*, les contrastes expressifs d’une grande efficacité dans *Tra più beati e più sublimi chori* et les hautes luttes contrapontiques dans *L’alto Signor*. L’art surfin de Cipriano de Rore, d’une noblesse et d’une fantaisie exceptionnelles, est digne, aujourd’hui encore, d’être admiré, non moins que les grandes toiles du Titien.

Marco Bizzarini

traduction : Pierre Elie Mamou



Giuseppe Maletto



Elena Carzaniga

Cipriano de Rore

‘Vieni, dolce Imeneo’ – Madrigali

Tutti pazzi per «il divino Cipriano». Tra la fine del Cinque e l’inizio del Seicento divamparono feroci polemiche musicali, ma su almeno un punto gli avversari concordavano: nel riconoscere il valore e l’importanza del grande compositore fiammingo Cipriano de Rore (1515-1565), unanimemente annoverato tra i classici dell’arte polifonica. Gioseffo Zarlino e Vincenzo Galilei, padre di Galileo, si guardavano in cagnesco per le loro inconciliabili posizioni teoriche, ma nessuno dei due si sarebbe mai permesso di muovere critiche a un maestro leggendario, ormai scomparso da diversi anni. Lo stesso scenario si sarebbe riproposto qualche tempo dopo nella celebre controversia che oppose Claudio Monteverdi al canonico Giovanni Maria Artusi. Accusato di infrangere alcuni precetti tradizionali del contrapunto, Monteverdi rispose di aver seguito l’aureo esempio di Cipriano, da lui definito «il primo rinovatore» di quella «seconda pratica» del comporre che pone il testo verbale a fondamento della polifonia. Ma lo stesso Artusi, pur respingendo le argomentazioni monteverdiane, cercava di motivare i propri ragionamenti appoggiandosi allo stesso modello: «È stato iudicioso compositore M. Cipriano e ha dato gran lume a’ pratici, e se io dicessi che fosse stato il primo che avesse inco-

inciato ad accomodare bene le parole e con bell’ordine, non direi bugia.» A sua volta il conte Giovanni de’ Bardi, alleato del Galilei nel preparare il terreno alla nascente monodia secentesca, riconosceva a Cipriano il merito di aver fatto «bene intendere il verso e suono delle parole ne’ madrigali suoi», particolarmente in quelli pubblicati poco prima della scomparsa, tanto che se egli non fosse morto così giovane, avrebbe certamente «ridotta la musica delle più arie [cioè la polifonia]» a quella perfezione tanto lodata dagli antichi filosofi e scrittori.

Riassumendo, Zarlino e Artusi ammiravano la rara «politezza» stilistica di un eccellente allievo di Adriano Willaert, particolarmente favorito dalla natura. Monteverdi scorgeva in lui la tempra di un audace innovatore, in grado di dischiudere vie inedite all’arte del madrigale. Infine Bardi lo considerava l’unico polifonista moderno in grado di ripristinare la leggendaria efficacia dell’antica musica greca. Poco importa se, al di là del comune rispetto della parola poetica, queste tre tendenze – l’osservanza delle buone regole, l’audace sperimentalismo, l’ideale umanistico – si ponessero talvolta in reciproco conflitto.

Per comprendere questo apparente paradosso, non è inutile ricordare che nella vasta opera di Rore si riconoscono diverse peculiarità, in grado di generare sviluppi artistici assai rilevanti, anche se non sempre rivolti in un’unica direzione. L’antologia proposta nel presente album intende richiamare l’attenzione sull’ultimo Cipriano, quello che tanto affascinò Bardi e Monteverdi. Ma prima di addentrarci nel dettaglio delle composizioni,

è opportuno ripercorrere per sommi capi una biografia che presenta tuttora varie zone oscure.



Sappiamo che Rore nacque intorno al 1515 nella cittadina di Ronse (in francese Renaix), oggi in Belgio, situata a una cinquantina di chilometri a ovest di Bruxelles. Si suppone che il trasferimento del compositore in Italia sia avvenuto in età giovanile. La sua prima presenza nella Penisola è documentata nel 1542 a Brescia, dove probabilmente entrò in contatto con Fortunato Martinengo, gentiluomo animato da forti interessi musicali oltre che da istanze spirituali eterodosse. Una consolidata tradizione storiografica colloca Cipriano nella cerchia veneziana di Willaert, di cui – come s'è già accennato – pare sia stato allievo. Si è anche ipotizzato che fin dalla più tenera età il musico possa essere stato protetto da Margherita d'Austria, figlia illegittima dell'imperatore Carlo V, anch'essa originaria delle Fiandre: Oudenaarde, suo luogo natale, si trova molto vicino a Ronse. Margherita venne in Italia nel 1533, sposò in prime nozze Alessandro de' Medici e successivamente Ottavio Farnese, duca di Parma e Piacenza, alle cui dipendenze Rore entrerà nell'ultima fase della sua vita.

Fin dai primi anni '40 il giovane maestro aveva dimostrato una notevole abilità nell'avviare relazioni con personaggi influenti tra cui il fuoruscito fiorentino (stabilitosi a Venezia) Ruberto Strozzi, il princip-vescovo di Trento Cristoforo Madruzzo e il duca di

Urbino Guidubaldo II della Rovere. Ma il primo incarico di prestigio gli venne offerto solo nel 1546, quando divenne maestro di cappella del duca Ercole II d'Este a Ferrara. La posizione stabile favorì un notevole incremento dell'attività compositiva e una rinomanza a livello europeo. Nel 1558, con il permesso del Duca di Ferrara, Rore poté far ritorno nelle Fiandre e durante il viaggio onorò una prestigiosa commissione musicale da parte del duca di Baviera Alberto V. L'anno successivo il compositore era nuovamente in Italia, ma la morte di Ercole II mise a repentaglio il suo incarico ferrarese che, infatti, non gli verrà confermato dal successore Alfonso II. Cipriano accettò dunque la proposta di trasferirsi a Parma, alla corte farnesiana, dove si fermerà fino alla morte, eccezion fatta per la prestigiosa parentesi del 1563-64 in cui successe a Willaert, ma solo temporaneamente (per problemi amministrativi), come maestro di cappella della basilica di San Marco a Venezia. Ignoriamo la causa del suo prematuro decesso avvenuto nel 1565.

Rore ci ha lasciato numerose composizioni tra madrigali, *chansons* francesi, polifonie profane su testi latini, mottetti, messe. Pur avendo trascorso gran parte della sua vita in area padana, nutrì, al pari di altri maestri transalpini, un'autentica vocazione internazionale che ebbe riflessi anche sul repertorio madrigalesco. Da qui la sua importanza strategica nello scacchiere musicale europeo.



Come s'è già anticipato, tutti i madrigali di questo disco sono tratti da raccolte mature o postume del maestro: il *Secondo libro de' madrigali a quattro voci* del 1557, il *Quarto a cinque* dello stesso anno, *Le vive fiamme de' vaghi e dilettevoli madrigali* del 1565, il *Quinto a cinque* (postumo) del 1566 e il *Premier Livre des chansons* (anch'esso postumo) del 1576. Di conseguenza, i riferimenti politici inclusi nei testi poetici rimandano o all'esperienza ferrarese presso gli Este o a quella parmigiana presso i Farnese.

