



El Canto a los Tális de la Soana

Vos, se ha del'gloria... Nel'qual levate and che... Anz her' da

qui dimiche, se ade... Ma che g'h'antima... Tutte le gente se

A 2

The image shows a page of musical notation. At the top, the title "El Canto a los Tális de la Soana" is printed. Below the title, there are two systems of music. Each system consists of a vocal line (soprano) and a piano accompaniment line. The vocal line includes lyrics in Spanish. The piano accompaniment features chords and rhythmic patterns. The page is numbered "A 2" in the bottom right corner.

Ce disque est né du plaisir et du désir de mettre en lumière la rareté et la finesse des madrigaux et frottoles de Philippe Verdelot et Bartolomeo Tromboncino. La beauté et le caractère "*cantabile*" de cette musique nous ont séduits, Paul Kieffer et moi-même. Notre collaboration musicale a débuté en 2012, lors de nos études en Master à la Schola Cantorum de Bâle, dans le département médiéval-Renaissance, dans les classes de Crawford Young et Dominique Vellard. Nous avons immédiatement choisi de nous consacrer à ce magnifique répertoire.

Dans ce CD, vous découvrirez également des improvisations. Ce mode d'expression, véritable création de l'instant, fait partie intégrante de ma vie d'artiste. J'ai développé cette pratique musicale dès les années 2000 en famille. Nous testions alors les acoustiques des églises de France et ailleurs en Europe avec mon frère et mon père. De ces joyeuses et riches aventures sonores est né le trio vocal Var's Musica en 2003, sous l'impulsion des King's Singers et des conseils de David Hurley. Ce trio, dans lequel je chante toujours et assure la direction artistique, s'est spécialisé dans les improvisations et met en lumière ce genre musical lors de tous nos concerts.

Ainsi, dès le début du projet de cet enregistrement, j'ai proposé à Paul d'inclure des improvisations et sa

réponse a été enthousiaste. Elles sont élaborées en suivant fidèlement la prosodie des textes poétiques italiens. J'ai choisi, entre autres, d'improviser en écho à Verdelot, tout en étant à la recherche de couleurs et de sensations d'aujourd'hui.

Ces créations improvisées sont le fruit de moments jaillissants, sans aucun montage ni coupure, au plus près des inflexions de ces textes poétiques. L'aspect contemporain de ces improvisations se place à la fois dans la continuité et tout autant dans la rupture de ces madrigaux à voix seule de Verdelot et Tromboncino. Le sonnet de Petrarque "*Voi ch'ascoltate*" en est l'illustration. Vous découvrirez aussi, en miroir, trois poèmes : *Madonna, per voi ardo, Quanto sia liet'il giorno, Vita della mia vita*.

Dans les toutes dernières minutes de notre session d'enregistrement, nous avons vécu un moment intemporel, "*a bocca chiusa*" dans cet espace que nous avons intitulé "*Zefiro spira*" en hommage au poème de Chiara Matraini (1514-1597). C'était la volonté enivrante et imprévue d'une nouvelle création ! Nous avons souhaité vous l'offrir, telle une invitation au voyage !

Gabriel Jublin

Nous sommes habitués à croire que le XVIème siècle était « l'âge d'or de la polyphonie » et que la chanson soliste n'a été pleinement affirmée qu'au XVIIème siècle, coïncidant avec la naissance de l'opéra pour la musique et l'affirmation d'une nouvelle conception harmonique de l'accompagnement. En réalité, cette vision qu'une certaine historiographie musicale a transmise, est souvent contredite à la fois par des documents musicaux ainsi que par des témoignages de modalités exécutives qui décrivent le chant d'une seule voix comme une pratique courante pendant tout le Cinquecento et même à l'époque précédente.

En voulant affirmer la renommée des chanteurs italiens par rapport à celles des 'oltremontani' français et allemands, le théoricien de la musique florentin, Pietro Aaron, décrivait dans son traité *Lucidario in musica* (1545) une liste étoffée de « chanteurs dignes et excellents », hommes et femmes. Aaron les classait dans les deux catégories de chanteurs « au livre » et « au luth », en distinguant, selon leur profil, les chanteurs de polyphonie, des solistes accompagnés eux-mêmes, pour la plupart, du luth. Dans certains cas, ils sont chanteurs-compositeurs, à la fois dans le premier groupe et dans le second. Parmi les chanteurs au luth apparaissent les deux auteurs les plus représentatifs du répertoire de la frottole, Marchetto Cara et Bartolomeo Tromboncino : ceci, d'après ce que le musicologue Wolfgang Osthoff

écrivit il y a cinquante ans. Ainsi est confortée l'idée que le mode de présentation original et typique de la frottole, est bien celui du répertoire profane qui prospéra entre la fin du XVème siècle et le début du XVIème siècle dans les cours du nord de l'Italie entre Mantoue et Ferrare, en Vénétie. Il s'agissait bien de celui à voix seule avec accompagnement de luth. Les principales sources musicales imprimées de la frottole chantée au luth sont représentées, outre un manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris (ms Pn27 « *Thibault* »), dans deux livres de tablatures publiés par Ottaviano Petrucci en 1509 et 1511 par Francesco Bossinensis, un musicien d'origine bosniaque à l'identité incertaine. Elles s'intitulent « *Tenori e contrabassi intabulati col soprano in canto figurato per cantar e sonar col lauto* ». Elles ont conduit de nombreux chercheurs à croire que cette musique était le résultat d'une transcription en tablature, donc d'une réduction à trois parties (soprano vocal, ténor et basse au luth) d'un répertoire composé à l'origine pour quatre voix (avec l'exclusion de la partie d'alto), principalement attesté par des sources manuscrites et imprimées. Cette conception a été remise en question par ceux qui ont observé que la partie d'alto (*contratenor altus*) est accessoire et certainement peu adaptée au chant dans sa conduite mélodique : presque une sorte de complément harmonique ajouté qui devrait donner une physionomie polyphonique « canonique » à quatre voix, similaire à celle d'autres répertoires vocaux plus sévères.

Les témoignages biographiques dépeignent en réalité Cara et Tromboncino constamment absorbés à exécuter leur propre musique ou à la transmettre dans l'enseignement au luth. Il suffit de mentionner l'union musicale au-delà de la relation affective entre Marchetto Cara et sa femme Giovanna Moreschi, ou l'amitié musicale avec son élève, le luthiste, altiste et *tenorista* Roberto d'Avanzini, considéré aussi comme son « *coadiutore* ». Dans la dernière partie de sa vie, Bartolomeo Tromboncino s'installe à Venise et s'occupe activement de « l'enseignement des gentilles dames ». La liste d'Aaron décrit beaucoup de gentilles dames chantant au luth. Cela démontrait la valeur de l'apprentissage de la musique dans la formation de jeunes aristocrates. À cette époque, la pratique musicale féminine, à peine tolérée, était controversée et subissait un jugement sévère de la part de ceux qui la considéraient comme inconvenante.

Les nombreuses sources imprimées et manuscrites à quatre voix de la frottole témoignent cependant que différents modes d'exécution polyphoniques ont souvent eu lieu ; le fait que, généralement, la ligne du *cantus* souligne la prédominance et soit l'unique partie dans laquelle le texte soumis à la musique est rapporté. Cela peut signifier que la frottole a souvent été interprétée en soliste dans la partie vocale du chant, avec les trois autres confiées aux instruments. Certaines compositions, plus

« *cantabili* » dans la conduite de la ligne mélodique et également des voix inférieures, peuvent avoir été intégralement exécutées par des quatuors vocaux, comme le montre le frontispice de la collection publiée à Rome en 1510 par l'imprimeur Andrea Antico où sont représentés quatre chanteurs en train de chanter « sur le livre » autour d'un texte soutenu par l'un d'eux.

