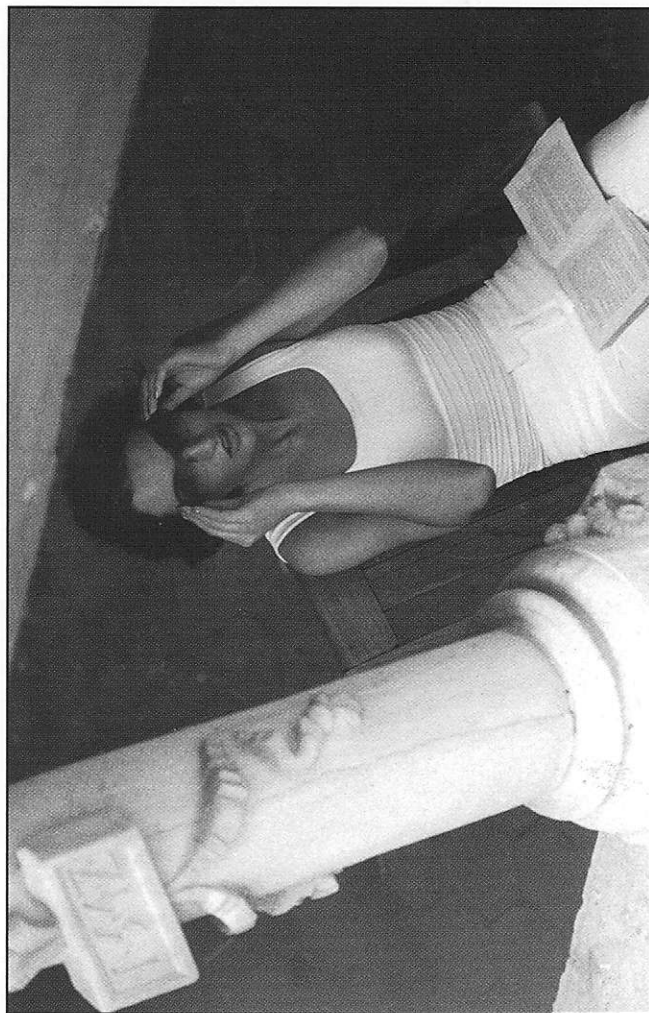


LA BELLA NOEVA



MARCO BEASLEY
GUIDO MORINI - ACCORDONE



La Bella Noeva
Marco Beasley - Guido Morini - Accordone

Alpha 508

Les chants de la terre

Photos de Robin Davies



www.alpha-prod.com

Durée totale 55'10

Alpha 508

Production 2003 © 2003 Alpha

notes en français - english commentary

Fabriqu  en Union Europ enne

LA BELLA NOEVA

1. *Amante felice*, Giovanni Stefani 2'52
2. *Si dolce   l tormento*, Claudio Monteverdi 3'26
3. *Tu ch'hai le penne, Amore*, Giulio Caccini 4'44
4. *Amarilli*, Giulio Caccini 4'33
5. *Udite amanti*, Giulio Caccini 4'25
6. *Amante lontano dalla sua donna*, Biagio Marini 3'01
7. *Tarantella Primma, sicomma e terza*, Marco Beasley 4'24
8. *La bella noeva*, Anonimo 5'08
9. *La canzone del Guarracino*, Anonimo 6'48
10. *O quam tu pulchra es*, Alessandro Grandi 3'54
11. *Concerto spirituale*, Guido Morini 4'22
12. *Laudate Dominum*, Claudio Monteverdi 3'47
13. *Alleluja: omnis spiritus laudet Dominum*, Accordone 2'57

ACCORDONE

MARCO BEASLEY, *chant*

GUIDO MORINI, *orgue, clavecin & direction*

MAUTO LOPES FERREIRA, *violon*

NATHALIE FONTAINE, *violon*

JUDITH-MARIA BECKER, *violoncelle*

FRANCO PAVAN, *ib orbe*

STEFANO ROCCO, *archilutib & guitare baroque*

Arrangements de Guido Morini

LA BELLA NOEVA

Les chants de la terre
Alpha 508

α

ALPHA 508

LA BELLA NOEVA



MARCO BEASLEY
GUIDO MORINI - ACCORDONE



LA BELLA NOEVA

1. Prologo	<i>Amante felice</i> , Giovanni Stefani (sec. XVII)	2'52
2. <i>Un dolce tormento</i>	<i>Si dolce è 'l tormento</i> , Claudio Monteverdi (1567 - 1643)	3'26
3. <i>Un volo d'amore</i>	<i>Tu ch'hai le penne, Amore</i> , Giulio Caccini (1550-1610)	4'44
4. <i>O mia donna amata</i>	<i>Amarilli</i> , Giulio Caccini	4'33
5. <i>E' il canto del cuore</i>	<i>Udite amanti</i> , Giulio Caccini	4'25
6. <i>Un soffio di vento</i>	<i>Amante lontano dalla sua donna</i> , Biagio Marini (1587-1663)	3'01
7. <i>Racconta per ore</i>	<i>Tarantella Primitiva, sicomma e terza</i> , Marco Beasley (1957)	4'24
8. <i>La sua serenata</i>	<i>La bella noeva</i> , Anonimo	5'08
9. <i>Di guerre d'amore</i>	<i>La canzone del Guarracino</i> , Anonimo	6'48
10. <i>Nel mio firmamento</i>	<i>O quam tu pulchra es</i> , Alessandro Grandi (?-1630)	3'54
11. <i>Il suono interiore</i>	<i>Concerto spirituale</i> , Guido Morini (1959)	4'22
12. <i>La volta stellata</i>	<i>Laudate Dominum</i> , (Fragment), Claudio Monteverdi	3'47
13. <i>Un sacro stupore</i>	<i>Alleluja: omnis spiritus laudet Dominum</i> , Accordone	2'57

Arrangements de Guido Morini

Accordone ringrazia i Sonatori delle quattro province per averci dato modo di conoscere la melodia della "bella noeva".
 Accordone remercie les « Sonatori delle quattro province » qui lui ont fait connaître la mélodie de la bella noeva.
 Accordone would like to thank Sonatori delle Quattro Province for introducing them to the melody of La bella noeva.

<i>Un dolce tormento,</i> <i>Un volo d'amore,</i> <i>O mia donna amata</i> <i>E' il canto del cuore.</i> <i>Un soffio di vento</i> <i>Racconta per ore</i> <i>La sua serenata</i> <i>Di guerre d'amore.</i> <i>Nel mio firmamento</i> <i>Il suono interiore,</i> <i>La volta stellata:</i> <i>Un sacro stupore</i>	<i>Un doux tourment,</i> <i>L'envol de l'amour,</i> <i>O ma bien-aimée</i> <i>C'est le chant du cœur.</i> <i>Un souffle de vent</i> <i>Raconte d'heure en heure</i> <i>Sa sérénade</i> <i>De batailles d'amour.</i> <i>Dans mon firmament</i> <i>Le son intérieur,</i> <i>La volte étoilée :</i> <i>Une mystique stupeur.</i>	<i>Sweet torment,</i> <i>Loves takes wing,</i> <i>O my beloved,</i> <i>A song from the heart.</i> <i>A puff of wind</i> <i>Tells from hour to hour</i> <i>Its serenade,</i> <i>Love's battles.</i> <i>In my firmament</i> <i>The sound within,</i> <i>The starry vault:</i> <i>Mystical wonder.</i>
---	--	--

Pourquoi un poème sur les tires ?

Depuis toujours la musique et la poésie marchent ensemble : il s'agit d'une union subtile, amoureuse, où l'on donne sans rien demander en échange. La poésie ne demande pas une aide à la musique, la musique ne demande pas de l'espoir à la poésie. Il s'agit d'un perpétuel dialogue, de l'histoire déjà bien ancienne de deux compagnies de voyage que nous rencontrons partout, tout au long de notre vie, dans les moments les plus inattendus qui sont, peut-être pour cela, les plus vrais.
 Une émotion, un geste, une couleur. Les sons de nos paroles, les sons de nos vies.

Why a poem using the titles?

Music and poetry have always got on well; their union is delicate, loving and giving, asking for nothing in return. Poetry does not ask for music's aid, music has no expectations of poetry. There is a constant dialogue, this is the old story of two travelling companions, whom we come across everywhere, all through our lives, in the most unexpected? and truest? moments. An emotion, a gesture, a colour. The sounds of our words, of our lives.

Marco Beasley, 2003

ACCORDONE

ACCORDONE

Marco BEASLEY, chant

Guido MORINI, orgue, clavier & direction

Mauro LOPES FERREIRA, violon

Nathalie FONTAINE, violon

Judith-Maria BECKER, violoncelle

Franco PAVAN, théorbe

Stefano ROCCO, archiluth & guitare baroque

Enregistré à Paris en avril 2003

Chapelle de l'Hôpital Notre-Dame de Bon Secours

Enregistrement & montage numérique : Hugues Deschaux

Photographies : Robin Davies

www.accordone.it

Sources :

- *Amante felice, Affetti amorosi*, Venise, 1618
- *Si dolce è 'l tormento, IV scherzo delle artose vaghezze*, Venise, 1624
- *Tu ch'hai le penne, Amore, Le Seconde Nuove Musiche*, Florence, 1614
- *Amarilli, le Nuove Musiche*, Florence, 1601
- *Udite amanti*, Giulio Caccini, *Le Nuove Musiche*, Florence, 1601
- *Amante lontano dalla sua donna, Arie, Madrigali et Corenti*, Venise, 1620
- *Tarantella Primma, siconna e terza*, reconstruction d'un texte traditionnel
- *La bella noeva*, Liguria
- *La canzone del Guarracino*, version de G. Cottrau, Passatempi Musicali, Naples 1829 avec *Se defenisce che cos'è ammore*, Francesco di Biondo (1658-1716, Naples s.d.)
- *O quam tu pulchra es*, Simonetti, *La Ghirlanda Amoroza*, Venise, 1625
- *Laudate Dominum, La Selva morale e spirituale*, Venise, 1640
- *Alleluja: omnis spiritus laudet Dominum*, paraphrase grégorienne

Photos :

- p. 6 : Marco Beasley, Guido Morini & Judith-Maria Becker
- p. 11 : Marco Beasley
- p. 16 : Nathalie Fontaine
- p. 21 : Judith-Maria Becker & Stefano Rocco
- p. 26 : Guido Morini
- p. 32 : Stefano Rocco
- p. 36 : Mauro Lopes Ferreira & Franco Pavan

LA BELLA NOEVA

Après les premières expériences de *recitar cantando* à la fin du 16^e siècle et malgré les revendications d'autres compositeurs, ce fut sans doute Giulio Caccini qui définit, en 1602, la nouvelle poétique dans la Préface des *Nuove Musiche*. Même si elle a rencontré une forte opposition de la part de nombre d'érudits conservateurs, l'œuvre de Caccini est une codification qui a marqué son époque : la musique devient porteuse des *affetti*, d'un sentiment que le chanteur doit exprimer en participant de manière déterminante à la réussite de l'œuvre. Il faut cependant remarquer qu'une des idées fondamentales de la poétique de Caccini n'est pas une invention révolutionnaire. Elle naît d'une tradition millénaire qui, comme un grand nombre d'autres thèmes clés de la culture occidentale, cherche de temps en temps à se manifester : la *sprezzatura di canto*. Cicéron et Quintilien disent expressément que *ars est celare artem* (l'art est cacher l'artifice *ndt*) et dans son *Il Cortegiano* Baldassarre Castiglione déclare avec désinvolture :

«La gratia È fuggir quanto più si può[...] la affectatione, & per dir forse una nuova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura che nasconda l'arte, & dimostri ciò che si fa, & dice venir fatto senza fatica, & quasi senza pensarvi [...] (La grâce consiste dans le fait de fuir autant qu'on le peut [...] l'affectation et, pour le dire avec un mot nouveau, mettre dans toute chose une certaine sprezzatura qui cache l'artifice et montre que ce que l'on a fait et dit est venu sans peine et presque sans y penser ndt).