È singolare che nessuna delle principali opere a stampa di Rore includa lettere dedicatorie. In ogni caso, il primo madrigale del *Quinto a cinque* (1566), *Mentre lumi maggior* fu espressamente indirizzato «all'illustrissimo Duca di Parma», alias Ottavio Farnese. Si può interpretare il testo poetico – un sonetto di autore anonimo – non solo come un convenzionale omaggio encomiastico, ma pure come un lamento della natura per la partenza della moglie Margherita d'Austria, che aveva lasciato Piacenza («le sponde della Trebbia») il 25 maggio 1559 per raggiungere le Fiandre («il belgico ciel»), a causa della in rivolta contro la dominazione spagnola. Nei primi versi la duchessa Margherita è paragonata alla dea Artemide («Delia») mentre in Apollo si può riconoscere Filippo II di Spagna, suo fratellastro. Probabilmente Rore musicò questo testo non appena entrato al servizio della corte farnesiana. I cromatismi che accompagnano la mestizia degli ultimi versi sono spettacolari. Sorprende inoltre l'intonazione del sonetto in un'unica campata, senza la tradizionale divisione in due parti.

Alla corte di Parma e Piacenza si collega pure *Vieni, dolce Imeneo*, un epitalamio per le nozze di Alessandro Farnese (figlio di Ottavio e Margherita) con Maria, infanta di Portogallo. Il loro matrimonio venne celebrato nelle Fiandre nel 1565, nello stesso anno della morte di Cipriano. Si tratta dunque di una delle ultime composizioni lasciate dal maestro fiammingo, tanto che venne edita solo nella tardiva raccolta del 1576. Nei versi d'apertura il musicista mette in evidenza il contrasto tra il «dolce Imeneo» e l'«ardore» amoroso; la musica subisce infine una solenne amplificazione nella ripresa conclusiva. *Vieni, dolce Imeneo* è anche il titolo scelto per il presente album allo scopo di simboleggiare l'ideale connubio tra poesia e musica che segna, come si è già evidenziato, uno dei tratti distintivi della maestria di Cipriano de Rore.

Un esplicito contesto politico, stavolta ferrarese, riguarda *Volgi il tuo corso*, composto per festeggiare il ritorno dalla Francia del principe Alfonso II d'Este, avvenuto il 26 settembre 1554. Partito all'insaputa del padre, Alfonso era stato ben accolto dal re di Francia Enrico II che gli aveva fornito una compagnia di cento uomini armati per combattere nelle Fiandre. Idealmente rivolti al fiume Po, i versi del poeta di corte Giovanni Battista Pigna, esaltano il valore militare del giovane e l'implicita riconciliazione con il genitore.



Un gruppo di cinque madrigali fa parte delle composizioni espressamente citate da Giulio Cesare

Monteverdi, fratello di Claudio, nella famosa *Dichiarazione*, in risposta agli attacchi dell'Artusi, allegata agli *Scherzi musicali* del 1607. Queste musiche sono scelte per dimostrare che, se private del testo poetico, includerebbero vari passaggi anomali e irregolari. Ma, secondo i fratelli Monteverdi, esse rientrano a pieno titolo nella «seconda pratica» perché nel loro stretto rapporto con le parole riescono a soddisfare in pari grado «il senso e la ragione». *Dalle belle contrade* è un componimento pienamente maturo, dalla scrittura polifonica densa, improntato – a livello generale – a quella dolcezza che sarà vagheggiata da molti madrigali dei decenni successivi. Ma si notano anche parecchie deviazioni rispetto a una scrittura standard: per esempio, la voce di soprano, alle parole «sola mi lasci», viene effettivamente abbandonata dagli altri cantori per intonare, in perfetta solitudine, una piccola frase cromatica ascendente. Poco più innanzi, preceduto da un'espressiva pausa generale, e su un accordo svincolato da quanto precede, il passo «Ahi crudo amor, ben son dubbiose e corte / le tue dolcezze» si conclude su una triade di Re bemolle maggiore che rappresenta un approdo armonico decisamente inconsueto in un pezzo fondato sulla nota *finalis* Fa. Dunque, se non tenessimo conto del testo, la musica presterebbe probabilmente il fianco a critiche simili a quelle che l'Artusi rivolse a Monteverdi.

A soluzioni ancora più radicali perviene il madrigale a quattro voci *Mia benigna fortuna* che intona le prime due stanze della sestina doppia del Petrarca RVF 332. Sul verso finale della prima parte, «odiar vita

mi fanno e bramar morte», Cipriano anticipa le atmosfere stranianti di Gesualdo, ma il pezzo fu pubblicato nel 1557, dunque una decina d'anni prima della nascita del Principe di Venosa. Nella seconda parte, «Crudel, acerba, inexorabil morte», troviamo un celebre esempio di *gravitas* sottolineato in musica da intervalli melodici aspri e inusitati. Qui ci sono davvero i germi della «seconda pratica»: da un lato si arriva a Giaches de Wert e al Marenzio del *Nono libro* (che intonerà lo stesso testo petrarchesco nel 1599), dall'altro, ancora una volta, al Gesualdo maturo (si pensi, tra l'altro, all'uso retorico delle pause generali). Gesualdo stimava Luzzasco Luzzaschi e quest'ultimo, non per caso, era stato allievo di Rore.

Un'altra volta la Germania strida, anch'esso tratto dalla raccolta a quattro voci del 1557, è un componimento da mettere in relazione con la politica estera del duca di Ferrara Ercole II. Nel sonetto l'anonimo poeta allude alla rivolta contro l'imperatore Carlo V da parte di un gruppo di principi tedeschi protestanti alleatisi nel 1552 con la Francia («per doppia forza ha fatto lega / con l'aureo giglio»). Chiedendo a Cipriano di intonare questi versi, il duca di Ferrara intendeva ribadire la fedeltà di Casa d'Este nei confronti del Sacro Romano Impero. La musica esalta lo spirito bellicoso di Carlo V (in alcuni punti non siamo molto lontani dai *Madrigali guerrieri* di Monteverdi), ma è molto efficace anche il contrasto espressivo con cui si evidenzia l'intima e devota preghiera dell'imperatore («Carlo che di trionfi già si vede / carco, per sé il Re celeste prega / che lo soccorra»).

Tra i pezzi ammirati da Monteverdi figura inoltre *Poi che m'invita Amore*, madrigale bipartito dalla raccolta *Le vive fiamme* (1565), in cui al dolore per la partenza dell'amata segue la prefigurazione della felicità per il ritorno. *Sebben il duol*, dal *Quarto libro* del 1557, è invece molto interessante perché rappresenta un eccezionale esempio di intonazione tipicamente «umanistica»: le parole del sonetto (di autore anonimo) vengono trattate con un declamato continuo, in cui predomina l'omoritmia, salvo occasionali sviluppi in contrappunto. Si creano armonie arcane, talvolta sorprendenti, specialmente nella prima parte, alle parole «che mi face mancar forza e ardimento» affidate alle voci gravi. Pensava certamente a questo componimento anche Giovanni de' Bardi quando riconosceva in Cipriano un precursore della monodia.