Les deux protagonistes de ce programme, Bartolomeo Tromboncino et Philippe Verdelot, représentent idéalement les deux saisons Renaissance de la vocalité profane. Le premier, véronais d'origine, a mené sa carrière en tant que compositeur, interprète et professeur, notamment aux cours de Mantoue et de Ferrare, au service d'éminents bienfaiteurs comme la duchesse de Mantoue, Isabella d'Este, son frère, le cardinal Ippolito d'Este et Lucrezia Borgia. Les clients de Tromboncino ont participé aux choix poétiques, mettant en musique des textes à caractère populaire, riches en citations, traits d'esprit, recourant à différentes structures poétiques (strambotto, ode, sonnet, etc.). On pense à « *Dopo lunghe fatiche* » une chanson du marquis Galeotto del Carretto, qui, dans sa correspondance entretenue avec Isabella, a demandé que ses vers soient mis en musique par Tromboncino. Ou en présence de la poésie de Francesco Pétrarque, qui a dominé les choix poétiques de la première saison de madrigaux, comme en témoigne la chanson

« *Che debbo far* », des douze paroles pétrarquennes mises en musique par Tromboncino, peut-être à l'invitation d'Isabella d'Este, qui, comme nous le savons, lui demandait de mettre en musique les vers du poète. Ici, la conduite mélodique se répète de la même façon ou peu modifiée, en correspondance avec les répétitions de rimes, attestant une attention marquée de la musique pour l'expression poétique. La variété de la frottole est aussi illustrée par la « *frottola-barzelletta* », ou frottole-plaisanterie, « *Non va l'acqua al mio gran foco* », une composition d'un genre métrique assez répandu (Tromboncino en a composé au moins 87), construite sur la régularité des vers (généralement octosyllabiques) et sur la présence dans le texte d'une « *ripresa* », à laquelle la répétition correspond à la même phrase musicale. Deux autres frottole-plaisanteries sont ici signées par Antonio Caprioli, originaire de Brescia ainsi que par le « *cantore* » de la cathédrale de Trévise, Zanin Bisan.

Philippe Verdelot est au contraire le premier représentant influent du premier cycle de madrigaux, diffusé à partir des années vingt du XVI^e siècle. Un genre qui s'est développé entre Florence et Rome coïncidant avec le crépuscule de la frottole (mais non comme une dérivation de celle-ci, ainsi que cela a été souvent mentionné), a débuté une saison florissante qui durera un siècle. Nous ne connaissons que peu ou presque rien des origines de Verdelot : la provenance française,

un séjour vénitien au cours duquel il aurait été représenté dans un portrait aujourd'hui perdu, un éventuel séjour à Bologne et Rome avant son arrivée à Florence, en 1521. Dans cette cité, il dut montrer sa solide éducation musicale française avec les rôles qui lui furent assignés en tant que maître de chapelle du baptistère de S. Maria del Fiore et de la cathédrale, figure de référence pour la polyphonie chantée dans la ville. Cette expérience s'est également exprimée dans la composition des premiers fruits du madrigal, genre résolument polyphonique, conçu pour être chanté par un chanteur (un par voix) d'une formation vocale : un ensemble mixte avec la partie de soprano confiée à une femme ou à un ensemble « *a voci pari* » ou « *mutate* », c'est-à-dire un ensemble entièrement masculin. Presque toujours, en effet, les sources apparaissent dans des livres séparés, chacun doté d'un texte poétique ponctuellement distribué sous les notes. Mais même dans ce cas, des exécutions solistiques étaient naturellement possibles. La pratique soliste du madrigal est mise en évidence de manière significative dans une édition importante, *l'Intavolatura de li madrigali di Verdelotto da cantare et sonare nel lauto, intavolati per Messer Adriano*, imprimé à Venise en 1536 par Ottaviano Scotto. Une collection de vingt-deux madrigaux que le maître de la chapelle de la basilique vénitienne de San Marco, Adrian Willaert, a choisie et retranscrite de la célèbre édition des vingt-huit compositions contenues dans *Il primo Libro di madrigali* à quatre

voix de Verdelot ; une collection qui au XVIème siècle a eu quatorze éditions à partir de 1533. Mais il faut savoir que bien avant, ces compositions circulaient déjà en tant que manuscrits.

Dans les madrigaux à quatre voix de Verdelot, la trame polyphonique est souvent peu élaborée, riche en passages homophoniques, où le texte est prononcé ensemble et dont le pouvoir expressif réside précisément dans la déclamation collective. Les vers poétiques correspondent à des phrases musicales présentées avec une écriture harmonique simple et scandée de cadences qui ont presque une fonction d'articulation et de ponctuation du texte. Il ne manque pas non plus de passages mélismatiques et fleuris, souvent réservés à la voix de soprano. Ces caractéristiques se prêtent bien à une lecture solistique, avec généralement les trois parties inférieures (pas seulement les parties de basse et de ténor comme dans les tablatures de Bossinensis) reprises par le luth. En dépit de cette limpide simplicité, il existe une variété de climats expressifs dans chacune des compositions de Verdelot. Comme l'a dit l'humaniste florentin Cosimo Bartoli (1567), chaque pièce révèle « *du facile, du sérieux, du doux, du compatissant, du vif, du lent, du bienveillant, de l'impétueux, du fugace, selon la propriété des mots au-dessus desquels il a commencé à composer* ». Beaucoup des textes poétiques utilisés par Verdelot restent sans attribution : il y a deux

textes de madrigal interprétés ici dont nous connaissons les auteurs, à savoir les Florentins Lodovico Martelli (« *Con l'angelico riso* ») et Niccolò Machiavelli (« *Quanto sia liet'il giorno* »), ce dernier utilisé comme un prologue de la comédie *Clizia* (1525).

L'intérêt d'un polyphoniste flamand comme Willaert pour l'exécution soliste du madrigal ne doit pas surprendre mais confirme une fois de plus que la musique vocale profane peut avoir différents modes d'exécution. Même Gioseffo Zarlino, successeur de Willaert et Cipriano da Rore à la tête de la cappella di San Marco et grand théoricien de la polyphonie vocale, a su reconnaître les ressources expressives du chant à voix seule car « *on entend davantage chanter avec satisfaction quelqu'un à voix seule, plutôt que le son d'un orgue, d'une lyre, d'un luth ou d'autres instruments semblables non perçus par le plus grand nombre.* » Une vision qui est aussi le reflet de la persistance des idéaux humanistes qui ont vu dans le chanteur au luth ou d'autres instruments, les qualités et la figure de l'antique joueur de cithare, représentées ou en référence au mythe et à la littérature classique qui ont donné à l'interprète l'image d'un nouvel Orphée ou Apollon.

La continuité de l'intonation soliste du Cinquecento peut être bien illustrée par la ligne directe reliant trois générations de chanteurs au luth. La liste

fournie par Aaron mentionne également Ippolito Tromboncino, qui par la découverte récente d'un document révèle avoir été le fils de Bartolomeo et de sa deuxième femme Isotta da Lendinara (la première, retenue comme adultère avait été assassinée par Bartolomeo en 1499), et dont seulement six compositions survivent dans le soi-disant « *Libro di canto e liuto* » par le florentin Cosimo Bottegari, conservé à la Bibliothèque Estense de Modène et écrit dans les années 1573-1587 : un manuscrit « de voyage » qui rassemble d'anciennes et nouvelles monodies, y compris même l'air « *Fere selvage* » que Giulio Caccini aurait inclus dans ses *Nuove musiche* de 1602. Dans la même année, il compose « *l'arte di Ippolito* » dont les sources littéraires le célèbreront comme une « star » de l'époque. Puis son élève, Eteroclioto Giancarli, maître de musique à Venise, l'évoquera

Paolo Da Col a complété ses études musicales au Conservatoire de Bologne et ses études de musicologie à l'Université de Venise. Intéressé par le répertoire de la Renaissance et le pré-classique depuis son plus jeune âge, il a toujours considéré la recherche et la performance comme étroitement liés. Depuis plus de vingt ans, il fait partie de plusieurs

encore dans sa préface de la collection de musique à voix seule publiée sous le titre *Compositioni musicali intavolate per cantare et sonare nel liuto*.