Caccini utilise pour la première fois le mot *sprezzatura* dans la préface de l'*Euridice* (1600) :

«[...] Nella qual maniera di canto ho io usato una certa sprezzatura, che io ho stimato che abbia del nobile, parendomi con essa di essermi appressato quel più alla natural favella [...] (Ici dans la manière de chanter j'ai utilisé une certaine sprezzatura qui, estimais-je, renfermerait en elle de la noblesse, car il me semble m'être approché avec elle au plus près de la parole naturelle ndt).



Ce passage est remarquable : l'importance de la *sprezzatura* est ici unie à la nécessité de rapprocher le chant de l'élocution typique de la langue parlée, une idée confirmée et développée dans la Préface des *Nuove Musiche*.

Mi venne pensiero introdurre una sorte di musica, per cui altri potesse quasi che in armonia favellar, usando in essa (come altre volte ho detto) una certa nobile sprezzatura di canto [...] J'ai eu l'idée d'introduire une sorte de musique, de manière que l'on puisse parler presque en harmonie, en utilisant - ainsi que je l'ai déjà dit plusieurs fois - une certaine et noble sprezzatura dans le chant.

La Romanesca Deb, dove son fuggiti insérée en tant qu'exemple de style dans la Préface de 1602, comprend un passage avec l'indication *senza misura, quasi favellando in armonia con la suddetta sprezzatura* (non mesuré, presque en parlant en harmonie avec la *sprezzatura* indiquée ci-dessus *ndt*).

Il s'agit donc de tenir compte de l'intelligibilité non seulement des paroles, mais aussi de la portée affective et de la théâtralité imaginative du texte. Nous retrouvons la trace de ce nouveau rapport entre la musique et la parole et entre le compositeur et l'interprète dans les écrits des élèves de Caccini, ou sous la plume des grands maîtres tels Monteverdi. Dans les avertissements pour le chant de l'autographe (1612) des Musiques de chambre et d'église [...] de Francesco Rasi - un élève de Caccini, premier Orphée monteverdien et premier Thésée, nous lisons ce qui suit :

*Le seguenti gentilezze si possono cantare tanto in tenore come all'ottava sopra eccetto « O del Sol » et cetera et si devono cantare con affetto e sopra tutto far intendere le parole. (Les ravissants chants qui suivent peuvent être chantés tant en ténor qu'à l'octave supérieure excepté O del Sol, etc. ; et ils doivent être chantés avec affetto et surtout en faisant comprendre les paroles *ndt*).*

Encore plus significative et importante est la célèbre lettre écrite par Monteverdi le 9 décembre 1616 et adressée à Alessandro Striggio. Il s'agit d'une réponse à la demande adressée au compositeur de la part de la cour de Mantoue pour mettre en musique la fable marine *Les Noces de Thésis*. En discutant

de l'impossibilité de « mouvoir les affetti » en personnifiant les Venis, Monteverdi fait une déclaration concernant la poétique :

*Mosse l'Arianna per essere donna, e mosse parimente Orfeo per essere omo, e non venuto [...] La favola tutta poi, quanto alla mia non poca ignoranza, non sento in che ponto mi mova, e con difficoltà anco la intendo, né sento che lei mi porta con ordine naturale ad un fine che mi mova : l'Arianna mi porta ad un giusto lamento e l'Orfeo ad una giusta preghiera, ma questa non so a qual fine [...]. (Ariane est émue car elle est une femme, et aussi Orphée est ému car il est un homme, et non un Vent [...]. La fable toute entière, en raison peut-être de mon ignorance, je ne sais pas où elle m'émeut, et même je la comprends difficilement et je n'ai pas l'impression qu'elle me conduise naturellement vers une fin émue. Ariane me conduit à une juste lamentation et Orphée à une juste prière, mais je ne sais pas vers quelle fin me conduit cette histoire *ndt*).*

Les *affetti*, les sentiments, l'humanité des histoires et des personnages, l'importance du texte et de la manière de le présenter : un monde nouveau allait apparaître, un monde qui allait faire grandir très rapidement le tout jeune opéra en musique. Mais les chanteurs, les exécutants furent-ils obligés de construire une profession nouvelle ou purent-ils puiser dans un patrimoine d'expériences déjà consolidé ?

Une histoire bien connue nous aide à trouver une réponse. Pendant la préparation et les répétitions de *L'Arianna* de Monteverdi en 1608 la protagoniste désignée, la romaine Caterina Martinelli, mourut à l'âge de dix-huit ans. On essaya de la remplacer, sans succès. En dernier ressort, on confia le rôle à une actrice, la célèbre Florinda.

Finalmente Iddio ha ispirato in far prova se la Florinda fosse abile in far questa parte, la quale in sei giorni l'ha bentissimo a mente, e la canta con tanta gratia e affetto che ha fatto maravigliare Madama, il Signor Rnuccini e tutti i signori che l'hanno udita [...]. (Enfin Dieu m'a inspiré en essayant de voir si Florinda était capable de tenir ce rôle. Elle l'apprit par cœur en six jours et le chante avec tellement de grâce et de sentiment qu'elle

a émerveillé Madame, Monsieur Rinuccini et tous les seigneurs qui l'ont écoutée [...] *ndt*).

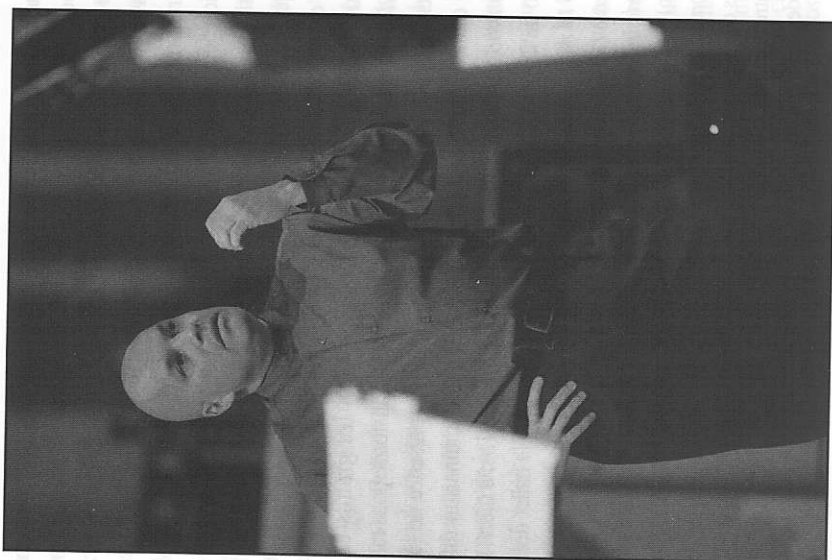
Virginia Ramponi, épouse de l'acteur Giovan Battista Andreini, était appelée Florinda car elle avait réalisé une magistrale interprétation du rôle-titre dans la tragédie homonyme que son mari avait écrite quelques années auparavant. Même Monteverdi devait être enthousiaste de la performance au point qu'il la fit chanter aussi dans le *Ballo delle Ingrate*, et dans une lettre du 14 mars Carlo Rossi signale que :

*La Arianna, che per la morte della povera Caterina è morta, è ravvivata, perché avendo volsuto questa sera Madama sentire la Florinda che ne avea imparata parte la più difficile, la dice di maniera che ne è restata stupita, talché sarà mirabile [...] (Ariane, qui était morte à cause de la mort de la pauvre Caterina, est ressuscitée car, Madame ayant ce soir voulu écouter la Florinda qui en avait appris la partie la plus difficile, cette dernière la dit d'une manière telle que (Madame) est restée toute émerveillée, au point que c'en est un prodige [...] *ndt*).*

Ce « elle la dit » est une expression révélatrice pour tout ce dont nous avons parlé jusqu'ici. Comme ce sera ensuite le cas pour les compagnies itinérantes qui se consacreront à l'exécution d'opéras en musique, ainsi par exemple les Febiarmonici, le milieu de la musique savante glanera beaucoup de savoir-faire par le biais de l'expérience d'acteurs comiques et d'acteurs en général. Les acteurs étaient accoutumés à exprimer les *affetti*, de la tragédie à la plaisanterie et ils se présentaient comme le modèle idéal à suivre pour les nouveaux chanteurs. S'ils étaient très doués, ils devenaient même les protagonistes, comme cela arriva pour Virginia Andreini.

On ne peut pas oublier que la limite entre les deux mondes – si limite il y avait – n'était pas très étanche. Nous venons de voir le cas de Florinda, mais déjà pour le 16^e siècle nous pouvons citer par exemple Girolamo Parabosco, organisiste à San Marco de Venise et auteur de huit comédies et d'une tragédie, ou encore Roland de Lassus, qui passa de l'autre côté de la barrière pour se déguiser en Pantalon au cours d'une comédie « improvisée » à la cour de Munich en Bavière en 1568.

Dans ce contexte la musique ne manquait pas de jouer son rôle.



En effet les acteurs utilisaient souvent au cours de leurs spectacles des formules construites sur des basses continues, simples à retenir et très efficaces pour l'improvisation, comme la basse de Chaconne, Le Vilain d'Espagne et le *Mattaccino*, en collectant des ballades, des chants traditionnels et des poèmes en octaves typiques de la tradition italienne.