All'elenco monteverdiano Bardi aggiunse altri madrigali, tra cui *Di virtù, di costumi, di valore* e, soprattutto, *O sonno, o de la queta, umida, ombrosa*, mirabile intonazione a quattro voci di un cupo sonetto di monsignor Giovanni Della Casa, celebre autore del *Galateo*. Anche *O sonno* rientra nel gruppo dei madrigali umanistici, con preminenza declamatoria e marcati intenti espressivi: si noti, fra l'altro, il cromatismo su «oblio dolce».

Assolutamente degni di nota, anche se non citati né da Monteverdi né da Bardi, sono tre madrigali a cinque voci su ottave dell'*Orlando furioso* di Ludovico

Ariosto: *Alcun non può saper, Come la notte ogni fiammella è viva* e *Convien ch'ovunque sia*. Benché siano usciti in raccolte diverse – il *Quarto* (1557) e il *Quinto libro a cinque voci* (1566) – questi componimenti hanno molti aspetti in comune e sembrano porsi in relazione con una committenza ferrarese: recentemente si è avanzata l'ipotesi di un velato omaggio a Renata di Francia, consorte calvinista di Ercole II d'Este. Dal punto di vista testuale le tre ottave dell'*Orlando* hanno tutte un carattere sentenzioso. Per quanto invece riguarda l'intonazione, Cipriano fonda tutti e tre i madrigali su canoni a due voci inseriti entro un sapiente tessuto polifonico. Nell'interpretazione della Compagnia del Madrigale le due voci in canone vengono realizzate mediante il canto, mentre le restanti parti musicali sono eseguite da un consort di viole, secondo una prassi all'epoca molto diffusa: nella fattispecie, viella soprano, viola da braccio e basso di viola da gamba. I canoni sono rispettivamente alla quinta inferiore, tra tenore e basso, nel primo componimento, alla quarta superiore, tra alto e canto, nel secondo e all'ottava inferiore, tra canto e quinto, nel terzo. È possibile che l'immagine della ruota della fortuna evocata in *Alcun non può saper* abbia indotto il compositore ad avvalersi della tecnica canonica proprio per simboleggiare l'idea della circolarità.

Tra gli altri madrigali del presente florilegio segnaleremo le teneri galanterie di *Candido e vago fiore*, la singolare *laudatio mortis* in *O morte, eterno fin*, la vivace pittura sonora di *Alma Susanna*, la conclusione a sor-

presa di *Non è lasso martire*, gli efficaci contrasti espressivi in *Tra più beati e più sublimi chori*, gli alti cimenti contrappuntistici in *L'alto Signor*. Arte sopraffina, quella di Cipriano de Rore, mirabile per nobiltà e fantasia, degna ancor oggi di essere ammirata, non meno delle grandi tele del Tiziano.

Marco Bizzarini



Francesca Cassinari



Raffaele Giordani

Cipriano de Rore 'Vieni, dolce Imeneo' – Madrigale

Alle sind verrückt nach dem »göttlichen Cipriano«. Zwischen dem Ende des 16. und dem Beginn des 17. Jahrhunderts flammen heftige musikalische Polemiken auf, aber zumindest in einem Punkt sind sich die Widersacher einig: in der Anerkennung des Wertes und der Bedeutung des großen flämischen Komponisten Cipriano de Rore (1515-1565), der einmütig zu den Klassikern der polyphonen Kunst gezählt wurde. Die verfeindeten Musiktheoretiker Gioseffo Zarlino und Vincenzo Galilei, Galileos Vater, standen sich unversöhnlich gegenüber, aber keiner der beiden hätte es sich jemals erlaubt, Kritik am legendären Meister zu äußern, der damals schon seit mehreren Jahren tot war. Ein ähnliches Szenarium sollte sich einige Zeit später wiederholen, als Claudio Monteverdi sich mit dem Kleriker Giovanni Maria Artusi auseinandersetzte. Dem Vorwurf, dass er verschiedene traditionelle Regeln des Kontrapunkts verletze, begegnete Monteverdi mit dem Verweis, er sei dem goldenen Beispiel Ciprianos gefolgt, den er als den »ersten Erneuerer« jener *seconda pratica* des Komponierens bezeichnete, bei der der gesungene Text die Grundlage der Polyphonie bildet. Aber obwohl er Monteverdis Argumentation ablehnte, versuchte auch Artusi, seine

eigene Position zu stützen, indem er sich auf das gleiche Vorbild berief: »Der Komponist M. Cipriano war vernünftig und hat sehr viel Licht auf die Kompositionsweisen geworfen, und wenn ich behauptete, er sei der erste, der damit begonnen hat, die Worte gut und schön anzuordnen, würde ich nicht lügen.« Graf Giovanni de' Bardi, ein Mitstreiter Galileis bei der Wegbereitung für die aufkommende Monodie des 17. Jahrhunderts, gestand Cipriano das Verdienst zu, »in seinen Madrigalen die Verse und den Klang der Worte gut verständlich« gemacht zu haben, insbesondere in den Werken, die kurz vor seinem Tod veröffentlicht wurden. Wäre er nicht so jung gestorben, hätte er laut Bardi sicher die *musica delle più arie* [also der Polyphonie] zu jener Perfektion »reduziert«, die von den Philosophen und Autoren der Antike so sehr gelobt wurde.

Zarlino und Artusi bewunderten die seltene stilistische »Glätte« de Rores, jenes von der Natur besonders begünstigten Schülers von Adrian Willaert. Monteverdi erkannte in ihm die Härte des kühnen Neuerers, der dazu in der Lage war, neue Wege in Bezug auf die Madrigalkunst aufzutun. Bardi schließlich hielt ihn für den einzigen modernen Polyphonisten, der die legendäre Wirkung der Musik der griechischen Antike wiederaufleben lassen konnte. Was machte es da schon aus, wenn über den allgemeinen Respekt vor dem dichterischen Wort hinaus drei weitere Elemente (die Beachtung der Regeln, das wagemutige Experimentieren und das humanistische Ideal) gelegentlich im Konflikt zueinander standen.

Um dieses scheinbare Paradox zu begreifen, sollte man bedenken, dass im umfangreichen Schaffen de Rores verschiedene Charakteristika erkennbar sind, die sehr bedeutsame künstlerische Entwicklungen offenbaren, auch wenn diese nicht immer in die gleiche Richtung gehen. Die auf der vorliegenden CD präsentierte Auswahl soll die Aufmerksamkeit auf den späten Cipriano de Rore richten, der Bardi und Monteverdi so sehr faszinierte. Aber ehe wir uns näher mit den Details der Kompositionen auseinandersetzen, sollten wir de Rores Biografie in groben Zügen nachzeichnen, auch wenn sie nur lückenhaft überliefert ist.



Es ist bekannt, dass de Rore um 1515 herum in der Stadt Ronse (französisch Renaix) zur Welt kam, die ungefähr 50 Kilometer westlich von Brüssel im heutigen Belgien liegt. Man nimmt an, dass der Komponist in seinen Jugendjahren nach Italien zog. Sein Aufenthalt auf der italienischen Halbinsel lässt sich erstmals für das Jahr 1542 belegen, in dem er sich in Brescia aufhielt, wo er wahrscheinlich Kontakt zu Fortunato Martinengo pflegte, einem Adligen mit starkem Interesse an Musik sowie an unorthodoxen spirituellen Vorstellungen. Die Musikgeschichtsschreibung verortet Cipriano im venezianischen Zirkel um Willaert, dessen Schüler er – wie bereits erwähnt – wohl war. Es wurde außerdem die Hypothese aufgestellt, er sei seit seiner Jugend ein Schützling Margarethes von Parma gewesen, der unehelichen Tochter Kaiser Karls V., die ebenfalls

aus Flandern stammte. Ihr Geburtsort Oudenaarde liegt in der nächsten Umgebung von Ronse. Margarethe kam 1533 nach Italien und heiratete zunächst Alessandro de' Medici und anschließend Ottavio Farnese, den Herzog von Parma und Piacenza, in dessen Dienst de Rore in seinem letzten Lebensabschnitt stand.