Les oeuvres présentées ici ne sont qu'un aperçu de la musique reçue à travers des manuscrits et un répertoire qui, même dans le chant au luth, a souvent été improvisé par les interprètes et donc largement perdu. À côté des pièces que nous avons décrites, voici quelques improvisations qui d'une part nous plongent dans le contemporain, et d'autre part reproduisent cette pratique exécutive : créations improvisées de l'instant « *all'improvviso* » de mélodies et d'harmonies inspirées du « son » des vers suaves et lyriques du XVIe siècle.

Paolo da Col
Mars 2018

ensembles vocaux italiens, dont la Cappella di San Petronio à Bologne. Il enseigne au Conservatoire de Trieste. Depuis 1998, il dirige l'ensemble vocal Odhecaton, avec lequel il a enregistré 14 CD, dont plusieurs ont été acclamés par la critique et ont obtenu des récompenses.

En 2017, Olyrix rapporte, à propos des représentations d'Alcione, « *Le contre-ténor Gabriel Jublin chante le rôle de Phosphore de sa voix pure et puissante.* » Et « *Le contre-ténor lumineux Gabriel Jublin descendant des cieux sur un globe pour annoncer la réunion d'Alcione et de Ceix.* » Connessi all'Opera, lors de « La Susanna » souligne qu'il a une « *voix ronde et chaude* » et qu'« *il interprète avec beaucoup de goût et de style tous les passages de son rôle, même les plus difficiles, comme les récitatifs du début de la deuxième partie dans lesquels il est à plusieurs reprises sollicité dans le registre grave, particulièrement difficile pour une voix de ce type.* »

Gabriel a étudié le chant au département de musique ancienne du Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon avec Marie-Claude Vallin et y a obtenu une licence (DNSPM), puis à la Schola Cantorum de Bâle dans les classes de Dominique Vellard et Gerd Türk où il a obtenu un Master à l'unanimité avec les félicitations du jury. Il a suivi les classes de maîtres comme Richard Levitt, Andréas Scholl et Margreet Honig. Également instrumentiste, il a remporté un premier prix de cor au CNR de Nice. Gabriel est membre co-fondateur de l'ensemble Vars Musica, trio spécialisé dans l'improvisation vocale. 2018 marque les 15 ans de l'ensemble. Gabriel a interprété le rôle de Phosphore dans Alcione de M. Marais, dir. Jordi Savall, mise en scène Louise Moaty, dans une production de l'Opéra-Comique, coproduite avec l'Opéra Royal de Versailles, le Théâtre de Caen et le Gran Teatre del Liceu de Barcelone, spectacle créé à l'Opéra-Comique au printemps 2017. Il a participé à un cycle de cantates de Bach en la Basilique Saint Martin d'Olten en Suisse où il chante comme soliste les cantates BWV 66, 76, 106, 170 et 54.

Gabriel a tenu la partie de Testo dans « La Susanna » de A. Stradella avec le Stradella Y-Project, dir. Andrea de Carlo. Il a chanté les parties solistes des Vêpres romaines de A. Scarlatti et P. P. Bencini avec l'Ensemble Jacques Moderne, dir. Joël Suhubiette. Au Festival de Royaumont, il a chanté « Nuit et Mystère », de Tallis à Whitacre, avec l'ensemble Cosmos. Dans des polyphonies sacrées de la Renaissance avec Concerto Romano, il a tenu la partie de cantus dans le programme « Luther in Rom », dir. Alessandro Quarta, à la Sagra Musicale Umbria à Perugia et au Musikfest Stuttgart. Pour le Vendredi Saint, il a chanté les airs d'alto de la Passion selon Saint Jean BWV 245 de J. S. Bach en la Philharmonie de Berlin. Gabriel s'est produit dans le concert « Bastarda Regina » avec La Pedrina dans des madrigaux de Marenzio, Crequillon et Palestrina, dir. Francesco Saverio Pedrini et Paolo Pandolfo, dans la saison de Forum Alte Musik Basel. Il s'est produit dans un récital de musique italienne du XVIIe siècle « Lacrime e sospiri » avec La Pedrina. Gabriel a pris part à une tournée de Motets et Cantates de Bach lors de festivals dans la région Rhône-Alpes avec Spirito, dir. Nicole Corti. Il a chanté dans un programme de D. Scarlatti, la Missa « La

Stella » et le Stabat Mater à 10 voix, au Festival Concerti per Maria Vergine de la Società del Quartetto di Milano avec Il Canto di Orfeo, dir. Gianluca Capuano.

Il s'est produit dans la Missa Salisburgensis de H. I. F. Biber à l'auditorium de Barcelone ainsi qu'au Konzerthaus de Vienne avec la Capella Reial de Catalunya et le Concert des Nations, dir. Jordi Savall. Gabriel a donné la Missa Papae Marcelli de P. Palestrina au Mexique avec Odhecaton dir. Paolo da Col. En 2014, Gabriel avait fait ses débuts à l'opéra dans le rôle du troisième Berger dans l'Orfeo de C. Monteverdi au Bayerish Staatsoper de Munich sous la direction d'Ivor Bolton, mise en scène David Bösch. Il avait participé à la messe en si BWV 232 de J. S. Bach lors de la XVIIIème Académie Baroque Européenne d'Ambronay sous la direction de Sigiswald Kuijken à un par voix, et on le retrouva dans cette même œuvre à la Philharmonie de Berlin. Dans cette salle, il a tenu la partie de Cyrus dans l'oratorio Belshazzar HWV 61 de G. F. Haendel.

Il collabore avec des ensembles tels que le Concert Spirituel, Pygmalion, Akadêmia, l'Ensemble Jacques Moderne, Concerto Romano, Vox Luminis, La Chambre, Cosmos, Vars Musica, le Chœur de chambre de Namur et la Capella Reial de Catalunya ; sous la direction de chefs tels qu'Hervé Niquet, Sigiswald Kuijken, Ton Koopman, Leonardo García Alarcón, Françoise Lasserre, Joël Suhubiette, Alessandro Quarta, Lionel Meunier, Graham Ross, Francesco Saverio Pedrini, Raphaël Pichon et Jordi Savall. Gabriel se produit également dans les répertoires du Moyen Âge et de la Renaissance avec les ensembles Gilles Binchois (Dominique Vellard), Odhecaton (Paolo Da Col) et Mala Punica (Pedro Memelsdorff). Gabriel se produit aussi dans des festivals prestigieux comme le Festival de la Chaise-Dieu, la Chapelle Royale du Château de Versailles, le Festival d'Ambronay, le Festival de Royaumont, Sinfonia en Périgord, le Festival de Musique Ancienne de Callas, le Konzerthaus de Vienne et son Festival Resonanzen, le Klarafestival à Bruxelles, le Festival AMUZ/Laus Polyphoniae d'Anvers, le Festival Oude Muziek de Utrecht, le Forum Alte Musik Basel, le Berlin Philharmonie, le Rheingau Musik Festival, le Festpiel de Bremen, le Musikfest de Stuttgart et la Rassegna miedevale e Rinascimentale Cantar di Pietre.