Dans cet enregistrement nous n'avons pas voulu nous limiter à la simple reconstruction d'un mode d'interprétation lié au chant : l'auditeur remarquera que les compositions ont été remaniées tant pour l'instrumentation que pour l'assemblage des parties. Ce procédé est inspiré de la pratique de l'époque. La musique circulait beaucoup en copies manuscrites — la crise de l'édition à Venise devait désormais devenir chronique à partir de la première décennie du 17^e siècle — et non seulement les morceaux les plus simples comme les airs, mais aussi les grands chefs-d'œuvre comme *Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi, subissaient des transformations radicales au cours de leurs voyages et parfois en raison de simples contingences comme la présence de cantatrices aux caractéristiques différentes, d'un effectif d'orchestre différent, d'une combinaison différente du groupe des instruments du *continuo*, etc. Voici par exemple l'histoire du ballet *Tirsi e Clori*. Dans une lettre adressée à Annibale Cheppio du 21 novembre 1615, Monteverdi précise que le ballet doit être :

« *Concertato in mezza luna, su li angoli de la quale fosse posto un chitarone e un clavicembalo per banda, sonando il basso l'uno per Clori e l'altro a Tirsi, e che anch'essi avessero un chitarone in mano, sonandolo e cantando loro medesimi nel suo e li detti duoi istrumenti (se vi fosse un'arpa in loco del chitarone a Clori, sarebbe anco meglio) ; e (...) giungere al ballo sei altre voci, per essere a otto voci, otto viole da braccio, un contrabasso, una spinetta arpata (se vi fossero anco duoi leuttini piccioli, sarebbe bene) [...] ».*

(Organisé en demi-lune ; aux coins de celle-ci pourraient se trouver un chitarone et un clavecin pour chaque côté, l'un jouant la basse pour Clori, l'autre pour Tirsi, et les deux pourraient avoir aussi un chitarone à la main, en jouant et en chantant eux-mêmes sur ces deux instruments (si pour Clori il y avait une harpe à la place du chitarone, ce serait encore

mieux) ; [...] ajouter au bal six autres voix, pour avoir huit voix, huit violes de bras, une contrebasse, une épinette harpée (ce serait aussi bien s'il y avait encore deux petits luths) [...] *ndt*).

Lorsque Monteverdi publie cette œuvre dans le *Septième Livre des Madrigaux* (1619), la partition comprenait uniquement 5 voix avec instruments et l'on ne parlait pas de l'importante distribution des instruments dévolus à la réalisation de la basse continue.

Tout le début du 17^e siècle italien est riche en exemples analogues et, s'il nous est permis un élargissement de la perspective, utile pour encadrer le type de travail ici effectué, cette attitude au remaniement de musiques préexistantes est présente de manière directe et évidente dans toute la musique occidentale depuis Péroin jusqu'à Bach. Nous pourrions aller jusqu'à affirmer que, en limitant l'idée d'« interprétation » essentiellement à des nuances agogiques et dynamiques, l'on n'arrive pas à restituer pour l'auditeur moderne la richesse kaléidoscopique de la littérature musicale qui précède Bach. Nous avons donc pensé tout le programme dans cette perspective : dans le *Prologo (Amante Felice)*, l'itération constante de quatre notes dans la partie de la basse invite à l'insertion de sections instrumentales en dialogue avec le chant, tandis que dans *Un dolce tormento (Si' dolce è 'l tormento)* l'ajout de *ritornelli* instrumentaux a permis de souligner avec plus d'efficacité la signification émotionnelle du texte. Le triptyque de Caccini - *Un volo d'amore, O mia donna amata, E' il canto del cuore (Tu ch'hai le penna, Amore, Amarilli et Udite Amanti)* - se prête tant au *concertato* de la basse continue qu'à l'insertion de *ritornelli* instrumentaux. *Un volo d'amore (Tu c'hai le penna, Amore)* commence par un canon à l'unisson et toutes les autres interventions instrumentales sont inspirées de formes polyphoniques. Nombreuses sont les versions qui restent du très célèbre madrigal *O mia donna amata (Amarilli)* : à trois voix en manière de villanelle, une version pour soprano et pour l'ya-viol, des versions pour flûte seule ou pour clavecin solo suivies de variations et ainsi de suite jusqu'à la partition pour deux instruments sopranos et basse continue

qu'on peut attribuer à Jacob Haflner, publiée à Amsterdam en 1646 dans le *Tüthenent Cabinet*, où la ligne de chant de *O mia donna amata* est paraphrasée dans une des parties. Nous avons préparé une *Sonata sopra O mia donna amata* insérée au cœur de la composition vocale. Le final, pour instruments à cordes, peut rappeler les sonorités de la fin du *Combattimento* de Monteverdi. *E' il canto del cuore (Udite amanti)* possède une symphonie d'introduction basée sur la célèbre *Aria del Granduca*, air qui a connu une très grande diffusion entre la fin du 16^e siècle et le début du 17^e. Ce morceau alterne la partie du chant avec des *ritornelli* aux violons. Dans *Un soffio di vento (Amante lontano dalla sua donna)* de Martini, les violons accompagnent en dialoguant avec la voix.

Il est étonnant de constater comment les pages de musique traditionnelle peuvent parfois trouver une place véritable et heureuse à côté de pages provenant d'une autre culture. Mais, comme nous l'avons dit, les limites n'étaient pas si tranchées et les procédés de composition partageaient par exemple l'utilisation de la *basso ostinato*. Ces pages sont aussi liées par la douceur et par la savante ironie des textes, la profondeur du ressentir et par le brillant de l'élaboration : souvent les moyens sont simples, réduits au minimum et peut-être pour cela encore plus touchants, comme dans la tarentelle *Racconta per ore (Prima, siccome e terza)*, entraîante et désespérée, la ballade *La sua serenata (La bella noeva)* dont la ligne de la basse rappelle des anciennes berceuses ou encore le conte funambulesque de l'histoire de *Di guerre d'amore (La canzone del Guarracino)* enrichi de *ritornelli* instrumentaux virtuoses qui pourraient vivre dans des pages de musique cultivée de la même époque.

Même des morceaux de musique sacrée, écrits au départ pour une voix et la basse continue, ont reçu un habillage instrumental très riche : *Nel mio firmamento (O quam tu pulchra es, motet de Grandi pour voix et basse continue)* présente un remaniement encore plus important : il s'ouvre sur une petite symphonie et des épisodes *concertanti* suivent et se mêlent au texte original en donnant plus d'amplitude

à la composition. *Il suono interiore (Concerto spirituale)* pour deux violons et basse est le seul « faux » du programme. Elle n'a été composée, dans le respect absolu du style du 17^e siècle, qu'il y a trois ans. Nous y avons été poussés par le goût du défi, car nous voulions proposer un test des capacités d'Accordone à se mouvoir avec désinvolture sur un terrain aussi délicat que celui de la « reconstruction » musicale. Dans le remaniement du psaume 150 *La volta stellata (Laudate Dominum, tiré du recueil Selva Morale e Spirituale [...] publié en 1640)*, nous nous sommes inspirés, seul cas dans cet enregistrement, des compositions profanes de Monteverdi (*Zefiro torna*) pour élargir la partie *concertante* soutenue par les violons sur la basse de chaconne. Nous avons aussi remplacé la section finale par *Un sacro stupore*, un chant grégorien de notre composition, pour mieux marquer une sorte de suspension avant la partie conclusive du programme.

Le début du 17^e siècle italien accompagne le déclin de la polyphonie avec la naissance de l'opéra : ce fut une époque de grande expérimentation, de recherche, d'invention. Variété dans les émotions, savoir-faire des acteurs et des improvisateurs, connaissance du répertoire traditionnel : dans ce programme nous essayons de faire revivre ces moments en nous référant à des traces, à des indices, témoins d'un monde qui a disparu mais qui nous appartient au plus profond de l'âme.

Nous ne voulons pas affirmer ici que la proposition d'interprétation de ce disque est la seule plausible. Nous aimons dire en revanche qu'elle est une des interprétations possibles. Mais elle nous a semblé un chemin sûr pour pouvoir restituer au mieux la variété des sentiments qui accompagnent ces textes et ces musiques et, pourquoi pas, la vie de nous tous, aujourd'hui.

1. Prologo (Amante felice)

Bella mia questo mio core
Per voi vive e per voi more:
Che voi siete per mia sorte
La mia vita e la mia morte.
Col bel guardo mi ferite,
Col bel guardo mi guarite
Quando dunque mi mirate,
Morte e vita, ohimè! mi date.
O d'amor miracol novo
Vita e morte a un tempo io provo;
Ne so quale è piu gradita
Se la morte o pur la vita.
Anzi in dubbio ancor io vivo
S'io son morto o s'io son vivo:
Ma sia quel che vuole il fato,
Vivo e morto a voi m'ho dato.

Prologue (L'amant heureux)

Ma belle, mon cœur
vit pour vous et meurt pour vous :
car vous êtes pour mon sort
ma vie et ma mort.
Avec votre beau regard vous me blessez,
avec votre beau regard vous me guérissez
lorsque vous me regardez donc,
hélas, vous me donnez la mort et la vie.
Ô d'amour nouveau miracle
je ressens en même temps la vie et la mort ;
et je ne sais pas laquelle je préfère
si la mort ou la vie.
Et même, je vis dans le doute
si je suis mort ou si je suis vivant :
mais quoi que ce soit mon sort,
vivant ou mort, c'est à vous que je me suis donné.

Prologue (The happy lover)

My beauty, my heart
Lives for you and dies for you:
For, where my fate is concerned,
You are my life and my death.
With an appealing glance you hurt me,
With an appealing glance you heal me,
And so when you look at me,
Alas, you bring me death and life.
Oh new miracle of love,
I experience at once both life and death;
And I know not which I prefer
Of death or life.
And I even live in doubt
As to whether I am dead or alive:
But whatever my fate,
Alive or dead, I gave myself to you.



2. Un dolce tormento (Si dolce è 'l tormento)

Si dolce è 'l tormento che in seno mi sta,
Ch'io vivo contento per cruda beltà.

S'accreschi fierezza
Et manchi pietà,
Che sempre qual scoglio
All'onda d'orgoglio
Mia fede sarà.

La speme fallace rivolgami il piè
Diletto né pace non scendano a me:
E l'empia ch'adoro
Mi neghi ristoro
Di buona mercé:
Tra doglia infinita
Tra speme tradita
Vivrà la mia fé.

Per foco e per gelo riposo non ho,
Nel porto del Cielo riposo haverò.

Se colpo mortale
Con rigido strale
Il cor m'impiegò,
Cangiando mia sorte
Coi dardo di morte
Il cor sanerò.

Se fiamma d'amore giammai non sentì
Quel rigido core che 'l cor mi rapì,
Se nega pietate
La cruda beltate che l'alma invaghi,
Ben fia che dolente,
Penitira e languente
Sospirimi un dì.

Un doux tourment (Le tourment est si doux)

Le tourment est si doux, qui est dans mon cœur,
que je vis heureux d'une beauté cruelle.

Dans le ciel de beauté
la fierté peut grandir
et la piété manquer,
mais toujours comme un rocher
sous la vague de l'orgueil
sera ma foi.