Seit Beginn der 1540-er Jahre hatte der junge Maestro die bemerkenswerte Fähigkeit an den Tag gelegt, Kontakte zu einflussreichen Persönlichkeiten zu knüpfen. Darunter befanden sich auch der aus Florenz geflohene Ruberto Strozzi, der sich in Venedig niedergelassen hatte, außerdem der Fürstbischof von Trient Cristoforo Madruzzo und der Herzog von Urbino Guidubaldo II della Rovere. Der erste angesehene Posten wurde de Rore erst 1546 angeboten, als er *maestro di capella* am Hof Herzog Ercoles II. d'Este in Ferrara wurde. Diese feste Anstellung führe zu einer deutlichen Zunahme seiner kompositorischen Tätigkeit und machte ihn europaweit bekannt. Im Jahr 1558 durfte de Rore mit der Erlaubnis des Herzogs von Parma nach Flandern zurückkehren; während der Reise wurde er mit einem prestigeträchtigen Kompositionsauftrag durch Herzog Albrecht V. von Bayern geehrt. Im darauffolgenden Jahr befand sich der Komponist wieder in Italien, aber durch den Tod Ercoles II. geriet seine Anstellung in Ferrara in Gefahr. Tatsächlich wurde de Rore von dessen Nachfolger Alfonso II. nicht weiterbeschäftigt. Er nahm also das Angebot an, sich nach Parma an den Hof der Farnese zu begeben, wo er bis zu seinem Tod bleiben sollte, mit Ausnahme der Jahre 1563/64, in denen er (aus

administrativen Gründen) temporär die Nachfolge Arian Willaerts als Kapellmeister am Markusdom in Venedig übernahm. Es ist nicht bekannt, warum er 1565 so frühzeitig starb.

De Rore hat zahlreiche Werke hinterlassen, darunter Madrigale, französische Chansons, weltliche polyphone Werke über lateinische Texte, Motetten und Messen. Obwohl er den Großteil seines Lebens in Norditalien verbrachte, war er – ähnlich wie einige andere Meister, die über die Alpen nach Italien gekommen waren – wahrhaft international veranlagt, was sich auch in seinen Madrigalen niederschlägt. Daraus ergibt sich seine strategische Bedeutung auf dem musikalischen Schachbrett Europas.



Wie bereits erwähnt stammen alle Madrigale der vorliegenden Aufnahme aus späten oder posthumen Sammlungen des Meisters: aus dem *Secondo libro de' madrigali a quattro voci* von 1557, dem *Quarto libro de' madrigali a cinque voci* aus dem gleichen Jahr, aus *Le vive fiamme de' vaghi e dilettevoli madrigali* von 1565, dem *Quinto libro de' madrigali a cinque voci* (posthum) von 1566 und aus dem *Premier Livre des chansons* (ebenfalls posthum) aus dem Jahr 1576. Folglich beziehen sich die politischen Anspielungen in den Texten auf seine Erfahrungen in Ferrara am Hof der Este und auf seine Erlebnisse bei den Farnese in Parma.

Es ist einzigartig, dass keines der wichtigen gedruckten Werke de Rores ein Widmungsschreiben

enthält. Das erste Madrigal aus dem *Quinto libro a cinque* (1566), *Mentre lumi maggior* ist jedenfalls ausdrücklich für den »hochberühmten Herzog von Parma«, also Ottavio Farnese, bestimmt. Der poetische Text – ein anonymes Sonett – ist nicht nur als konventionelle Hommage an den Fürsten zu verstehen, sondern auch als Klage der Natur über den Weggang seiner Gattin Margarethe von Parma, die Piacenza (*»le sponde della Trebbia«*) am 25. Mai 1559 verlassen hatte, um sich aufgrund des Widerstands gegen die spanische Herrschaft nach Flandern zu begeben (*»il belgico ciel«*). In den ersten Versen wird Herzogin Margarethe mit der Göttin Artemis (*»Delia«*) verglichen, während man ihren Halbbruder Philipp II. in Apollo wiedererkennen kann. Wahrscheinlich vertonte de Rore diesen Text, als er gerade in den Dienst der Farnese getreten war. Die Chromatik, mit der die Wehmut der letzten Verse begleitet wird, ist geradezu spektakulär. Außerdem ist überraschend, dass das Sonett in einem einzigen Bogen vertont wird, ohne die traditionelle Aufteilung in zwei Abschnitte.

Am Hof von Piacenza und Parma entstand auch *Vieni, dolce Imeneo*, ein Epithalamium für die Hochzeit des Alessandro Farnese (Sohn von Ottavio und Margarethe) mit Maria von Portugal. Ihre Vermählung wurde 1565 in Flandern gefeiert, im Todesjahr Ciprianos. Es handelt sich also um eines der letzten Werke, die der flämische Meister geschrieben hat, sodass es erst in der späten Sammlung von 1576 veröffentlicht wurde. In den ersten Versen hebt der Komponist den Kontrast zwischen dem süßen Imeneo

(»dolce Imeneo«) und dem Feuer der Liebe (»ardore«) hervor. Die Musik erlebt schließlich in der abschließenden Wiederholung eine feierliche Verbreiterung. *Vieni, dolce Imeneo* ist auch der Titel, den wir für diese Aufnahme gewählt haben, um die ideale Verbindung zwischen Poesie und Musik zu symbolisieren, die – wie bereits gezeigt – eine der hervorstechendsten Eigenschaften der Kunst Cipriano de Rores ist.

Volgi il tuo corso hat einen expliziten politischen Kontext, der sich auf Ferrara bezieht. Das Werk entstand zur Feier der Rückkehr Herzog Alfonsos II. d'Este aus Frankreich, die am 26. September 1554 stattfand. Alfonso war ohne das Wissen seines Vaters aufgebrochen und wohlmeinend vom französischen König Heinrich II. aufgenommen worden, dem er eine Kompanie mit hundert Bewaffneten zum Kampf in Flandern zur Verfügung gestellt hatte. Die Verse des Hofdichters Giovanni Battista Pigna, die sich auf den Fluss Po beziehen, preisen das militärische Können des jungen Alfonso und die unausgesprochene Versöhnung mit seinem Vater.