En une dizaine d'années, Gabriel a participé à quatorze enregistrements, dont deux aussi parus chez Claves Records : « Il pastor fido – VII libro di madrigali » de Luca Marenzio, La Pedrina, dir. Francesco Saverio Pedrini; « From Bologna to Beromünster » Mass & Psalms opus 36, oeuvres inédites de Maurizio Cazzati, Voces Suaves, dir. Francesco Saverio Pedrini. En juin 2016, la revue Diapason a attribué un 5 à ce disque. Vars Musica a réalisé deux enregistrements d'improvisations à trois voix sur des textes poétiques et sacrés : « Résonances », enregistré en l'Abbaye du Thoronet et « L'Instant improvisé », enregistré en l'église Saint-Denis de Tourtour.

PAUL KIEFFER

www.paulkieffer.com

Complimenté pour *“une technique parfaite... un magnifique phrasé, de belles respirations, des nuances inspirées, un très beau son...”* (Société Française de Luth), le luthiste Paul Kieffer a réalisé trois CD solo de musique de luth Renaissance, salués au niveau international. Son premier album solo a été nominé aux International Classical Music Awards comme meilleur album de 2016 dans la catégorie de musique ancienne. En tant que chambriste, il joue avec des ensembles de musique ancienne comme Arcangelo (GB), Capriccio Barockorchester (CH), Concerto Copenhagen (DK), Ensemble Leones (D), Ensemble La Fenice (F), MusicAeterna (RU), Scherzi Musicali (B) etc. Grâce au soutien de la Maja Sacher Stiftung, il a eu l'opportunité d'étudier à la Schola Cantorum à Bâle où, en 2015, il a obtenu un Master avec mention.

Les articles de Paul sur la pratique de la performance ont été publiés par la Lute Society (GB) et il travaille sur une bibliographie complète d'œuvres pour le luth, la vihuela et la guitare en partenariat avec John Griffiths pour Oxford University Press. Outre le luth, il aime chanter de la musique sacrée des XVe et XVIe siècles, jouer du jazz et jouer du oud.



This CD was born from the pleasure and desire to highlight the rarity and delicacy of madrigals and frottole by Philippe Verdelot and Bartolomeo Tromboncino. The beauty and “*cantabile*” character of this music seduced both Paul Kieffer and myself. Our musical collaboration began in 2012, during our Masters studies at the Schola Cantorum in Basel in the medieval-Renaissance department, in the classes of Crawford Young and Dominique Vellard. We immediately chose to dedicate ourselves to this magnificent repertoire.

On this CD, you will also find improvisations. This manner of expression, genuine creations of the moment, is an integral part of my life as a performer. Since 2000, I experimented and grew this musical practice with my family. My brother, father and I tried out the acoustics of the churches of France and elsewhere in Europe. From these joyful and rich sonorous adventures, the vocal trio Var’s Musica was born in 2003, with the encouragement of the King’s Singers and the advice of their first countertenor at the time, David Hurley. This trio, where I still sing and which is under my leadership, specializes in improvisations and keeps this artistic genre as the highlight of our concerts.

Thus, from the beginning of this recording project, I suggested to Paul that we include improvisations

and his response was enthusiastic. They are elaborated by faithfully following the prosody of Italian poetic texts. I chose, among other things, to improvise reflecting the frottole of Verdelot, while at the same time looking for present day colours and sensations.

These improvised creations spring from spontaneous moments, without any editing or cutting, keeping as close as possible to the emphases flowing from the poetic texts. The contemporary aspect of these improvisations is present not only in the continuity but also in the disruptions made in these madrigals composed for a single voice by Verdelot and Tromboncino. Petrarque’s sonnet “*Voi ch’ascoltate*” is an illustration of this. You will also discover, mirrored and repeated, three poems: *Madonna, per voi ardo, Quanto sia liet’ il giorno, Vita della mia vita.*

In the very last minutes of our recording session, we experienced a timeless moment, “*a bocca chiusa*” in a creation we entitled “*Zefiro spira*” in tribute to a poem by Chiara Matraini (1514-1597). It was the exhilarating and extemporaneous birth of a new creation. We would like to share it with you, as an invitation to explore!

Gabriel Jublin

We are accustomed to thinking that the 16th century was the golden century of polyphony and that solo singing fully asserted itself only in the course of the 17th century at the time when Opera was born and a new harmonic idea of accompaniment emerged. In actual fact, this vision, which has been transmitted by a certain historical tradition, is often contradicted both by the musical documents and by the evidence of performing practices that suggest that solo vocal music was widespread throughout the whole of the 16th century and even earlier.

In wishing to celebrate the fame of the Italian singers, in comparison with that of the *'oltremontani'* French and Germans, the Florentine music theorist Pietro Aaron drew up a long list of "worthy and excellent singers", both men and women, in his treatise *Lucidario in musica* (1545). He classified them in the two categories of singers *'a libro'* (with the book) and those *'al liuto'* (with the lute), thus distinguishing (to judge from their profiles) the singers of polyphony from the solo singers, who were accompanied – generally by themselves – on the lute. In some cases, in both groups, the musicians were singer-composers. Among the lute singers, Aaron includes the two most representative composers of the frottola repertoire: Marchetto Cara and Bartolomeo Tromboncino. This supports the idea, upheld by the musicologist Wolfgang Osthoff fifty years ago,

that the original and most characteristic way of performing the frottola, the secular repertoire that flourished in the late 15th and early 16th century in the courts of northern Italy (like those of Mantua, Ferrara and the Veneto region), was to accompany the solo voice on the lute. Apart from a manuscript now in the Bibliothèque Nationale of Paris (ms. Pn27 "Thibault"), the main printed musical sources of the frottola sung to the lute are two books of tablatures prepared by Francesco Bossinensis, an otherwise obscure musician of Bosnian origin, and published by Ottaviano Petrucci in the years 1509 and 1511. Their title, *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto*, has led many scholars to believe that these pieces were the result of a transcription into tablature and that the version for three parts (soprano voice, tenor and bass on the lute) was hence a reduction (with the exclusion of the alto part) of a repertoire originally composed for four, which is the format most frequently found in the manuscript and printed sources. This notion, however, was questioned by those who noted that the alto line (*contratenor altus*) has a supplementary character and, with its awkward melodic lines, is most unsuited to singing, as if it were a harmonic completion added to confer a 'canonical' four-part format, like that of other stricter vocal genres.

Indeed the biographical evidence suggests that Cara and Tromboncino were constantly engaged

in performing their own music or in imparting their skill on the lute to others. It is sufficient to cite the union (both musical and private) between Marchetto Cara and his singer wife Giovanna Moreschi, or the musical partnership between Cara and the lutenist, viol-player and *tenorista* Roberto d'Avanzini, remembered as his pupil and "assistant". As for Bartolomeo Tromboncino, in the last part of his life, he settled in Venice and was busy "teaching gentlewomen". Significantly, Aaron's list describes many gentlewomen who sang to the lute, thereby confirming the value of music in the education of young ladies of rank, even though the legitimacy of women performing music was a controversial matter at the time and could be severely criticised by those who considered it inappropriate.

The many printed and manuscript sources of the four-part frottola nonetheless attest that polyphonic performances often took place; and the fact that the *cantus* line is generally the leading part and the only one with a text underlay may mean that the frottola was often performed by a solo voice, while the other parts were taken by instruments. Certain works, with more singable melodic lines also in the lower voices, may have been performed entirely by vocal quartets, as illustrated on the title page of the collection published in Rome by the printer Andrea Antico in 1510, which shows four singers intent on singing "a libro" around a text held up by one of them.