Que l'espoir fallacieux se retourne vers moi
que ni le plaisir ni la paix ne descendent sur moi :
et que la méchante que j'adore
me nie le soulagement
d'une charitable compassion :
entre des douleurs infinies
entre des espoirs trahis
ma foi vivra.

Je n'ai pas de repos entre le feu et le gel,
je trouverai mon repos dans le port du Ciel.

Si un coup mortel
avec un dard féroce
a blessé mon cœur,
en changeant mon sort
avec le dard de la mort
je guérirai mon cœur.

Si ce cœur cruel qui a ravi mon cœur
n'a jamais ressenti la flamme de l'amour,
si la beauté cruelle qui a rempli d'amour mon âme,
refuse la pitié
un jour viendra où souffrante,
repentie et languissante
elle devra bien soupirer pour moi.

Sweet torment (So sweet is the torment)

So sweet is the torment within my heart,
That I live in happiness despite my love's cruelty.

In the heaven of that beauty
Disdain may increase
And kindness be lacking,
But ever like a rock
Against the wave of pride
My faith shall stand firm.

Deceptive hope returns to me,
Neither pleasure nor peace descend upon me:
And the pitiless one whom I adore
Refuses me the relief
Of charitable compassion:
Amidst infinite sorrows
Amidst betrayed hopes,
My faith shall live on.

Between fire and icy cold I find no repose,
In Heaven's harbour shall I find repose.

If a mortal blow
Dealt by a cruel arrow
Has wounded my heart,
Changing my destiny,
With Death's dart,
Shall restore my heart.

If the hard heart that has stolen mine
Has never felt love's flame,
If the cruel beauty that has beguiled my soul
Refuses to show mercy,
A day will come when, sorry,
Remorseful and languishing,
She will yearn for me.

3. Un volo d'amore

(Tu ch'hai le peme, Amore)

Tu ch'hai le peme, Amore
E sai spiegarle a volo,
Deh!, muov rattò un volo
Fin là, dov'è 'l mio core.
E se non sai la via,
Co' miei sospir t'invia.
Và pur ch'il troverai
Tra 'l velo e 'l bianco seno
O tra 'l dolce sereno
De' luminosi rai,
O tra bei nodi d'oro
Del mio dolce tesoro.
Di che fra 'l canto e 'l riso
Spargo sospir di foco
Che tra 'l diletto e 'l gioco
Non mai sereno il viso,
Che d'alma e di cor privo
Stommi fra morto e vivo.
Vanne lusinga, e prega
Per che dal bel soggiorno
Faccia il mio cor ritorno,
E s'ei venir pur nega
Rivolto al nostro Sole
Digli cotai parole.
Quel tuo fedel amante
Tra lieta e amica gente
Vive mesto e dolente,
E col tristo semblante
D'ogni allegrezza spento
Turba l'altrui contento.

L'envol de l'amour

(Amour, toi qui as des ailes)

Amour, toi qui as des ailes
et qui sais les déployer en vol,
ah, vole rapidement
là où est mon cœur.
Et si tu ne connais pas le chemin,
je te le montrerai par mes soupirs.
Va donc, car tu le trouveras
entre le voile et la gorge blanche
ou entre la seréine douceur
de ses yeux lumineux
ou entre les tresses dorées
de mon doux trésor.
Dis-lui qu'entre les chants et les rires
je répands des soupirs ardents,
qu'entre les plaisirs et les jeux
le visage jamais seréin,
sans cœur et sans âme
Je ne suis ni mort ni vivant.
Vas-y, flatte et prie
afin que de son beau séjour
mon cœur s'en retourne,
et s'il ne veut pas venir
retourne-toi vers notre soleil
en lui disant ces mots :
Ton amant fidèle
parmi des gens heureux et amicaux
vit, triste et souffrant
et avec son air chagrin
d'où toute joie est éteinte
il trouble la joie d'autrui.

Love takes wing

(You who have wings, Love)

You who have wings, Love,
And know how to spread them in flight,
Then take wing and fly
To where my heart dwells,
And if you find not the way,
Follow my sighs.
Then go, you will find it
Between the veil and the white breast
Or in the serene gentleness
Of her bright eyes
Or among the lovely golden tresses
Of my sweet treasure.
Say that amidst the song and laughter
I heave passionate sighs,
That amidst the fun and the games
My face is never bright,
That, dispossessed of soul and heart,
I linger between life and death.
Go, coax my heart
And pray it to return
From that fine abode,
And should it refuse to come
Turn to my Sun
And say to her these words:
'Your faithful lover
Lives sad and mournful
Among his merry friends,
And with his gloomy,
Joyless countenance
He spoils others' sport.'



4. O mia donna amata (Amarilli)

Amarilli, mia bella,
Non credi, o del mio cor dolce desto,
D'esser tu l'amor mio?
Credito pur, e se timor t'assale,
Prendi questo mio strale,
Aprimi il petto, e vedrai scritto il core:
Amarilli
È il mio amore!

O ma bien-aimée (Amaryllis)

Amaryllis, ma belle,
ne crois-tu pas, ô doux désir de mon cœur,
que tu es mon amour?
Crois-le, et si la peur t'assaille
prends une de mes flèches,
ouvre ma poitrine, et tu verras écrit sur mon cœur:
Amaryllis
est mon amour!

O my beloved (Amaryllis)

Amaryllis, my fair one,
Believe you not, oh my heart's sweet desire,
That you are my love?
Believe it, and if fear besets you
Take this arrow of mine,
Open up my breast, and on my heart you
will see written:
Amaryllis
is the one I love!

5. E' il canto del cuore (Udite amanti)

Udite, udite amanti,
Udite o fere erranti,
O Ciel, o Stelle,
O Luna, o Sole,
Donn'è donzelle
Le mie parole:
E s'è ragion mi doglio
Piangere al mio cordoglio.
La bella donna mia,
Già si cortese e pia,
Non so perché,
So ben che mai,
Non volge a me
Quei dolci rai:
Sentite che martiro.
Care amorose Stelle,
Voi pur corresi e belle
Con dolci sguardi
Teneste in vita
Da mille dardi

C'est le chant du cœur (Écoutez, les amants)

Écoutez, écoutez, les amants,
écoutez bêtes errantes,
ô Ciel, ô Étoiles,
ô Lune, ô Soleil,
dames et demoiselles
écoutez mes paroles:
et si je me plains avec raison
pleurez pour mon deuil.
Ma belle dame,
autrefois si courtoise et pieuse,
je ne sais pas pourquoi,
je le vois bien,
ne tourne plus vers moi
ses yeux suaves:
écoutez mon martyre.
Chères Étoiles d'amour,
vous, courtoises et belles
par des doux regards
avez maintenu en vie
l'âme blessée

A song from the heart (Hear, lovers)

Hear, hear, lovers,
Hear, O wandering beasts,
O Heaven, O Stars,
O Moon, O Sun,
Women and maidens,
Hear my words:
And if with good reason I complain,
Bemoan my grief.
My fair lady,
Once so courteous and kind,
I know not why
But I see it well,
No longer turns
Towards me her gentle eyes:
And yet I live and breathe;
Feel for my great suffering.
Dear, loving Stars,
Kind and beautiful,
With your gentle looks
You kept alive
This wounded soul

L'alma ferita:

Et or più non vi miro
Sentite che martiro.
Olimé, che tristo e solo
Sol'io sento il mio duolo,
L'alma lo sente,
Sentelo 'l core,
E lo consente
Ingiusto amore:
Amor se 'l vede, ei tace,
Et ha pur arco, e face.

de mille dards

et maintenant je ne vous vois plus,
écoutez mon martyre.
Hélas, car triste et solitaire
moi seul je ressens ma souffrance,
mon âme l'éprouve,
et mon cœur,
et ceci est permis
par un amour injuste:
si amour voit cela, il se tait,
pourtant il a bien son arc et son flambeau.

6. Un soffio di vento

(Amante lontano dalla sua donna)

Hor che lungi dal bel viso
Paradiso del mio core,
l' mi trovo e sento e provo
Ogn'affanno, ogni dolore:
E divento muto e sordo
Se di quella mi ricordo...
E ricordo il vostro sguardo
e pur ardo dentr' il core:
mi vien meno il cor nel seno,
e mi strazio di dolore:
E divento muto e sordo
Se di quella mi ricordo...

Un souffle de vent

(L'amant loin de sa dame)

Maintenant, que je suis
loin du beau visage
paradis de mon cœur, j'éprouve et je ressens
toute angoisse et toute douleur:
je deviens sourd et muet
si je me souviens d'elle...
Et je me rappelle votre regard
et mon cœur défaille,
je me déchire de douleur:
Je deviens sourd et muet
si je me souviens d'elle...

A puff of wind

(The lover far from his Lady)

Now that I am far from that fair face,
My heart's paradise,
I feel, endure, suffer
Every care, every sorrow:
And I become both dumb and deaf
When I think of her...
And I think of your eyes
And though I burn within my heart,
Yet my heart weakens in my breast,
And I am torn apart with grief:
And I become both dumb and deaf
When I think of her...

7. Racconta...

(Tarantella Prima)

Ayuto ayuto ayuto ayuto ayuto
 Succurri patre mio nanti ch'io mora
 Ayuto ayuto ayuto ayuto ayuto
 Succurri patre mio nanti ch'io mora

Lo fiato tra li denti mey venuto
 Tanta è la pena grande che m'accora.
 Lo fiato tra li denti mey venuto
 Tanta è la pena grande che m'accora.
 Ayuto ayuto ayuto ayuto ayuto
 Succurri patre mio nanti ch'io mora
 Ayuto ayuto ayuto ayuto ayuto
 Succurri patre mio nanti ch'io mora

Ogne mie sentimento haggio perduto.
 Despasimo finisco ad hora ad hora
 Ogne mie sentimento haggio perduto
 Despasimo finisco ad hora ad hora

Say como quale e quanto t'ho servuto
 Se me ayutasse cortesia de fora.
 Say como quale e quanto t'ho servuto
 Se me ayutasse cortesia de fora.
 Ayuto ayuto ayuto ayuto ayuto
 Succurri patre mio nanti ch'io mora
 Ayuto ayuto ayuto ayuto ayuto
 Succurri patre mio nanti ch'io mora

Racconte...

(Première tarantelle)

À l'aide, à l'aide, à l'aide, à l'aide,
 Aide-moi mon père avant que je ne meure !
 À l'aide, à l'aide, à l'aide, à l'aide,
 Aide-moi mon père avant que je ne meure !

J'ai le souffle court
 tellement grande est la peine qui me fait souffrir.
 J'ai le souffle court
 tellement grande est la peine qui me fait souffrir.
 À l'aide, à l'aide, à l'aide, à l'aide,
 Aide-moi mon père avant que je ne meure !
 À l'aide, à l'aide, à l'aide, à l'aide,
 Aide-moi mon père avant que je ne meure !