Eine Gruppe von fünf Madrigalen gehört zu jenen Kompositionen, die Claudio Monteverdis Bruder Giulio Cesare in seiner berühmten *Dichiarazione* ausdrücklich aufzählte. Diese Antwort auf Artusis Angriffe wurde in den *Scherzi musicali* aus dem Jahr 1607 abgedruckt. Die Werke wurden ausgewählt, da sie einige anomale und regelwidrige Passagen enthalten, wenn man sie

losgelöst vom Text betrachtet. Aber nach Ansicht der Brüder Monteverdi werden sie vollkommen zurecht zur *seconda pratica* gerechnet, weil es durch den engen Bezug zwischen Worten und Musik gelingt, Gefühl und Verstand (»senso e ragione«) gleichermaßen zufriedenzustellen. *Dalle belle contrade* ist ein vollkommen reifes Werk in dichter polyphoner Kompositionsweise, das von jener Lieblichkeit geprägt ist, die in vielen Madrigalen der folgenden Jahrzehnte angestrebt werden sollte. Aber man bemerkt auch einige Abweichungen von der üblichen Schreibweise. Die Sopranstimme zum Beispiel wird bei den Worten »sola mi lasci« von den anderen Stimmen praktisch alleine gelassen, um in vollkommener Einsamkeit eine kurze aufsteigende chromatische Phrase zu singen. Kurz danach erklingt nach einer wirkungsvollen Generalpause über einem vom Vorangegangenen vollkommen losgelösten Akkord über die Worte »Ahi crudo amor, ben son dubbiose e corte / le tue dolcezze« eine Passage, die mit einem Des-Dur-Dreiklang schließt. Dieser stellt harmonisch einen sehr ungewöhnlichen Zielpunkt in einem Stück dar, das auf der Finalis F beruht. Würde man sich nicht genau am Text orientieren, böte dieses Stück also eine Angriffsfläche für ähnliche Kritik, wie Artusi sie an Monteverdi übte.

Zu noch radikaleren Lösungen kommt de Rore in seinem vierstimmigen Madrigal *Mia benigna fortuna*, in dem die ersten beiden Stenzen aus Petrarcas Doppelsestine RVF 332 vertont werden. Im letzten Vers des ersten Teils »odiar vita mi fanno e bramar morte« nimmt Cipriano die befremdliche Atmosphäre

vorweg, die manchmal in Gesualdos Werken anzutreffen ist. Aber das Werk wurde 1557 veröffentlicht, also ein Jahrzehnt vor der Geburt des Fürsten von Venosa. Im zweiten Teil, »Crudel, acerba, inexorabil morte«, findet sich ein berühmtes Beispiel der *gravitas*, die musikalisch durch harsche und ungebräuchliche Melodiefortschreitungen betont wird. Hier haben wir es tatsächlich mit den Keimzellen der *seconda pratica* zu tun: Einerseits kommt man bei Giaches de Wert und beim Marenzio des *Nono libro* an (in dem der gleiche Petrarca-Text 1599 vertont wurde), und andererseits wieder beim späten Gesualdo (man denke an den rhetorischen Einsatz von Generalpausen). Gesualdo schätzte Luzzasco Luzzaschi – nicht zufällig ein Schüler Cipriano de Rores.

Un'altra volta la Germania strida stammt ebenfalls aus der Sammlung für vier Stimmen aus dem Jahr 1557. Das Stück kann mit der Außenpolitik Herzog Ercoles II. von Ferrara in Verbindung gebracht werden. In seinem Sonett spielt der anonyme Dichter auf den Fürstenaufstand gegen Kaiser Karl V. an, bei dem sich eine Gruppe deutscher protestantischer Fürsten 1552 mit Frankreich verbündete (»per doppia forza ha fatto lega / con l'aureo giglio«). Indem der Fürst von Ferrara Cipriano damit beauftragte, diesen Text zu vertonen, wollte er die Treue des Hauses Este zum Heiligen Römischen Reich betonen. In der Musik wird der kriegerische Geist Karls V. verherrlicht (an einigen Stellen besteht große Nähe zu Monteverdis *Madrigali guerrieri*). Aber auch der expressive Kontrast ist sehr wirkungsvoll, mit dem das innige und fromme Gebet des Kaisers

dargestellt wird (»Carlo che di trionfi già si vede / carco, per sé il Re celeste prega / che lo soccorra«).

Zu den Stücken, die Monteverdi bewunderte, gehört auch *Poi che m'invita Amore*, ein zweiteiliges Madrigal aus der Sammlung *Le vive fiamme* (1565). Hier folgt auf den Schmerz beim Abschied der Geliebten die Vorfreude über ihre Rückkehr. *Sebben il duol* aus dem *Quarto libro* von 1557 ist ein sehr interessantes Werk, weil es ein außergewöhnliches Beispiel für den typisch »humanistischen« Klangansatz darstellt: Die Worte des anonymen Sonetts werden durchgängig deklamierend behandelt, wobei Homorhythmie vorherrscht, von gelegentlichen kontrapunktischen Entwicklungen abgesehen. Es werden geheimnisvolle und manchmal überraschende Harmonien geschaffen, insbesondere im ersten Teil über den Text »che mi face mancar forza e ardimento«, der in den tiefen Stimmen erklingt. Als Giovanni de' Bardi in Cipriano einen der Vorläufer der Monodie sah, dachte er mit Sicherheit an dieses Werk.



Bardi fügte noch einige Madrigale zu Monteverdis Auswahl hinzu, darunter auch *Di virtù, di costumi, di valore* und das besonders bemerkenswerte *O sonno, o de la queta, umida, ombrosa*, eine wunderbare vierstimmige Vertonung eines düsteren Sonetts des Klerikers Giovanni della Casa, der für sein Traktat *Il Galateo* berühmt war. Auch *O sonno* gehört durch das Vorherrschen der Deklamation und seine markante

Expressivität zur Gruppe der »humanistischen« Madrigale; man achte besonders auf die Chromatik bei »oblio dolce«.

Besonders bemerkenswert sind drei fünfstimmige Madrigale über Stanzen aus Ariosts *Orlando furioso*, auch wenn sie weder von Monteverdi noch von Bardi erwähnt wurden: *Alcun non può saper, Come la notte ogni fiammella è viva* und *Convien ch'ovunque sia*. Obwohl sie in verschiedenen Sammlungen veröffentlicht wurden (im *Quarto...* und im *Quinto libro a cinque voci* aus den Jahren 1557 und 1566), verfügen diese Werke über zahlreiche Gemeinsamkeiten und scheinen in Zusammenhang mit einem Kompositionsauftrag aus Ferrara zu stehen. Vor kurzem kam die Hypothese auf, dass es sich bei diesen Madrigalen um eine versteckte Hommage an Renée de France, die kalvinistische Gattin Ercoles II d'Este, handeln könnte. Wenn man den Text betrachtet, ist den drei Stanzen aus dem *Orlando* ein sentenziöser Charakter gemeinsam. Bei seiner Vertonung wählt Cipriano in allen drei Madrigalen einen zweistimmigen Kanon als Grundlage, den er in ein anspruchsvolles polyphones Geflecht einbettet. In der Interpretation der Compagnia del Madrigale wird der Kanon von Gesangsstimmen übernommen, während die restlichen Stimmen von einem Violenconsort gespielt werden, wie es zur Entstehungszeit gängige Praxis war. In diesem Fall besteht das Consort aus einer *viella soprano*, einer *viola da braccio* und einem *basso di viola da gamba*. Der Kanon wird im ersten Madrigal von Tenor und Bass im Quintabstand, im zweiten zwischen Alt und Sopran

im Quartabstand und im dritten zwischen Sopran und Tenor im Oktavabstand gesungen. Es ist denkbar, dass das Bild des Rades der Fortuna, das in *Alcun non può saper* verwendet wird, den Komponisten auf den Gedanken brachte, die Idee der Kreisförmigkeit sinnbildlich mit der Kompositionstechnik des Kanons darzustellen.