The two main musicians featured in the present programme, Bartolomeo Tromboncino and Philippe Verdelot, ideally represent the two Renaissance seasons of secular singing. The former, who was from Verona, played out his career as composer, performer and teacher above all at the courts of Mantua and Ferrara, in the service of eminent patrons such as the Duchess of Mantua Isabella d'Este, her brother Cardinal Ippolito d'Este and Lucrezia Borgia. Tromboncino indulged his patrons even in the poetic choices, setting texts of a popularizing nature, full of citations and maxims, and resorting to different poetic metres (*strambotto*, *oda*, *sonetto*, etc.). An example is "*Dopoi longhe fatiche*", a *canzone* by the Marchese Galeotto del Carretto, who, in his correspondence with Isabella, specifically asked for his verses to be set by Tromboncino. Another strong feature is the poetry of Francesco Petrarca, who also dominated the poetic choices of the early madrigal, as illustrated by the *canzone* "*Che debbo far*", one of the twelve Petrarch poems set by Tromboncino, perhaps on the request of Isabella d'Este, who is known to have asked him to set the poet's verses. Here, the melodic line is repeated, or only slightly varied at the rhyme repetitions, thus confirming the music's evident attention to the poetic expression. The variety of the frottola types is illustrated also by the frottola-barzelleto, or witticism-frottola, "*Non val acqua al mio gran foco*", a work in a very commonly-used metre (Tromboncino composed

at least 87), based on the regularity of its lines (generally *ottonari* or eight-syllable lines) and the presence in the text of a '*ripresa*' or refrain, with each repetition corresponding to the same musical phrase. The two other frottole-barzellette here are by Antonio Caprioli from Brescia and Zanin Bisan, a singer from the Duomo of Treviso.

Philippe Verdelot, on the other hand, is the first authoritative representative of the early period of the madrigal, which extended from the 1520s onwards. This was a genre that was born in Florence and Rome at the time of the decline of the frottola (though, as has been clearly documented, it did not descend from it) and went on to flourish for a good century. Little or nothing is known about Verdelot's origins, apart from his early life in France, a stay in Venice during which he is alleged to have been depicted in a portrait (today lost), and possible stays in Bologna and Rome before his arrival in Florence in 1521. In Florence, he was called upon to put his solid French musical training to full use when he was appointed as *maestro di cappella* of the Baptistery of S. Maria del Fiore and of the Cathedral, the city's leading exponent of vocal polyphony. His polyphonic skills also found a fitting outlet when he was involved in the composition of the first fruits of the madrigal, a decidedly polyphonic genre designed to be sung by a vocal ensemble with one singer per part: either a mixed ensemble with the soprano part entrusted

to a woman or an ensemble '*a voci pari*' or '*mutate*' ('equal' or 'changed' voices), in other words a purely male group. Almost always, in fact, the sources consist of separate part-books, each with the poetic text duly underlaying the notes. But again, solo performances were naturally possible even in such cases. Indeed, the solo performance of madrigals is significantly attested by an important edition, the *Intavolatura de li madregali di Verdelotto da cantare et sonare nel lauto, intavolati per Messer Adriano*, printed by Ottaviano Scotto in Venice in 1536. This was a set of 22 madrigals that Adriano Willaert, the *maestro di cappella* of the Venetian Basilica of St Mark's, chose and transcribed from the successful edition of 28 works contained in Verdelot's *Primo Libro di madrigali* for four voices, a collection that went through as many as 14 editions in the 16th century from 1533 on (though individual works surely circulated in manuscript even before that date).

In Verdelot's four-voice madrigals, the polyphony is often scantily developed and is full of homophonic passages where the text is declaimed simultaneously by the voices, and the expressive force lies precisely in its collective declamation. The poetic lines are matched by musical phrases stated with a simple harmonic structure and bounded by cadences, which seem to assume the function of articulating and punctuating the text. More melismatic and embellished passages are also

found, though often for the soprano voice only. These features are well suited to a solo rendering, with the lower parts (generally all three, not only the bass and tenor parts as in the Bossinensis intabulations) summarised by the lute. In spite of this clear simplicity, the expressive climate varies considerably in each of Verdelot's works, which, as the Florentine humanist Cosimo Bartoli (1567) put it, "contain features of the calm, the grave, the agreeable, the compassionate, the quick, the sluggish, the benign, the wrathful, the fugal, in accordance with the qualities of the words that he proposed to set". Many of the poems used by Verdelot remain without attribution, though the authors of two of the texts performed here are known: the Florentines Lodovico Martelli ("*Con l'angelico riso*") and Niccolò Machiavelli ("*Quanto sia liet'il giorno*"), the latter piece used as a prologue to the play *Clizia* (1525).

The interest of a Flemish polyphonist such as Willaert in the solo rendering of the madrigal should not surprise us, and once again it confirms that secular vocal music could have different modes of performance. Even Gioseffo Zarlino, the successor to Willaert and Cipriano de Rore at the head of the St Mark's *cappella* and the greatest of all the theorists of vocal polyphony, found himself acknowledging the expressive benefits of the single voice, for "with more greater delight one hears just one musician sing to the sound of an

organ, lira, lute or other similar instrument than to hear many". This view also reflects the enduring presence of humanist ideals, whereby the singer to the lute, or other instruments, assumed the qualities and appeal of the ancient citharode, while references to classical myth or literature conjured up images of a modern Orpheus or Apollo.

The continuity of solo performance in the 16th century can be well illustrated by a direct line of descent connecting three generations of lute singers. The list provided by Aaron also mentions Ippolito Tromboncino, whom the recent discovery of a document reveals to have been the son of Bartolomeo and his second wife Isotta da Lendinara (the first, suspected of adultery, had been assassinated by Bartolomeo in 1499). Just six works by Ippolito survive, in the *Libro di canto e liuto* of the Florentine Cosimo Bottegari preserved in the Biblioteca Estense of Modena and compiled in the years 1573-1587: a 'travel' manuscript that assembles both old and new monodic works, among which even an aria ("*Fere selvage*") that Giulio Caccini would later include in his *Nuove musiche* of 1602. In that same year, the art of Ippolito, whom literary sources celebrated as a 'star' of his time, was still to be remembered by his pupil Eteroclitto Giancarli, music teacher in Venice, in the preface to a collection of pieces for solo voice that he published with the title *Compositioni musicali intavolate per cantare et sonare nel liuto*.

The pieces presented here are merely a sample of the music that has survived in the manuscript and printed sources of a repertoire that, even in the case of lute songs, was often improvised by the performers and is hence largely lost. Alongside these works are significantly included a few improvisations that, on the one hand, plunge us into the contemporary world and, on the other, reproduce a performance practice of many centuries earlier: instantaneous creations of melodies and harmonies that draw their inspiration from the sweet-sounding lines of 16th-century lyric poetry.

Paolo Da Col

Paolo Da Col completed his musical studies in Bologna and his study of musicology in Venice. Interested in the Renaissance and pre-classical musical repertoire from a young age, he has always viewed research and performance as closely connected. For more than twenty years he has been a member of several Italian vocal ensembles, including the Cappella di San Petronio in Bologna. He teaches at the Trieste Conservatory. Since 1998, he has been director of the vocal ensemble Odhecaton with whom he has recorded 14 CDs, several of which have won critical acclaim and awards.