J'ai perdu la raison
 d'un moment à l'autre je meurs de douleur
 J'ai perdu la raison
 d'un moment à l'autre je meurs de douleur

Tu sais comment et combien je t'ai servi
 si tu m'aides, je serai aimable avec toi
 Tu sais comment et combien je t'ai servi
 si tu m'aides, je serai aimable avec toi
 À l'aide, à l'aide, à l'aide, à l'aide,
 Aide-moi mon père avant que je ne meure !
 À l'aide, à l'aide, à l'aide, à l'aide,
 Aide-moi mon père avant que je ne meure !

Tells...

(First tarantella)

Help, help, help, help, help!
 Help me, father, before I die!
 Help, help, help, help, help!
 Help me, father, before I die!

I can hardly breathe,
 So great is the pain that afflicts me.
 I can hardly breathe,
 So great is the pain that afflicts me.
 Help, help, help, help, help!
 Help me, father, before I die!
 Help, help, help, help, help!
 Help me, father, before I die!

I have lost my wits
 Any time now I shall die of pain.
 I have lost my wits
 Any time now I shall die of pain.

You know that I have served you well:
 if you help me, I shall be kind to you.
 You know that I have served you well:
 if you help me, I shall be kind to you.
 Help, help, help, help, help!
 Help me, father, before I die!
 Help, help, help, help, help!
 Help me, father, before I die!

per...

(Turantella siconna)

Si lu suspiro avesse la parola
 Che bellu ammasciatore che sarria.
 Sarria l'ammasciatore 'e chistu core
 E purtari 'a 'mmasciata a nenna mia.
 Cielo, quanto so' belle l'uocchie vuoste,
 Quanto parite bella a l'uocchie meje.
 Triene na faccia ca è perna d'argiento
 E faje ascì pazzo tutt' o core mio.
 Escce la luna pe me fa dispietto
 Po', se ne trase quann' è mezanotte.
 Neh piccerè, tu che faje dint' a stu letto?
 Me sento comm' o vino int' a na votte.
 Mo chesta porta ca je tanto rispetto,
 'A facci ciente piezze e buona notte!
 Bella figliola cu sti ricci 'nfronte,
 Faje murt a mime pover' amante:
 Faje scurà 'o sole matinaute,
 e 'a luna quanno vene da levante.

d'heure...

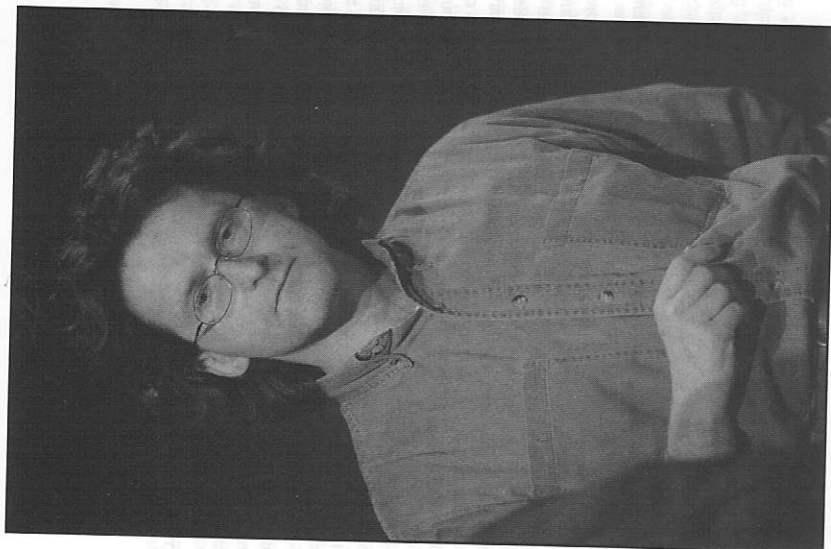
(Deuxième tarantelle)

Si le soupir pouvait parler
 il serait un si bon ambassadeur.
 Il serait un si bon ambassadeur.
 et apporterait une ambassade à mon amie.
 Ciel, que vos yeux sont beaux,
 que vous paraissez belle à mes yeux.
 Tu as un visage tout en argent
 et tu rends fou mon cœur.
 Vient la lune pour m'embêter
 et s'en va lorsqu'il est minuit.
 Eh, ma mignonne, que fais-tu dans ce lit ?
 Je me sens comme le vin dans un tonneau.
 Maintenant cette porte, que je respecte tellement,
 je la mets en cent morceaux et bonne nuit !
 Belle fille, avec ces boucles sur le front,
 fais-moi mourir, moi, pauvre amant :
 obscurcis le soleil au matin,
 et la lune lorsqu'elle se lève d'orient.

from hour...

(Second tarantella)

If a sigh could speak,
 What a good ambassador it would be!
 It would be the ambassador of this heart
 And would bear a message to my love.
 Heavens! How beautiful are your eyes!
 How fair you are to my eyes!
 You face is all of silver
 And you drive my heart insane.
 The moon comes to spite me,
 Then it disappears at the midnight hour.
 Hey, my darling, what are you doing in that bed?
 I feel like the wine in a barrel.
 Now that door, which I respect so,
 I'll smash it into a hundred pieces and goodnight!
 Fair maiden, with those curls upon your brow,
 Make me die, me, poor lover:
 Cloud the brightness of the morning sun,
 And of the moon when it rises in the east.



Ore
(Tarentella terza)

Ayuto ayuto ayuto ayuto ayuto
 Succurri padre mio nanti ch'io mora
 Io fiato tra li denti mey venuto
 Tanta è la pena grande che m'accorra

Ogne mie sentimento haggio perduto
 Despasimo finisco ad hora ad hora
 Say como quale e quanto t'ho servuto
 Se me ayutasse cortesia de fora.

Ayuto ayuto ayuto ayuto ayuto
 Succurri padre mio nanti ch'io mora
 Ayuto ayuto ayuto ayuto ayuto
 Succurri padre mio nanti ch'io mora

en heure
(Troisième tarentelle)

À l'aide, à l'aide, à l'aide, à l'aide, à l'aide,
 Aide-moi mon père avant que je ne meure !
 J'ai le souffle court,
 Tellement grande est la peine qui me fait souffrir. So great is the pain that afflicts me.

J'ai perdu la raison
 d'un moment à l'autre je meurs de douleur
 Tu sais comment et combien je t'ai servi
 si tu m'aides, je serai aimable avec toi
 A l'aide, à l'aide, à l'aide, à l'aide, à l'aide,
 Aide-moi mon père avant que je ne meure !
 A l'aide, à l'aide, à l'aide, à l'aide, à l'aide,
 Aide-moi mon père avant que je ne meure !

to hour
(Third tarentella)

Help, help, help, help, help, help!
 Help me, father, before I die!
 I can hardly breathe,
 So great is the pain that afflicts me.

I have lost my wits
 Any time now I shall die of pain.
 You know that I have served you well:
 If you help me, I shall be kind to you.
 Help, help, help, help, help, help!
 Help me, father, before I die!
 Help, help, help, help, help, help!
 Help me, father, before I die!

8. La sua serenata
(La bella noeva)

Che bella noeva che t'ho purtà
 O bel faccìn d'amore,
 Dimmi che noeva m'hai purtà
 (Che sei venut' a quest' ora!
 E: mi la noeva che t'ho purtà,
 E: mi non so se vi piacerà:
 Son qui a domandàrvi
 A voi bello morettin,
 Se volete maritarmi.
 O maritarmi non so con chi...
 Fortuna si è quella,
 A voi bello morettin,
 A voi vi donerò l'anello.

Sa sérénade
(La bonne nouvelle)

Quelle bonne nouvelle que je t'ai apportée,
 ô joli minois d'amour.
 Dis-moi quelle nouvelle m'apportes-tu
 pour venir ici à cette heure !
 Et moi, la nouvelle que je t'ai apportée,
 et moi je ne sais pas si elle va te plaire :
 je suis là pour vous demander
 à vous, beau brun,
 si vous voulez m'épouser.
 Ou me marier je ne sais à qui...
 C'est ça la chance,
 à vous, beau brun
 à vous je donnerai la bague.

Its serenade
(Good news)

What good news I have brought you,
 Oh, you with the beloved, handsome face!
 Tell me, what news have you brought me,
 That you come here at such an hour?
 Well, the news I have brought you,
 I am not sure that you will like it:
 I am here to ask you,
 Dark, handsome one,
 if you will marry me.
 Or marry me to I know not whom...
 That is good fortune,
 To you, dark, handsome one,
 To you shall I give the ring.

9. Se defénisce che cos'è Ammore... Pour définir ce qu'est l'Amour...

Francesco di Biondo (1658-1716)

Ammore è na ventresca
chiena de cose varie,
ed è na mimasca pesca
fatta de cchiù contrarie:
zocca, comm'a no mèle,
secca, comme la colla,
ammaro, cchiù de filele,
forte, cchiù de cepollat.

L'Amour est un estomac
rempli de différents ingrédients,
un grand mélange
de choses des plus disparates :
il est doux, comme le miel
sec, comme la colle
plus amer que le fiel
plus fort que l'oignon.

Di guerre d'amore

(La canzone del Guarracino)

Lo Guarracino ca gghieva pe' mmare,
Le venne voglia de se nzurare.
Se facette nu bello vestito
Il se fit faire un beau costume
De scartie e de spine polito polito,
avec une perruque toute crépée
Cu 'na parrucca tutta ngrifata
aux boucles ficelées par des rubans,
De ziarrelle 'nbrasciolata,
Cu lo sciabò, scolla e puzine
avec un jabot, un col et des manchettes
en broderie anglaise toute fine.
De ponte angrese fine fine.
Cu li cazune de rezza de funno,
Il avait des pantalons en filet de fonds de mer,
Scarpe e cazerte de pelle de Tunno
des chaussures et des chaussettes en peau de thon
E sciammeria e sciammerino
une veste et un gilet
D'Aleche e pile de Voje marino,
tissus d'algues et de pois de phoque moine,
Cu buttune e buttunera
avec des boutons et une boutonnière
D'uochie de Purpo, Secc'e e Fera;
faits d'yeux de poulpe, de seiche et de dauphin.
Fibbia, spata e schiocche 'ndorate,
La boucle, l'épée et les houppes étaient dorées,
De niro de Secc'e e felle d'Achiata.
de noir de Secc'e et de fiel d'oblade ;
Ddoje belle cateniglie
et il portait deux beaux bracelets

De batailles d'amour

(La chanson du poisson Castagnole)

Le poisson Castagnole qui s'en allait en mer,
eut envie de se marier.
Il se fit faire un beau costume
tout propre et luisant d'écaillés,
avec une perruque toute crépée
aux boucles ficelées par des rubans,
avec un jabot, un col et des manchettes
en broderie anglaise toute fine.
Il avait des pantalons en filet de fonds de mer,
des chaussures et des chaussettes en peau de thon
une veste et un gilet
tissus d'algues et de pois de phoque moine,
avec des boutons et une boutonnière
faits d'yeux de poulpe, de seiche et de dauphin.
La boucle, l'épée et les houppes étaient dorées,
de noir de seiche et de fiel d'oblade ;
et il portait deux beaux bracelets

Definition of Love...