Zu den weiteren ausgewählten Madrigalen gehört *Candido e vago fiore* mit seiner zärtlichen Galanterie, die einzigartige *laudatio mortis* in *O morte, eterno fin* und das lebhafte Klangbild in *Alma Susanna*. Außerdem erklingt *Non è lasso martire* mit seinem überraschenden Schluss, *Tra più beati e più sublimi chori*, in dem wirkungsvolle expressive Kontraste eingesetzt werden, sowie *L'alto Signor*, das sich durch gewagten Kontrapunkt auszeichnet. Ciprianos Kunst ist vorzüglich, wundervoll in ihrer Noblesse und ihrem Ideenreichtum – seine Werke sind bis heute nicht weniger bewundernswert als die großartigen Gemälde Tizians.

Marco Bizzarini
Übersetzung: Susanne Lowien



01 **Dalle belle contrade d'oriente**

Chiara e lieta s'ergea Ciprigna, ed io
Fruiva in braccio al divin idol mio
Quel piacer che non cape umana mente,

Quando sentii dopo un sospir ardente:
«Speranza del mio cor, dolce desio,
T'en vai, ahime, sola mi lasci, addio.
Che sarà qui di me, scura e dolente?

Ahi, crudo Amor, ben son dubbiose e corte
Le tue dolcezze, poi ch'ancor ti godi
Che l'estremo piacer finisca in pianto.»

Né potendo dir più, cinsemi forte,
Iterando gl'amplessi in tanti nodi,
Che giammai ne fer più l'Edra o l'Acanto.

02 **Candido e vago fiore,**

Colto dalla più bella e rara mano
Che mai vedesse nel suo regno Amore;
Se ti vedrai lontano
Dalla mia donna bella,
Che vince in beltà la terza stella,
Non dei languir dell'atto dolce umano,
Ma temprar tua partita,
Coll'aver dato aita
Al più perfetto amante,
Ch'adora in terra le sue luci sante.

From the fair lands of dawn
Venus was rising, bright and glad,
And I was basking in the embrace of my divine idol
In bliss that no human mind can grasp,

When I heard, after a passionate groan:
“Hope of my heart, sweet desire,
Away you go, alas, leaving me alone, farewell.
What will become of me, all somber and dejected here?

Ah, brutal god of Love, your treats are really
Dubious and brief, for you relish
When utmost pleasure ends in tears.”

She could say no more and just held me tightly,
Repeating her embraces in more knots
That either ivy or acanthus ever made.

Fair white flower,
Picked by the most stunning peerless hand
That Love ever saw in his realm,
If I should ever see you far
From my beautiful lady,
Who surpasses Venus – the third star – in beauty,
Do not bemoan this adorable human deed,
But temper the twinge of your demise
For you will have come to the aid
Of the most consummate lover
Who worships his lover's sacred eyes here on earth.

03 **Mentre, lumi maggior** del secol nostro,
Sotto 'l belgico ciel porge la luce
Al carro, ch' a l'oprar e al sonno induce,
Nova Delia ed Apol, lo splendor vostro;

E mentre il santo amor fra l'or e l'ostro
Dalle perle e i robini al cor traluca
Ed all'alto gioir vi riconduce,
Cui non cape pensier né adombra inchiostro.

Le caste Ninfe sull'erbose sponde
Della Trebbia e del Taro in negro manto
Doglionsi d'ogni lor gloria sparita,

E colme di desir, vaghe di pianto
Tra mestissimi accenti e gli antri e l'onde,
Fan risonar Ottavio e Margherita.

04 **Un'altra volta la Germania strida,**
E per doppiar la forz'ha fatto lega
Con l'aureo giglio, e già l'insegna spiega,
Gli campi scorre e gli nimici uccide.

Carlo che di trionfi già si vede
Carco, per sé il Re celeste prega
Che lo soccorra, e nel sembante nega
Ch'abbi timor di questa gente infida.

O luminaries of our time, New Diana and New Apollo!
While your splendor under the Belgic sky imparts light
To the solar chariot that either wakes us to labor,
Or lulls us to sleep, as it courses across the heavens,

And while holy love, through heraldic gold and crimson
Shines from pearls and rubies into your hearts,
Lifting you back to a lofty joy
That no thought can grasp and no ink can darken,

The virtuous Nymphs on the grassy banks
Of Parma's rivers – Trebia and Tarus –
Weep in black cloaks over their departed glory,

And filled with longing and faint from sobbing,
Through doleful whimpers they echo the names of
Ottavio and Magherita across caves and streams.

Once more Germany is roaring,
And to double its strength it has leagued together
With France's fleur de lys. Already it unfurls its banners,
Marches through the fields and kills its enemies.

Charles the Bold, already laden with triumphs,
Prays the heavenly King
To assist him, and his countenance
Denies any fear of these deceitful people.

Poi ragiona tra se, fatto sdegnoso:
«Gli eserciti saranno i miei consigli,
I Duci la virtù, l'armi e la fede,

Le trombe il tempo, i miei color vermigli
La fortuna ch'a meco fermo il piede
Con che t'opprimerò popol ritroso.»

o5 **Poi che m'invita Amore**

A lagrimar mai sempre,
Desio che 'l cor si stempresse
Per far forse men grave il mio dolore,
Qual sol per ubbidir al mio Signore
Mi causa l'empia e dura dipartita
Da voi, dolce mia vita,
Che sol alma e gradita
Sete ne' pensier miei,
Né senza veder voi giammai vivrei.

E se pur mi mantieni
Amor, col bel desio
Di ritornar ond'io, lasso, partei
Con sì dubbiosa spene,
Mi dà mille tormenti e tante pene
Ch'io bramo mill'e mille volte il giorno
Veder il viso adorno;
O felice ritorno
Che s'io riveggo lei
Vivro contento, Amor, ne' pensier miei.

Then pondering to himself, he scoffs:
“My armies will be my counsel,
My commanders will be virtue, weapons and faith,

Trumpets will be my beat, and my vermillion
Will be fortune, whose foot is firmly with me,
And with which I will crush you, barbarous people.”

Since Love incites me
To cry evermore
I wish my heart would dissolve
To perhaps make my sorrow less dire.
What star forces me upon me, in order to obey my Lord,
This wicked and harsh farewell
From you, sweet life of mine –
You are the only welcome soul
In my thoughts,
And I would never live without seeing you.

But if you keep me alive,
O god of Love, with the sweet desire
To return whence, alas, I came
With such frail hope,
Then I feel a thousand torments and as much anguish
From yearning a thousand and a thousand times a day
To see that handsome face.
Oh happy return:
If I see her again
I shall happily live, Love, in my thoughts.

o6 **Non è lasso martire**

Il convenir per voi, donna, morire,
Se la cagion della mia morte è tale,
Che fa lieve ogni male.
Ma quel che mi tormenta,
È che del mio morir siete contenta,
E ch'al primo veder d'altro amatore
Cangiaste il vostro core.
Non è dunque martire
Il convenir per voi, donna, morire?

(Fortunio Spira)

o7 **Alcun non può saper** da chi sia amato,
Quando felice in su la ruota siede:
Però c'ha i veri e i finti amici a lato,
Che mostran tutti una medesima fede.
Se poi si cangia in tristo il lieto stato,
Volta la turba adulatrice il piede;
E quel che di cor ama riman forte,
Ed ama il suo signor dopo la morte.