In 2017, Olyrix, with regards to his performance in Alcione, reported “*Countertenor Gabriel Jublin sings the role of Phosphore in his pure and powerful voice.*” And “*The luminous countertenor Gabriel Jublin descending from heaven on a globe to announce the reunion of Alcione and Ceix.*” Connessi all’Opera, about “La Susanna”, emphasizes that he has a “*warm and round voice*” and that “*he sings with great taste and style all passages of his role, even the most difficult ones, like the recitatives at the beginning of the second part in which the low register is repeatedly solicited, particularly difficult for a voice of this type.*”

Gabriel studied singing in the Early Music Department of the Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon with Marie-Claude Vallin, where he obtained a Bachelor’s degree. He then attended the Schola Cantorum in Basel in the classes of Dominique Vellard and Gerd Türk, where he obtained a Master’s degree unanimously with honours. He attended master classes with Richard Levitt, Andreas Scholl and Margreet Honig. Also an instrumentalist, he was awarded the first prize for Horn and Chamber Music at the Conservatory of Nice. Gabriel co-founded the ensemble Vars Musica, a trio specialized in vocal improvisation. 2018 marks the 15th anniversary of the ensemble. Gabriel interpreted the role of Phosphore in Alcione by M. Marais, dir. Jordi Savall, staged by Louise Moaty, in a production by the Opéra-Comique, co-produced with the Opéra Royal de Versailles, the Théâtre de Caen and the Gran Teatre del Liceu in Barcelona, a show that premiered at the Opéra-Comique in spring 2017. He participated in a cycle of Bach’s cantatas in the cathedral of Basilique Saint Martin in Olten, Switzerland where he sang as soloist in the following cantatas: BWV 76, 106, 170 and 54.

Gabriel sang Testo (Narrator) in A. Stradella’s La Susanna with the Stradella Y-Project, dir. Andrea de Carlo. He sang the solo parts of Roman Vespers by A. Scarlatti and P. P. Bencini with the Ensemble Jacques Moderne, dir. Joel Suhubiette. During the Royaumont Festival, he sang “Nuit et Mystère”, ranging from Tallis to Whitacre with the ensemble Cosmos. In sacred polyphonies of the Renaissance with Concerto Romano, he sang the cantus part in the program “Luther in Rom”, dir. Alessandro Quarta at the Sagra Musicale Umbria in Perugia and the Musikfest Stuttgart. For Good Friday, he sang the alto part in St. John’s Passion BWV 245 by J. S. Bach in the Berlin Philharmonie. Gabriel sang as cantus in the concert “Bastarda Regina” with La Pedrina in the madrigals of Marenzio, Crequillon, Sandrin and Palestrina, dir. Francesco Saverio Pedrini and Paolo Pandolfo, for the Forum Alte Musik Basel. He performed in an Italian music recital from the XVIIth century “Lacrime e sospiri” with La

Pedrina. Gabriel took part in a tour of Bach Motets and Cantatas in various festivals in the Rhone-Alpes area (France) with Spirito, dir. Nicole Corti. He performed in a program by D. Scarlatti, Missa “La Stella” and the Stabat Mater for 10 voices, at the Festival Concerti per Maria Vergine de la Società del Quartetto di Milano with Il Canto di Orfeo, dir. Gianluca Capuano. He sang in the Missa Salisburgensis by H. I. F. Biber at the Barcelona Auditorium and the Vienna Konzerthaus with the Capella Reial de Catalunya and the Concert des Nations, dir. Jordi Savall. Gabriel sang in the Missa Papae Marcelli by P. Palestrina in Mexico with Odhecaton dir. Paolo da Col. He realized his opera debut in 2014 as Pastore III in Monteverdi’s Orfeo at the Bayerish Staatsoper in Munich, dir. Ivor Bolton, staged by David Bösch. He has participated in the B minor Mass BWV 232 by J. S. Bach at the XVIIIème Académie Baroque Européenne d’Ambronay, dir. Sigiswald Kuijken, one per voice; he also sang the same work at the Berlin Philharmonie. In the Berlin Philharmonie, he also held the part of Cyrus in the oratorio Belshazzar HWV 61 by G. F. Handel.

He collaborates with ensembles such as the Concert Spirituel, Pygmalion, Akadèmia, Ensemble Jacques Moderne, Concerto Romano, Vox Luminis, La Chambre, Cosmos, Vars Musica, le Chœur de chambre de Namur and the Capella Real de Catalunya; under the direction of conductors such as Hervé Niquet, Sigiswald Kuijken, Ton Koopman, Leonardo García Alarcón, Françoise Lasserre, Joël Suhubiette, Alessandro Quarta, Lionel Meunier, Graham Ross, Francesco Saverio Pedrini, Raphael Pichon and Jordi Savall. Gabriel performs also in the Medieval and Renaissance repertoires with the ensembles Gilles Binchois (Dominique Vellard), Odhecaton (Paolo Da Col) and Mala Punica (Pedro Memelsdorff). Gabriel has performed in prestigious concert halls and festivals such as the Chapelle Royale du Château de Versailles, the Festival de la Chaise-Dieu, the Festival d’Ambronay, the Festival de Royaumont, Sinfonia in Périgord, the Festival de Musique Ancienne de Callas, the Vienna Konzerthaus and its Resonanzen festival, Klarafestival at Brussels, AMUZ Festival/Laus Polyphoniae of Antwerp, the Oude Muziek Festival in Utrecht, the Forum Alte Musik Basel, the Berlin Philharmonie, Rheingau Musik Festival, Bremen Festspiel, Musikfest Stuttgart et La Rassegna medievale e Rinascimentale Cantar di Pietre.

Gabriel has participated in fourteen recordings in just over a decade, two of which were also released by Claves Records: “Il pastor fido – VII libro di madrigali” by Luca Marenzio – La Pedrina, dir. Francesco Saverio Pedrini; “From Bologna to Beromünster” Mass & Psalms opus 36 unpublished works by Maurizio Cazzati – Voces Suaves, dir. Francesco Saverio Pedrini. This disc was awarded a 5 from the Diapason review in June 2016. Gabriel’s ensemble, Vars Musica, has released two recordings of improvisations for three voices on poetic and sacred texts: “Résonances”, recorded at Le Thoronet Abbey and “L’Instant improvisé”, recorded in the church of Tourtour.

PAUL KIEFFER

www.paulkieffer.com

Praised for “*une technique parfaite... un magnifique phrasé, de belles respirations, des nuances inspirées, un très beau son...*” (Société Française de Luth) the lutenist Paul Kieffer has released three solo CDs of Renaissance lute music to international acclaim, his debut solo recording having been nominated by the International Classical Music Awards for best album of 2016 in the category of early music. As a chamber musician, he keeps a busy international schedule playing with early music groups like Arcangelo (UK), Capriccio Barockorchester (CH), Concerto Copenhagen (DK), Ensemble Leones (DE), Ensemble La Fenice (FR), MusicAeterna (RU), Scherzi Musicali (BE) et al. He had the opportunity of studying at the Schola Cantorum in Basel thanks to the support of the Maja Sacher Stiftung, from where he received an MA with honours in 2015.

Paul's articles on performance practice have been published by the Lute Society (UK), and he is now co-authoring a comprehensive bibliography of works for the lute, vihuela and guitar with John Griffiths for Oxford University Press. Apart from the lute, he enjoys singing sacred music of the XVth and XVth centuries, playing jazz and playing the oud.



Questo disco è nato dal piacere e dal desiderio di mettere in luce la rarità e finezza dei madrigali e delle frottole di P. Verdelot e di B. Tromboncino. La bellezza ed il carattere *cantabile* di questa musica hanno conquistato me e Paul Kieffer. La nostra collaborazione musicale è iniziata nel 2012, durante il nostro Master alla Schola Cantorum di Basilea, nel dipartimento di musica medievale e rinascimentale, nelle classi di Crawford Young e Dominique Vellard. Abbiamo subito scelto di dedicarci a questo repertorio magnifico.