Love is a bag
Filled with a variety of ingredients,
A great mixture
Of most disparate things:
As sweet as honey,
As dry as glue,
More bitter than gall,
Stronger than onion!

Love's battles

(The Pomfret song)

The Pomfret, as he swam out to sea,
Decided that he would like to marry.
So he had a fine suit made,
Spotless and gleaming with scales,
And a very wavy wig,
Its curls tied with ribbons,
And his jabot, collar and cuffs
Were of fine broderie anglaise.
His trousers were made of fishing net,
His shoes and socks of tuna skin
And his jacket and waistcoat
Were woven from seaweed and seal-hair,
With buttons and buttonhole
Of octopus, cuttlefish and dolphin eyes.
Buckle, sword and crest
Were of cuttlefish ink and oblada gall.
And he wore two fine bracelets

De premmone de Conchigile,

Nu cappiello aggallunato

De cuclarino d'Aluzzo salato,

Tutto posema e stratiello,

Jeva facenno lu sbafantiello,

E girava da ccà e da llà

La 'mmammurata pe se trovà.

La Saredella a lu barcone

Steva sunanno lo calascione,

E a suono de trummetta

Jeva cantanno st'arrieta:

"...E llarè, lu mare e llena,

E la figlia d'a zi' Lena

Ha lassato lu 'mmammurato

Pecchè niente l'ha rriatato..."

Lo Guarracino 'nche la guardaje

De la Saredella se 'mmammuraje!

Se ne jette da 'na Vavosa,

La cchiù vecchia e maleziosa:

L'eppe bbona ritalata

Pe' mamarle la mmasciata;

La Vavosa, pisse... pisse...

Chiatto e tunno nce lo disse.

La Saredella, 'nche 'a sentette,

Rossa rossa se facette.

Pe' lo scuorno ca se pigliaje

Sott'a nu scuoglio se mpizzaje;

Ma la vecchia de vava alosa

Subberò disse: "Ah, schefenzosa!

De sta manera nun truove partito,

N'anna te resta lu marito!

Si haje voglia de f'allurà

Tanta smorfie nun haje da fà.

Fora li zeze, fora lu scuorno,

de corall et de coquillages,

And a hat with trimmings

Made from the gut of a salted pike.

Thus turned out and starched,

Proudly he strutted about,

Turning this way and that,

In the hope of finding a lady-love.

The Sardinie upon her balcony

Was playing the calascione,

And her voice rang out

As she sang this arrieta:

"...La la la, the sea is calm.

Aunt Lena's daughter

Has left her lover,

For he was not generous..."

No sooner had the Pomfret set eyes on her

Than he fell in love with the Sardinie!

So off he went to see a slimy old Blenny,

The oldest and the wickedest;

And he paid her very well

To carry out her mission.

In great secret the Blenny went to see

The Sardinie, and she did not mince words.

She blushed, on hearing her,

And for shame she went

And hid beneath a rock.

But old Mother Blenny,

At once she said: 'Oh, fussy!

You'll never make a catch,

A husband will stick in your throat!

If you really want to find one,

Stop making such faces!

Enough of this chatting, enough of shame!

de corall et de coquillages,

un chapeau avec des galons

de boyau de brochet salé.

Ainsi mis et amidonné,

il se promenait en se pavant,

et tournicotait ici et là

pour se trouver une amoureuse.

La Sardinie à son balcon

jouait du colascione,

et de sa voix retentissante,

elle chantait :

"...E llarè, lu mare e llena,

la fille de la tante Lena

a quitté son amoureux

car il ne lui avait rien offert..."

A peine le Castagnole la vue,

qu'il tombe amoureux de la Sardinie !

Il s'en alla donc chez une Baveuse,

la plus vieille et la plus méchante :

et la paya bien cher

pour qu'elle livre son ambassade.

La Baveuse, en grand secret,

alla la voir et le lui parla clair et net.

La Sardinie, dès qu'elle l'entendit,

devint rouge

de honte

et se cacha sous un rocher.

Mais la vieille grand mère Baveuse

dit tout de suite : "Ah, chichiteuse !

tu ne trouveras jamais de parti,

le mari te restera au travers de la gorge !

Si tu veux vraiment le trouver

il ne faut pas faire autant de grimaces.

Trêve de bavardage, et au diable la honte,

Anema e core e faccia de cuorno!"
 Ciò sentemo la zi Saredella
 S'affacciate a la fenestella.
 Facete l'occhio a zemariello
 A lo sparuto 'nammuratiello.
 Ma la Patella ca steva de posta
 La chiammaje: "Faccia tosta!
 Tradetora shrevugnata
 Senza parole male nara!"
 Ch'aveva chiantato l'Alletterato
 Primo e antico 'nammurato.
 De carrera da chisto jette
 E onne ccosa le dicete.
 Quando lo 'nise lo povertello
 Se lo pigliaje farfariello:
 Jette a la casa e s'armaje 'e rasulo,
 Se carreaje comm'a nu mulo
 De scupette e de spingarde,
 Povere, palle, stoppia e scarde:
 Quatto pistole e tre bajonette
 Dint' a sacca se mette.
 'Ncoppa li spalle s'itanta pistune,
 Lottantaomme e ciento canune,
 E comm' a guappo pallarino
 Jeva truvanno lo Guarracino.
 La disgrazia a chisto portaje
 Che mmiez' a piazza te lo 'ncuntraje,
 Se l'afferra p' o cravattino
 E po' le dice: "Ah... mandrino!
 Tu me lieve la 'nammurata,
 E pigliatella sta mazzata!"
 Tu ffete e taffete a meliune
 Le deva pacchere e secuzune,
 Schiaffe, ponie e perepesse,

du cœur, courage et un front d'airain!"

En entendant cela la jeune Sardine
 se pencha à la fenêtre,
 et fit les yeux doux
 à l'amoureux transi.

Mais la Patelle, qui surveillait,
 l'appela: "Tu as du toupet!
 traitresse éhontée
 sans parole et sans honneur!
 Car elle avait laissé tomber l'Agrefin
 son ancien amoureux.
 Elle alla tout de suite chez lui
 et lui dit tout.

Lorsqu'il entendit cela,
 il devint endiablé:
 il alla chez lui pour s'armer de pied en cap,
 se chargea comme un mulet
 de fusils et de canardières,
 poudre, balles, écoupe et mitraille,
 quatre pistolets et trois bajonnettes
 qu'il mit dans son sac.

Avec soixante-dix pistolets sur les épaules,
 quatre-vingts bombes et cent canons,
 comme Roland le Paladin,
 il allait chercher le Castagnole.
 Le malheur le conduisit à lui
 et il le rencontra sur la place.
 Il le saisit par la cravate
 et lui dit: "Ah... brigand!
 Tu m'enlèves mon amoureuxse,
 prends cette bastomade!"
 Tu ffete et taffete par millions
 il lui donnait des coups et des coups,
 gifles, et claques, et soufflets,

With seventy pistols on his shoulders,
 eighty bombs and a hundred cannons,
 Like Roland the Paladin
 He went in search of the Pomfret.
 Misfortune led him to the latter:
 He met him on the square.
 He grabbed him by the jabot,
 Saying: "Ah, scoundrel!
 So you stole my beloved!
 Take this blow!"
 There were whacks and thwacks innumerable!
 Blow after blow he gave:
 Cuffs and slaps and raps,

Stupputune, fecozze e cunnesse,
 Severecchiune e sicunnesse
 E li ammacca ossa e pilosse!

Venimuncenne c'a lo rommore,
 Pariente e amice ascerteno fore,
 Chi cu mazzè, curtielle e curtelle,
 Chi cu spate, spatune e spatelle.
 Chisto cu barre, chillo cu spite,
 Chi cu ammenulle e chi cu anritte
 Chi cu tenaglie, chi cu 'e martielle,
 Chi cu terrone e susammielle.

Padre, figlie, marite e mugliere,
 N'azzuffajeno comme 'e fere

A m'elune correvano a strisce
 De stu partito e de chillo le pisse;
 De Palajie e Rajie petrose!

Sarache, Dienteece ed Achiate!
 Scurne, Tunne e Alletterate!

Pisce Palumme e Piscatrice,
 Scorfene, Cernie e Alicie,
 Mucchie 'e Ricciole, Musdee e Mazzune,
 Stelle, e aluzze 'e Storieune,

Merluzze, Ruongole e Murene,
 Capotuglie, Orche e Vallene,
 Capitone, Anglie e Arenghe,
 Ciefere, Cuocce, Tracene e Tengehe.

Treglie, Tremmole, Trotte e Tunne,
 Fliche e Copolle laune e retunne,
 Purpe, Sece e Calamare,
 Piscè spate e Stelle de Mare,
 Piscè Palumme e Piscè Martielle,
 Vaccadoro e Cecenielle,

nasardes, calottes et une bonne roustre,
 coups de poing et horions.
 Il lui casse les os!

Et il arriva qu'à tout ce bruit,
 les parents et les amis sortirent,
 qui avec des masses et des couteaux,
 celui-là avec une barre, l'autre avec un épieu,
 les uns avec les annades, les autres avec les nobettes
 celui-là avec les tenailles et l'autre avec un marteau,
 les uns avec les nougats et les autres
 avec les gâteaux au sésame.

Le père, le fils, le mari et la femme,
 se battaient comme des bêtes féroces.
 A millions couraient par bandes
 les poissons d'un parti ou de l'autre.
 Combien ou a vu de sardines et d'aloses!

De soles et de rates!
 Sargues, dentés et oblades!
 Forgerons, thons et aigreftins!

Chiens de mer et loites,
 rascasses, mérous et anchois,
 des foules de loups de mer, lieus et goujons,
 étoiles de mer, et brochets et esturgeons,
 morues, congres et murènes,
 cachalots, orques et baleines,
 anguilles, orphies et harengs,
 mullets, capons, vives et tanches.

Et encore: rougets, torpilles, truites et thons,
 merlus, plies, flétans et turbots,
 poulpes, seiches et calmars
 espadons et étoiles de mer,
 chiens de mer et requins marteaux,
 bouches dorées et blanchailles,

Flics and flaps, and a jolly good thrashing,
 Punches and thumps,
 And he broke his bones!