(Ludovico Ariosto – ‘Orlando furioso’, XIX, 1)

o8 **Sebben il duol** che per voi, donna, sento
Non vi fo manifesto con la voce,
Questo m'avvien perché, lasso, pavento
La luce de begli occhi che mi noce;

It is no great hardship, my lady,
To accept death for your sake,
If the purpose of my death is such
That it relieves my woes.
But what tortures me is
That you are pleased with my death
And that at the first sight of another lover
You changed your heart.
Is it not such hardship then, my lady,
To accept death for your sake?

(Fortunio Spira)

As long as one sits atop the wheel of fortune
He cannot know who loves him:
He is surrounded by friends true and fake,
Who all profess the same faithfulness.
But if happiness then turns to sadness,
The flattering pack walks away,
Yet the one that loves his master from the heart
Persists in his love even past death.

Ludovico Ariosto – ‘Orlando furioso’, XIX, 1)

I may not exhibit aloud, my lady,
The way I ache for you,
But alas, it besets me because I fear
The noxious light of these beautiful eyes.

Poi ne miei danni Amor è sì feroce
 Che mi face mancar forza e ardimento,
 Tal che per tener chiuso il mio tormento
 Amor a doppio mi distrugge e coce.

Ben voi a più di mille e mille segni
 Conoscerlo potete e aita darmi,
 Quantunque taccia l'aspra doglia mia,

Però non sendo più che Circe ria
 Cedano l'ire alla pietà e gli sdegni,
 E piacciavi di duol sì acerbo trarmi.

09 Alma Susanna, ben felice è 'l core
 Ch'arde del vostro amore,
 Sì dolce è 'l guardo de' begl'occhi ardenti
 Sì sagge le parole
 E sì soave è 'l grazioso riso
 Che può quetar i venti,
 Fermar i fiumi e 'l sole
 Ed in terra mostrame il paradiso.
 Poi tra tanta beltà, tanta virtude
 Sovra l'umana usanza
 La bell'anima vostra alberga e chiude
 Ch'ogni pensier avanza.
 Dunque Susanna, ben felice è 'l core
 Ch'arde del vostro amore.

Love is so ruthless in its torture
 That it makes my strength and my courage fail me,
 So that, to keep my torment under lock,
 Love doubly wrecks me and boils me.

You can tell my pain from thousands and thousands
 Of signs, and you can come to my help,
 However silent my bitter sorrow may remain,

And since you are no more wicked that the witch Circe,
 May anger and disdain yield to mercy
 And may it please you to retrieve me from such cruel
 agony.

Wholesome Susanna, happy is the heart
 That burns with your love,
 So sweet is the gaze of your beautiful bright eyes,
 So wise are your words,
 And so gentle is your graceful laugh
 That it can hush the winds,
 Stop the rivers and the sun
 And show us what paradise there is on earth.
 Yet aside from such beauty, so much virtue –
 Beyond human standards –
 Harbors and encloses your beautiful soul
 That it quickens all inspiration.
 Therefore Susanna, happy is the heart
 That burns with your love.

10 O sonno, o de la queta, umida, ombrosa
 Notte placido figlio; o de' mortali
 Egri conforto, oblio dolce de' mali
 Sì gravi ond'è la vita aspra e noiosa;

Soccorri al core omai, che langue e posa
 Non have, e queste membra stanche e frali
 Solleva: a me ten vola, o sonno, e l'ali
 Tue brune sovra me distendi e posa.

Ov'è 'l silenzio che 'l dì fugge e 'l lume?
 E i lievi sogni, che con non secure
 Vestigia di seguirti han per costume?

Lasso, che 'nvan te chiamo, e queste oscure
 E gelide ombre invan lusingo. O piume
 D'asprezza colme! o notti acerbe e dure!

(Giovanni della Casa –'Rime')

11 Di virtù, di costumi, di valore,
 D'onestà singular e leggiadria,
 Mostrar l'orecchie al cor la donna mia,
 U' dentro la scolpi subito Amore.

Vide la non sol tal per gli occh'il core,
 Ma bell'ancor più ch'altra donna sia,
 Saggia oltra modo e a me tanto pia
 Ch'io vivo sol del suo divin splendore.

O slumber, serene scion of the tranquil,
 Misty, dusky night. O comfort to the
 Weary, sweet oblivion of the dire sorrows
 That make life rough and tiresome,

Rescue anon my restlessly languishing
 Heart, and raise my worn, frail
 Limbs: flutter my way, o slumber, unfurl
 Your swart wings and lay them over me.

Where is the silence that flees daylight and its rays?
 And the gossamer dreams that so often
 Follow you with hesitant footsteps?

Alas, in vain I call you, in vain I beguile
 These dark and gelid shadows. O pillows
 Plump with bitterness! O nights coarse and stiff!

(Giovanni della Casa –'Rime')

My ears portrayed my lady as
 Singular in her virtue, her ways, her valor,
 Her honesty and her beauty
 To my heart, where Love promptly sculpted her.

Through my eyes, my heart saw her not only that way,
 But more beautiful still than any other lady,
 Wise beyond custom and so kind to me
 That I live off her divine radiance alone.

- Così 'l mio stil, qual fê la tua bellezza,
Sue virtùdi agguagliasse, ond' assimiglia
Suprema Dea, non già donna mortale,
- Ch'eterne le mie rime andrien di tal onor,
Di tal mia gioia e tal sua altezza,
Che eccederebbon ogni meraviglia.
- 12 Tra più beati e più sublimi cori**
De le più pure essenze ed immortali
Dì o notte ove non son diversi o eguali
Possenti a misurar gli eterni amori,
- Or, felice alma, vedi e godi e adori
Il tuo fattor e 'ntendi ciò ch'ì frali
Uman pensier non ponno de' mortali
Il ciel, le stelle, il moto ei lor splendori.
- Io qui non miro più quel che solea
De gli occhi tristi caro amato oggetto
Più mesto e fosco che tu lieta e chiara,
- Per cui da terr'a volo il mio intelletto
S'alzò già sì che tal gioia prenda
Qual hor tu in ciel, ma ben fu breve e rara.
- I wish my poetry, depicting your beauty,
Would so equal its virtues—which mirror
Those of a supreme goddess, not of a mortal woman—
- That my verses would become eternal from such honor,
So much on par with my joy and with her loftiness
That they would surpass any wonder.
- Merry soul, now that you are among nobler choirs
Made of the purest immortal essences,
In a place where day and night are no different,
And are able to compute the duration of eternal loves,
- You see and enjoy and worship
Your Creator, and you understand what
The feeble human mind of mortals cannot:
The heavens, the stars, their motion and their brilliance.
- Down here, I can no longer see what I used to,
The dear beloved object of my sorry eyes,
More doleful and gloomy than you are joyful and radiant.
- For this reason my mind takes flight from this earth
And rises so much that it captures the same joy
That you know in heaven, albeit fleetingly.

- 13 Convien ch'ovunque sia**, sempre cortese
sia un cor gentil, ch'esser non può altrimente;
che per natura e per abito prese
quel che di mutar poi non è possente.
Convien ch'ovunque sia, sempre palese
un cor villan si mostri similmente.
Natura inchina al male, e viene a farsi
l'abito poi difficile a mutarsi.