In questo CD ascolterete anche delle improvvisazioni. Questa modalità di espressione, vera e propria creazione istantanea, è parte integrante della mia vita d'artista. Ho sviluppato questa pratica musicale in famiglia a partire dagli anni 2000, testando le acustiche di varie chiese in Francia ed Europa assieme a mio fratello e a mio padre. Da queste gioiose e ricche avventure sonore è nato nel 2003 il trio Var's Musica, sotto l'impulso dei King's Singers e grazie ai consigli di David Hurley. Questo trio, nel quale canto tuttora e di cui sono direttore artistico, è specializzato nelle improvvisazioni e mette in risalto questo genere musicale in tutti i nostri concerti.

Così, fin all'inizio del progetto di questo disco, ho proposto a Paul di inserire alcune improvvisazioni e

la sua risposta è stata entusiasta. Le improvvisazioni sono infatti elaborate seguendo fedelmente la prosodia del testo poetico italiano. Ho scelto, inoltre, d'improvvisare in eco a Verdelot, alla ricerca però di colori e sensazioni odierne.

Queste creazioni improvvisate sono il frutto di momenti spontanei, senza montaggio o tagli, il più vicino possibile alle inflessioni di questi testi poetici. L'aspetto contemporaneo di queste improvvisazioni rispecchia il carattere di continuità e allo stesso tempo di rottura, presente nei madrigali di Verdelot e Tromboncino. Il testo di Petrarca "Voi ch'ascoltate" ne è esempio. Scoprirete anche, a specchio, le stesse poesie (*Madonna, per voi ardo, Quanto sia liet' il giorno, Vita della mia vita*).

Negli ultimi minuti della nostra registrazione abbiamo vissuto un momento fuori dal tempo, "a bocca chiusa" nel brano che abbiamo intitolato "Zefiro spira" in omaggio alla poesia di Chiara Matraini (1514-1597). È stata la volontà inebriante e spontanea di una nuova creazione! Ci auguriamo di regalarvi un autentico viaggio musicale.

Gabriel Jublin

Siamo soliti ritenere che il Cinquecento sia stato 'il secolo aureo della polifonia' e che il canto solistico si sia affermato pienamente solo nel corso del XVII secolo, in coincidenza con la nascita dell'opera per musica e l'affermazione di una nuova concezione armonica dell'accompagnamento. In realtà, questa visione che certa storiografia musicale ha tramandato è spesso contraddetta sia da documenti musicali, sia da testimonianze di modalità esecutive che descrivono il canto a voce sola come prassi diffusa durante tutto il Cinquecento e anche in epoca precedente.

Nel voler affermare la rinomanza dei cantori italiani a confronto con quella degli 'oltremontani' francesi e tedeschi, il teorico della musica fiorentino Pietro Aaron descrisse nel trattato *Lucidario in musica* (1545) un ricco elenco di "degni et eccellenti cantori", uomini e donne. Aaron li classificò nelle due categorie di cantori "a libro" e "al liuto", distinguendo, a giudicare dal loro profilo, i cantori di polifonia dai cantori solisti accompagnati, perlopiù da loro medesimi, al liuto. Si tratta in alcuni casi di cantori-compositori, sia nel primo gruppo, sia nel secondo. Tra i cantori al liuto compaiono i due più rappresentativi autori del repertorio della frottola, Marchetto Cara e Bartolomeo Tromboncino: ciò, secondo quanto scrisse il musicologo Wolfgang Osthoff cinquant'anni fa, conforta l'idea che la modalità originaria e più tipica di presentazione della frottola, il repertorio profano fiorito tra fine

Quattrocento e primo Cinquecento nelle corti del Nord Italia tra Mantova, Ferrara e il Veneto, fosse quella a voce sola con accompagnamento liutistico. Le principali fonti musicali a stampa della frottola cantata al liuto sono rappresentate, oltre a un manoscritto della Bibliothèque Nationale di Parigi (ms. Pn27 "Thibault"), da due libri di intavolatura pubblicati da Ottaviano Petrucci negli anni 1509 e 1511 per cura di Francesco Bossinensis, un musicista di origine bosniaca di oscura identità. Il loro titolo, *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto*, ha condotto molti studiosi a ritenere che tali musiche fossero l'esito di una trascrizione in intavolatura, dunque di una riduzione a tre parti (soprano vocale, tenore e basso al liuto) di un repertorio originariamente composto a quattro voci (dunque con l'esclusione della parte di alto), quello maggiormente attestato dalle fonti manoscritte e a stampa. Questa concezione è stata posta in discussione da chi ha osservato che la parte di alto (*contratenor altus*) è accessoria e certamente poco adatta al canto nella sua condotta melodica: quasi una sorta di completamento armonico aggiunto che doveva conferire una fisionomia polifonica 'canonica' a quattro voci, simile a quella di altri più severi repertori vocali.

Testimonianze biografiche dipingono in effetti Cara e Tromboncino costantemente impegnati ad eseguire la propria musica o a trasmetterla

l'insegnamento al liuto. Basti citare l'unione musicale, oltre che affettiva, tra Marchetto Cara e la moglie cantante Giovanna Moreschi, o il sodalizio musicale dello stesso con il liutista, violista e *tenorista* Roberto d'Avanzini, ricordato come suo allievo e "coadiutore". Bartolomeo Tromboncino, nell'ultima parte della sua vita, si stabilì a Venezia e fu alacremente attivo nell'"insegnare a gentildonne". La lista di Aaron descrive numerose gentildonne cantatrici al liuto, a riprova del valore dell'apprendimento della musica nella formazione delle giovani aristocratiche, benché in quel tempo la leicità della pratica musicale femminile fosse questione controversa e potesse incorrere nel severo giudizio di chi la riteneva sconveniente.

Le numerose fonti a stampa e manoscritte a quattro voci della frottole testimoniano comunque che spesso ebbero luogo modi polifonici di esecuzione; il fatto che generalmente la linea del *cantus* rappresenti la parte predominante e sia l'unica parte nella quale sia riportato il testo sottoposto alla musica può significare che la frottole sia stata spesso eseguita solisticamente nella parte vocale del canto, con le altre tre parti affidate a strumenti. Alcune composizioni, più 'cantabili' nella condotta della linea melodica anche delle voci inferiori, possono essere state integralmente eseguite da quartetti vocali, come rappresentato nel frontespizio della raccolta edita a Roma dallo stampatore Andrea Antico nel 1510, ove sono

raffigurati quattro cantori intenti a cantare 'a libro' attorno a un testo sorretto da uno di essi.

I due protagonisti di questo programma, Bartolomeo Tromboncino e Philippe Verdelot, rappresentano idealmente le due stagioni rinascimentali della vocalità profana. Il primo, veronese d'origine, condusse la propria carriera di compositore, interprete e didatta soprattutto presso le corti mantovana e ferrarese, al servizio di patroni eminenti come la duchessa di Mantova Isabella d'Este, suo fratello il cardinale Ippolito d'Este e Lucrezia Borgia. Committenti che Tromboncino assecondò anche nelle scelte poetiche, musicando testi di carattere popolareggiante, ricchi di citazioni, motti, ricorrenti a differenti metri poetici (strambotto, oda, sonetto, ecc.). Si pensi a "*Dopo lunghe fatiche*", canzone del marchese Galeotto del Carretto, il quale, nella corrispondenza intrattenuta con Isabella, chiedeva venissero musicati i suoi versi da Tromboncino. O alla presenza della poesia di Francesco Petrarca, che dominò le scelte poetiche della prima stagione del madrigale, testimoniata dalla canzone "*Che debbo far*", una delle 12 liriche petrarchesche musicate da Tromboncino forse su invito di Isabella d'Este, che, come sappiamo, gli chiese di musicare versi del poeta. Qui la condotta melodica si ripete uguale o poco variata in corrispondenza con le ripetizioni di rime, a riprova di una marcata attenzione della musica per l'espressione poetica. La varietà della frottole è

esemplificata anche dalla frottola-barzelletta “*Non val acqua al mio gran foco*”, composizione di un genere metrico assai diffuso (Trombocino ne ha composte almeno 87), costruito sulla regolarità dei versi (in genere ottonari) e sulla presenza nel testo di una ‘ripresa’, alla cui ripetizione corrisponde la medesima frase musicale. Altre due frottole-barzellette si devono qui al bresciano Antonio Caprioli e al cantore del Duomo di Treviso Zanin Bisan.