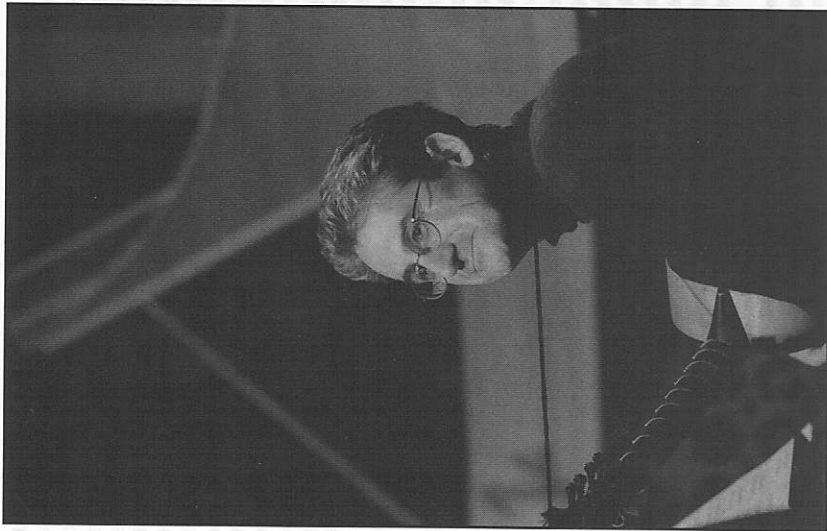
Hearing all this commotion,
 Relatives and friends came out,
 Some with clubs and knives,
 Some with swords, daggers, rapiers;
 One had an iron bar, another a pike;
 Some came with almonds, others with
 hazelnuts.

This one with pinners, that one with a hammer,
 And some brought nougat and sesame cake!
 Father, son, husband and wife
 Fought like wild beasts.

Millions of fishes in shoals
 Darted hither and thither.
 What a multitude of sardine and shad,
 Sole and ray,

Sargo (with teeth and flat sides),
 Butterfly fish, tuna fish and haddock!
 Dogfish and burbot,
 Scorpion fish, grouper and anchovy,
 Throngs of wolfish, hake and gudgeon,
 Asteroid, pike and sturgeon,
 Cod, conger and moray eel;

Sperm whale, killer whale, blue whale,
 Captain fish, garfish, herring,
 Grey mullet, capelin, sting fish and tench,
 Red mullet, cramp fish, trout and tuna,
 Hake and plaice, turbot and halibut,
 Octopus, cuttlefish, squid,
 Swordfish, starfish,
 Dogfish and hammer-head,
 Goldmouth, whitebait,



Capicchiuovo e Guarracine, Cannolicchie, Ostriche e Ancine! Vongole, Cocciole e Patelle Pisce Cane e Granceielle, Marvize, Marmure e Vavose, Vopre prene, vedove e spose, Spinole, Spunole, Sierpe e Sarpe, Scanze, 'nzuoccole e cu li scarpe, Suncigile, Gammere e Rragoste, Vennero 'nfino cu' li ppose. Capitune, Saure e Anguille, Pisce gruosse e ppiccille, D'ogni ceto e nazione, Lantille, tante, cchiù tante e tantone! Quante boite, mamma mia! Ca se devano, arrassossia! A centenare le barrate! A mediane le petrate! Muorze e pizzeche a bbellume! A deluvio le secuzzune! Nun ve dico che bbivo fuoco Se faceva per omne lluoce! Ite, itè, itè cca pistulate! Ite, itè, itè llà scoppetate! Ite, itè, itè cca li pistune! Bbi, bbi, bbi! llà li cannone! Ma de cantà so' già stracquato, E me manca mo' lo sciatò, Sicché dateme licenzia, Graziosa e bella audienza, 'Nf' ca sorchio 'na meza de seje Cu 'a salute de lui e de leje, Ca me se secca lu cannone Shacantannose lo premmone...	encornets et castagnoles, courreaux, huîtres et oursins ! Et encore : palourdes, bigorneaux et patelles requins et crabes aloses, perches et baveuses, sandres pleines, veuves et épouses, bars, daurades, serpents de mer et ombres, déchaussées, en sabots ou avec chausssures, crevettes, langoustines et langoustes, venues même en carrosse. Et encore : les grosses anguilles, les omphies et les congres, gros poissons et petits poissons, de toute condition et nationalité, nombreux, très nombreux, plus que nombreux ! Quelle baston, o bonne mère ! Dieu nous garde ! Des centaines de coups de bâton ! Des millions de coups de pierre ! Des millions de morsures et de pincements ! Un déluge de castagnes ! Je ne vous raconte pas la bataille ! Elle était partout ! Prends, prends et prends encore ! Ici des coups de pistolet ! Et voilà, voilà, voilà ! Là des coups de fusil ! Pan, pan, pan ! Ici le pistolet ! Boum, boum, boum ! Là le canon ! Mais je suis fatigué de chanter, et le souffle me manque. Donc, donnez-moi la permission, mes gentils et beaux auditeurs, de boire pour six sous de vin à la santé de monsieur et de madame, car j'ai la gorge sèche et mes poumons explosent...	Skate and sea-bream, Razor shell, oyster and sea urchin! And clam, winkle, limpet, Shark and crab, Shad, perch and dribbler; Pikeperch (expecting widowed or married), Bass, bream, sea serpent, grayling, Barefoot, or wearing clogs or shoes, Prawn, langoustine, crayfish, Some even arriving in carriages! And conger, garfish and eel, Large fish and small fish Of every nationality and from all walks of life, Many, so many and more than many! Good gracious, what a fight! God be with us! Hundreds of blows with sticks! Millions of blows with stones! Billions of nips and bites! A déluge of wallops! No, I won't tell you about the fighting! It was everywhere! 'Take this! Take that! Fire over here! And there, there! Shoot over there! Bang, bang, bang! Here go the pistols! Boom, boom, boom! There go the cannons! But I am weary of singing And out of breath; So allow me, Good, kind listeners, To drink six penn'orth o' wine To the health of both him and her. For my throat is dry And my lungs are about to burst...
--	---	---

10. Nel mio firmamento

(O quam tu pulchra es)

O quam tu pulchra es;
 Quam pulchra es, amica mea, columba mea, formosa mea.
 Oculi tui columbarum,
 Capilli tui sicut greges caprarum,
 Et dentes tui sicut greges tonsarum.
 Veni de Libano, amica mea, columba mea, formosa mea,
 Veni, coronaberis.
 Surge, propera, sponsa mea, dilecta mea, immaculata mea.
 Quia amore languero.

Dans mon firmament

(Ô, que tu es belle)

Ô, que tu es belle,
 que tu es belle, mon amie, ma colombe, ma toute belle.
 Tes yeux sont ceux des colombes
 et tes dents sont comme un troupeau de chevreaux,
 et tes dents sont comme un troupeau de brebis à tondre.
 Viens du Liban, mon amie, ma colombe, ma toute belle,
 viens, tu seras couronnée.
 Lève-toi vite, mon épouse, ma bien-aimée, mon immaculée,
 car je me languis d'amour.

In my firmament

(O how fair you are)

O how fair you are,
 How fair you are, my love, my dove, my beauty!
 Your eyes are as a dove's,
 Your hair is as a flock of goats,
 Your teeth are as a flock of shorn ewes.
 Come from Lebanon, my love, my dove, my beauty!
 Come, you will be crowned.
 Rise up, make haste, my wife, my delight, my pure one,
 For I languish with love.

12. La volta stellata

(Firmamento del Laudate Dominum)

Laudate Dominum in Sanctis ejus;
 Laudate eum in firmamento virtutis ejus.
 Laudate eum in sono tubae.
 Laudate eum in psalterio et cithara.
 Laudate eum in tympano et choro.
 Laudate eum in cymbalis bene sonantibus,
 Laudate eum in cymbalis iubilantibus:
 Omnis Spiritus laudet Dominum,
 Alleluia.
 Requiem aeternam dona eis Domine
 Et lux perpetua luceat eis.

La voûte étoilée

(fragment du Laudate Dominum)

Louez le Seigneur avec ses Saints !
 Louez-le dans les cieux pour sa majesté.
 Louez-le par le son des trompettes.
 Louez-le par le psaltérion et la cithare.
 Louez-le par les timbales et les chœurs.
 Louez-le par les cymbales qui résonnent si bien,
 que tous les Esprits louent le Seigneur,
 Alleluia.
 Donne-leur le repos éternel, ô Seigneur
 et que la lumière éternelle brille sur eux.

The starry vault

(extract from Laudate Dominum)

Praise the lord in his sanctuary;
 Praise him in the firmament of his power.
 Praise him with the trumpet's sound;
 Praise him with the psalter and the harp;
 Praise him with the timbel and dance.
 Praise him upon the high sounding cymbals,
 Let everything that has breath praise the Lord,
 Alleluia.
 Give them eternal rest, O Lord,
 And may everlasting light shine upon them.

Traduction de Maria Laura Bardinet Broso
 Translation: Mary Pardee

LA BELLA NOEVA

After the first experiments with *recitar cantando* towards the end of the sixteenth century, and despite the claims of other authors, Giulio Caccini was no doubt the first to define this new manner of singing and composing. His preface to *Le Nuove Musiche* of 1602 provides an invaluable analysis of the subject. Despite strong opposition from conservative intellectual quarters, this essay by Caccini was epoch-making: music became a means of representing the *affetti*, or human emotions; henceforth the singer's eloquence and expressive powers were of vital importance to the success of a work. The new style laid great emphasis on expressiveness, but also on *sprezzatura* in singing, i.e. the art of making the difficult seem easy (*sprezzatura* is often translated as 'nonchalance').

Caccini did not coin this term, although he was the first to use it to describe music. The idea behind it was one that had periodically resurfaced over the centuries (other important themes in Western culture have done likewise). Cicero and Quintilian state clearly that *Ars est celare artem*. But the word *sprezzatura* originated, in the context of social interaction, in Baldassarre Castiglione's famous *Libro del Cortegiano* (The Book of the Courtier) of 1528:

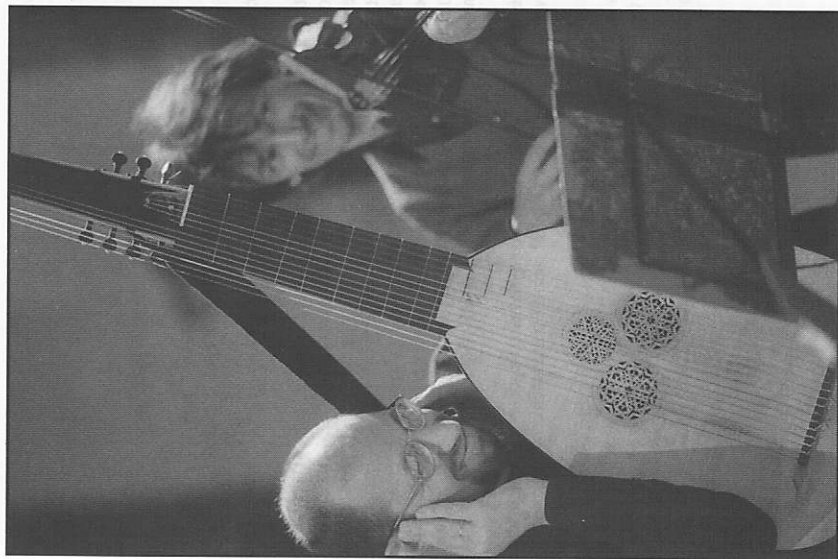
'Having already given much thought to the origin of this grace [...], I have discovered a universal rule [...]: namely, to steer clear of affectation at all costs, and – to use for it a word that is perhaps new – to practise in all things a certain sprezzatura, which conceals art and makes whatever one does or says seem spontaneous and almost effortless.'