(*Ludovico Ariosto – 'Orlando furioso', XXXVI, 1*)

- 14 Vieni, dolce Imeneo**,
Vieni ed infiamma di santissimo ardore,
A sì gradita e bella coppia 'l core.
Amor di bianca oliva
D'ambi le tempie cinga,
E in dolce nodo, e in pura fiamma viva
Lor alme accenda e stringa,
Indi gl'acuti strali espenda e indori,
Sciolto dagl'occh'il velo,
Spiri gioia ogni parte e l'aria odori,
Or ch'in terra si vede il terzo cielo,
Ed ogni antro, ogni lido in dolci tempre
Alessandro e Maria risuoni sempre.
Vieni, dolce Imeneo,
Vieni ed infiamma di santissimo ardore,
A sì gradita e bella coppia 'l core.

It befits a gentle heart, wherever it may be,
To remain courteous always, for it cannot be otherwise:
What it has learned from nature and habit,
It no longer has the power to change.
It befits a depraved heart, wherever it may be,
To reveal itself as such always.
Nature predisposes to evil, and a habit once made
Becomes difficult to change.

(*Ludovico Ariosto – 'Orlando furioso', XXXVI, 1*)

Come, sweet Hymen, god of marriage,
Come and ignite with holy ardor
The heart of this beautiful and harmonious couple.
Let Love crown their
Heads with a white olive branch,
And kindle and bind their souls
In a sweet knot and with a pure vibrant flame.
Let Love then cast its keen gilded arrows,
Once the veil comes off the bride's eyes,
Let it infuse the air with a sweet scent.
Now that the Third Heaven can be seen from the earth,
Let every rock, every shore sweetly
Intone the name of Alessandro and Maria forever.
Come, sweet Hymen,
Come and ignite with holy ardor
The heart of this beautiful and harmonious couple.

- 15 **Mia benigna fortuna** e 'l viver lieto,
i chiari giorni et le tranquille notti
e i soavi sospiri e 'l dolce stile
che solea resonare in versi e 'n rime,
vòlti subitamente in doglia e 'n pianto,
odiar vita mi fanno, et bramar morte.
- Cruel, acerba, inexorabil Morte,
cagion mi dà di mai non esser lieto,
ma di menar tutta mia vita in pianto,
e i giorni oscuri et le dogliose notti.
I mei gravi sospir non vanno in rime,
e 'l mio duro martir vince ogni stile.
- (*Francesco Petrarca – 'Canzoniere', 332*)
- My benign fortune and the cheerful life,
The clear days and the tranquil nights,
The soft whimpers and the mellow grace,
That once rang in verse and rhyme,
At once turn into grief and woe,
Making me hate life and yearn for death.
- Cruel, fierce, unrelenting death,
You give me cause never to be happy,
But to spend all my life in sorrow—
Somber days and doleful nights.
My gloomy groans do not go in rhyme,
And my dire anguish defeats all grace.
- (*Francesco Petrarca – 'Canzoniere', 332*)
- 16 **Volgi 'l tuo corso** alla tua riva manca,
E cresci quanto più si scema il giorno,
Ch'un gran guerrier verso il sinistro corno
Sorger vedrai da i monti ove 'l sol manca.
- Ei discendendo vien da gente franca,
Di pietà, di valor, di spoglie adorno,
Tu vagli incontra e bacia d'ogn'intorno
La terra in aspettarlo allegra e stanca.
- Tu quantunque hai su gl'altri fiumi impero,
Lui riconosci ed ora in tal viaggio
Dei riverirlo da lui fatto altero;
- Steer your flow leftward, O river,
And swell as the day dims:
In the left corner you will see a great warrior
Arise from the mountains where the sun vanishes.
- He comes down from the Frankish people,
Arrayed with devotion, with valor, with honors:
Flow his way and kiss the ground,
Weary and joyous in anticipation of his homecoming.
- Since you reign over the other rivers,
Acknowledge him and revere him
For you are also made regal from his journey.
- Ché se Fetonte d'ardimento folle
Cadde ed estinse, questi e forte e saggio
S'innalza e seco la tua fama estolle.
- (*Giovan Battista Pigna*)
- 17 **Come la notte** ogni fiammella è viva,
E riman spenta subito ch'aggiorna;
Così, quando il mio sol di sé mi priva,
Mi leva incontra il rio timor le corna:
Ma non sì tosto all'orizzonte arriva,
Che 'l timor fugge, e la speranza torna.
Deh torna a me, deh torna, o caro lume,
E scaccia il rio timor che mi consume!
- (*Ludovico Ariosto – 'Orlando furioso', XLV, 37*)
- 18 **L'alto signor** dinanzi a cui non vale
Nascondere né fuggir, né far difesa,
Di bel piacer m'avea la mente accesa
Con un ardente ed amoroso strale;
- E benché 'l primo colpo aspro e mortale
Fossi da sé, per avanzar sua impresa
Una saetta di pietate ha presa,
E quindi e quindi il cor punge ed assale.
- Indeed if Phaeton fell down and passed
For being madly brazen, this hero is wise and strong:
As he soars he uplifts your fame with his.
- (*Giovan Battista Pigna*)
- Just as every little flame is alive at night,
And goes off as soon as day breaks,
When my sun denies itself to me,
Against me bleak dread rears its horns:
But no sooner does it reach the horizon
Than dread flies away and hope returns.
Return to me, alas, return, dear light,
And drive away the bleak dread that consumes me!
- (*Ludovico Ariosto – 'Orlando furioso', XLV, 37*)
- The lord up high, before whom
There is no hiding, nor fleeing, nor arguing,
Had kindled sweet bliss in my mind
With a glowing arrow of love.
- And though his first blow was bitter and deadly,
To pursue his onslaught,
He has taken an arrow made of compassion,
And stabs and assails all sides of my heart.

L'una piaga arde e versa foco e fiamma;
Lagrima l'altra che 'l dolor distilla,
Per gli occhi miei, del vostro stato rio:

Né per duo fonti sol una favilla
Rallenta de l'incendio che m'infiamma,
Anzi per la pietà, cresce 'l desio.

(*Francesco Petrarca – 'Canzoniere', 241*)

One wound burns and gushes fire and flame,
The other tears—which grief presses
Through my eyes for your wretched condition:

Neither spring can douse the least flicker
Of the blaze that inflames me:
Instead, desire grows from compassion.

(*Francesco Petrarca – 'Canzoniere', 241*)

19 **O morte, eterno fin** di tutti i mali,
Riposo delle membra e della mente,
Utile e necessaria a gl'animali
Più che la vita assai, chi pon ben mente;
Porto de' ciechi e miseri mortali
Ch'errando van dall'orto all'occidente;
Tu prigion, spezzi e rompi aspre catene,
E metti fine all'amorose pene.

(*Giovanni Brevio*)

O death, permanent end to all sorrows,
Respite of limb and mind,
Useful and necessary to living things—
More than life itself, all things considered,
Haven to the blind and wretched mortals
Who wander from where the sun rises to where it sets:
You are a prison, but you shatter and break bitter chains
And you put an end to the pains of love.

(*Giovanni Brevio*)

translations: Andrea Friggi, Sasha Zamler-Carhart



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