Caccini first applied the term *sprezzatura* to music; in the preface to his opera *Euridice* of 1600: 'And in using this manner of singing I have allowed a certain *sprezzatura* – a certain play in the timing to give, as I consider it, a heightening effect – so as to come as close as possible to natural speech.'

Remarkably, here Caccini notes not only the importance of *sprezzatura*, but also the need to bring singing closer to the inflections and rhythms of ordinary speech – an idea that he later confirmed and elaborated on in the preface to *Le Nuove Musiche*:

'I conceived the idea of a new sort of music which enabled me practically to speak in harmony, allowing myself (as I have said elsewhere) a certain studied nonchalance in the manner of singing [*una certa nobile sprezzatura di canto*].'

The madrigal *Deh, dove son fuggiti*, given as an example of style in the preface of 1602, includes a passage that is to be performed *senza misura, quasi favellando in armonia con la suddetta sprezzatura*.



(without regular rhythm, as if speaking in tones, with the aforesaid nonchalance').

The musician must therefore take into account the intelligibility not only of the words themselves, but also of the feelings expressed, and the dramatic and evocative qualities of the text. Signs of this new relationship between music and text and between the composer and the interpreter of his works are also found in the writings of Caccini's pupils, and in those of great masters such as Claudio Monteverdi. Francesco Rasi, a pupil of Caccini, who almost certainly created the title role in Monteverdi's *Orfeo* and was also the first Teseo, wrote in his advice to singers, included in the autograph manuscript (1612) of his *Musiche da camera e chiese*:

The following delightful songs, with the exception of *O de sol*, may be sung either in the tenor or an octave higher; and they must be sung with feeling [*affetto*] and above all the words must be intelligible.'

But even more pregnant and significant is the famous letter that Monteverdi wrote to Alessandro Striggio on 9 December 1616, following the Mantuan court's request for him to set to music a *favola marittima* entitled *Le Nozze di Tetide*. Monteverdi disliked the idea of personifying the winds and felt that it would be impossible to move the listener by such means:

'Arianna is moving because she is a woman, and likewise Orfeo is moving because he is a man and not a wind [...]. Perhaps it is because of my ignorance, but I do not feel this story at all, it does not move me, and I even find it hard to understand, nor do I have the impression that it advances naturally towards an ending that can have an affective impact. Arianna leads me quite naturally to a lament, and Orfeo to a prayer, but I do not know where this story is leading me.'

The *affetti*, the feelings, the human qualities of the stories and their characters, the importance of the text and the way it was presented... a new world was about to emerge, a new world in which the recently born *opera in musica* was to flourish. But did that necessitate the acquisition of new skills? Or could singers draw on experiences from the past?

The following event gives us a clue to the answer. In spring 1608 the Roman-born singer Caterina Martinelli was about to create the title role in Monteverdi's *L'Arianna* when she died, at the age of eighteen. Attempts to replace her were unsuccessful and in the end it was an actress, the celebrated 'La Florinda', who took the part:

'Finally God inspired me to see if La Florinda could play the role. She learned the part in six days, and she sings it with such grace and feeling that she quite enchanted Madama, Signor Rinuccini and all the ladies and gentlemen who heard her.'

'La Florinda' was Virginia Ramponi, wife of the actor, dramatist and poet Giovan Battista Andreini, and so called because of her brilliant performance in the title role of a tragedy written by her husband some years previously. Monteverdi must have been impressed by her performance in *L'Arianna*, for he also invited her to sing in *Il ballo delle ingrate* later that year. Carlo Rossi reported in a letter of 14 March:

'Arianna, who died with poor Caterina, has been brought back to life. This evening Madama wished to hear La Florinda, who had learned the most difficult part, and she spoke the part so well that [Madama] was quite amazed, it was a marvel!'

She 'spoke the part': the choice of verb is most telling. For opera was indeed spoken at that time. As it was by the travelling troupes of actors, such as the Febiarmonici, which later took *opera in musica* to different parts of Italy, their experience bringing new skills to art music. Actors, who were used to expressing a wide range of emotions, from the tragic to the comic, were the ideal models for the new singers, and when the former were very gifted, like Virginia Andreini, they even got to play the principal role.

We must remember that the dividing line between the two worlds – if indeed there was one – was not very distinct. We have seen the case of 'La Florinda'. But there are other examples in the sixteenth century. Girolamo Parabosco (c1524-1557), for example, was organist of St Mark's in Venice, and also the author of eight comedies and a tragedy. And Roland de Lassus (1532-1594) took to the stage as Pantaloon in an 'extemporised' comedy at the Bavarian court in Munich in 1568.

And in all this, music constantly played its part. In their shows actors often used formulas built on a persistently repeated figure in the bass (*basso ostinato*) – e.g. the *ciaccona* bass *Il villan di Spagna* and *Il Mattaccino* – which was easy to remember and therefore ideal for improvisation. And they would collect the ballads, folksongs and *ottave rime* – poems in rhymed octaves (eight-line stanzas) – that were typical of the Italian tradition.

Our aim in making this recording was not simply to reconstruct a particular form of vocal interpretation: the listener will notice that both the instrumentation and the articulation of the parts have been reworked in these compositions – a process inspired by contemporary practices. A lot of music circulated at that time in the form of manuscript copies (in Venice the publishing crisis became chronic from the first decade of the seventeenth century onwards). And the simplest pieces, the airs (*arie*), but also the great masterpieces, such as Monteverdi's *L'Incoronazione di Poppea*, underwent radical changes in the course of their peregrinations. Sometimes the reasons for this were quite simple: the

presence of singers with different voices, different instruments in the orchestra, a different combination of instruments in the continuo, and so on. Let us take the example of the ballet *Tirsi e Clori*. In a letter to Annibale Cheppio dated 21 November 1615, Monteverdi specified that:

[The musicians should be] arranged in a crescent shape. On either side a *chitarrone* and a harpsichord could be placed, the one pair playing the bass for Clori and the other for Tirsi, who could each be holding a *chitarrone*, and singing and playing on these two instruments themselves (if there could be a harp, rather than a *chitarrone*, for Clori, that would be even better). And [...] add to the work a further six voices, thus making eight voices, eight *viola da braccio*, a double bass, a *spinetta arpata* (and it would be a good thing if there could also be two small lutes).'

When Monteverdi came to publish this work, in his *Seventh Book of Madrigals* of 1619, the score was for *five* voices with instruments, and there was no mention of the large number of instruments forming the continuo.

Similar examples abounded in Italy in the early seventeenth century. And if we look further afield, we find the same thing happening in other countries of Europe, to works by composers from Pérotin to J.S. Bach. Limiting the concept of 'interpretation' essentially to agogics and dynamic nuances, we may go so far as to say that it is impossible to convey to the modern listener all the kaleidoscopic wealth of musical literature before Bach.

This programme was thought out with that in mind. In the *Prologo (Amante Felice)* the constant repetition of just four notes in the bass part encourages the musician to add instrumental sections in dialogue with the voice. And in *Un dolce tormento (Si dolce è 'l tormento)* the addition of *ritornelli* with the violins enabled us to bring out the emotional content of the text more effectively. The three pieces by Caccini — *Un volo d'amore*, *O mia donna amata*, *E'il canto del cuore (Tu ch'hai le penne, Amore, Amarilli and Udite amanti)* — lend themselves not only to a concerted use of the continuo, but also to the insertion of instrumental *ritornelli*. Numerous versions of the famous madrigal *O mia donna amata (Amarilli)* have come down to us, including one for three voices in the style of a villanella, one for soprano and lute (a small bass viol), and versions for solo flute or harpsichord with variations. In the score for two soprano instruments and continuo, attributed to Jacob Haffner and published in Amsterdam in 1646 in *T'Uitenement Kabinet*, the vocal line of *O mia donna amata (Amarilli)* is paraphrased in one of the parts. We have prepared a *sonata sopra O mia donna amata*, which is heard in the middle of the vocal composition. The finale, for string instruments, may remind the listener of the end of Monteverdi's *Combattimento. E' il canto del cuore (Udite amanti)* is introduced by a *sinfonia* based

on the famous *Aria del Granduca*, an air that circulated very widely between the end of the sixteenth century and the beginning of the seventeenth. In Marini's *Un soffio di vento (Amante lontano dalla sua donna)* the violins accompany and converse with the voice.

It is amazing how well traditional music can sometimes be combined with pieces belonging to a very different culture. But as we have already said, the boundaries were not so very clear, and both shared compositional processes such as the use of the *basso ostinato*. These pieces are also related in their gentleness, in the clever irony of the texts, in their depth of feeling and in the sheer sparkle of their composition. The means are often simple, minimal, and that is possibly what makes them all the more touching. Fine examples are the lively but despairing tarantella *Ayuto Ayuto*, the ballad *La sua serenata (La bella noeva)*, with a bass line reminiscent of old lullabies, and the fishy tale recounted in *Di guerre d'amore (La canzone del Guarracino)*. The latter has been enriched with virtuosic instrumental *ritornelli* that would not have been out of place in art music of the time.

Sacred pieces originally composed for solo voice and continuo have also been given a rich instrumental dressing. *Nel mio firmamento (O quam tu pulchra es)*, a motet by Grandi for voice and continuo, begins with a short introductory *sinfonia* and continues with concerted episodes which blend with the original text, thus lending the composition greater amplitude. *Il suono interiore (Concerto spirituale)*, the Sonata for two violins and bass is the only 'counterfeit' piece on the programme. It was composed — with complete respect for seventeenth-century style — just three years ago. We did it as a challenge: we wanted to show that Accordone was capable of moving with ease on the very delicate ground of musical 'reconstruction'. In the reworking of Psalm 150, *La volta stellata (Laudate Dominum)*, from *Selva Morale e Spirituale* (published in 1640), we took our inspiration — the only insistence on this recording — from Monteverdi's secular compositions (*Zeffiro torna*) in order to broaden the concerted part supported by the violins over the *ciaccona* bass. We also replaced the last section, *Un sacro stupore*, with a plainchant of our own composition, in order to create greater suspension before the final part of the programme.

The early seventeenth century in Italy saw the decline of polyphony and the birth of opera: it was a time of great experimentation, research and invention. Variety in the emotions expressed, acting skills and clever improvisation, familiarity with the traditional repertoire: through this programme we aim to revive such moments by referring to traces, clues, evidence of a world that is no more, but which still has a place deep down in our souls.