Philippe Verdelot è invece il primo autorevole rappresentante della prima stagione del madrigale, che si diffonde a partire dagli anni Venti del Cinquecento. Un genere che, sorto tra Firenze e Roma in coincidenza con il tramonto della frottola (ma non in derivazione da essa, come è stato documentato con evidenza), si avvia in quegli anni a una stagione floridissima che durerà un secolo. Poco o nulla sappiamo delle origini di Verdelot: la provenienza francese, un soggiorno veneziano durante il quale sarebbe stato raffigurato in un ritratto oggi perduto, un possibile transito a Bologna e Roma prima del suo arrivo a Firenze, nel 1521. A Firenze egli dovette poter esibire la sua solida formazione francese con i ruoli che gli vennero assegnati di maestro di cappella del battistero di S. Maria del Fiore e della cattedrale, dunque di figura di riferimento per la polifonia cantata in città. Questa sua esperienza venne espressa anche nella composizione dei primi frutti del madrigale, un

genere di natura decisamente polifonica, concepito per essere cantato da un cantore per parte di una formazione vocale: un insieme misto con la parte del soprano affidata a una donna oppure un insieme ‘a voci pari’ o ‘mutate’, cioè un complesso tutto maschile. Quasi sempre, infatti, le fonti si presentano in libri-parte separati, ognuno dotato di testo poetico puntualmente distribuito sotto le note. Ma anche in questo caso erano naturalmente possibili esecuzioni solistiche. La pratica solistica del madrigale è attestata significativamente da un’importante edizione, *l’Intavolatura de li madregali di Verdelotto da cantare et sonare nel lauto, intavolati per Messer Adriano*, stampata a Venezia nel 1536 da Ottaviano Scotto. Una raccolta di 22 madrigali che il maestro di cappella della basilica veneziana di San Marco, Adriano Willaert scelse e trascrisse dalla fortunata edizione delle 28 composizioni contenute ne *Il Primo Libro di madrigali a quattro voci di Verdelot*; una raccolta che nel Cinquecento ebbe ben 14 edizioni a partire dal 1533, ma le cui composizioni dovettero circolare manoscritte anche prima di allora.

Nei madrigali di Verdelot a quattro voci l’intonazione polifonica è spesso poco elaborata, ricca di passaggi omofonici, nei quali il testo è pronunciato assieme dalle parti e la cui forza espressiva risiede proprio nella declamazione collettiva. Ai versi poetici corrispondono frasi musicali esposte con una semplice scrittura armonica e scandite da cadenze,

che hanno quasi una funzione di articolazione e punteggiatura del testo. Non mancano passaggi più melismatici e fioriti, spesso riservati alla voce del soprano. Queste caratteristiche ben si prestano a una lettura solistica, con le parti inferiori (in genere tutte tre, non solo le parti di basso e tenore come nelle intavolature del Bossinensis) riassunte dal liuto. Nonostante questa limpida semplicità, vi è varietà di clima espressivo in ognuna delle composizioni di Verdelot, le quali, come ebbe a dire l'umanista fiorentino Cosimo Bartoli (1567), "hanno del facile, del grave, del gentile, del compassionevole, del presto, del tardo, del benigno, dello adirato, del fugato, secondo la proprietà delle parole sopra delle quali egli si metteva a comporre". Molti dei testi poetici utilizzati da Verdelot restano senza attribuzione: due sono i testi dei madrigali qui eseguiti di cui conosciamo gli autori, ossia i fiorentini Lodovico Martelli ("Con l'angelico riso") e Niccolò Machiavelli ("Quanto sia liet'il giorno"), quest'ultimo utilizzato come prologo della commedia *Clizia* (1525).

L'interesse di un polifonista fiammingo come Willaert per l'esecuzione solistica del madrigale non deve sorprendere, ma ancora una volta conferma che la musica vocale profana poteva avere diverse modalità di esecuzione. Anche Gioseffo Zarlino, successore di Willaert e Cipriano de Rore alla guida della cappella di San Marco e massimo teorico della polifonia vocale, ebbe modo di riconoscere le

risorse espressive del canto a voce sola, perché "con maggiore dilettaione si ode cantare alcuno solo al suono di un organo, della lira, del lauto o di altri simili instrumenti, che non si ode da molti". Una visione che è anche specchio della persistenza di ideali umanistici che vedevano rappresentate nel cantore al liuto o ad altri strumenti le qualità e la figura dell'antico citaredo o riferimenti al mito e alla letteratura classica che conferivano all'interprete l'immagine di un novello Orfeo o Apollo.

La continuità dell'intonazione solistica cinquecentesca può essere ben esemplificata dalla linea diretta che collega tre generazioni di cantori al liuto. La lista fornita da Aaron cita anche Ippolito Tromboncino, che la recente scoperta di un documento rivela essere stato figlio di Bartolomeo e della sua seconda moglie Isotta da Lendinara (la prima, ritenuta adultera, era stata assassinata da Bartolomeo nel 1499), e del quale sopravvivono soltanto sei composizioni nel cosiddetto 'Libro di canto e liuto' del fiorentino Cosimo Bottegarri conservato alla Biblioteca Estense di Modena e redatto negli anni 1573-1587: un manoscritto 'da viaggio' che riunisce vecchie e nuove monodie, tra le quali persino l'aria ("*Fere selvagge*") che Giulio Caccini avrebbe inserito nelle sue *Nuove musiche* del 1602. In quello stesso 1602 *l'arte di Ippolito*, che fonti letterarie celebrarono come una 'star' dell'epoca, verrà ricordata ancora dal suo allievo Eteroclitto Giancarli, maestro di musica in Venezia,

nella prefazione alla raccolta di musiche a voce sola che questi pubblicò col titolo *Composizioni musicali intavolate per cantare et sonare nel liuto*.

Le musiche qui presentate non sono che un saggio della musica a noi pervenuta attraverso testimoni manoscritti e a stampa di un repertorio che, anche nel canto al liuto, veniva spesso improvvisato dagli interpreti e dunque si è in buona parte

perduto. Accanto ai brani che abbiamo descritto appaiono qui alcune improvvisazioni che da un lato ci immergono nella contemporaneità, dall'altro riproducono tale pratica esecutiva: creazioni 'all'improvviso' di melodie ed armonie che traggono ispirazione dal 'suono' dei versi di soavi liriche cinquecentesche.

Paolo Da Col

Paolo Da Col ha compiuto studi musicali al Conservatorio di Bologna e musicologici all'Università di Venezia. Sin da giovanissimo ha orientato i propri interessi al repertorio della musica rinascimentale e preclassica, unendo costantemente ricerca ed esecuzione. Ha fatto parte per oltre vent'anni di numerose formazioni vocali italiane, tra le quali la Cappella di S. Petronio di Bologna. È docente del Conservatorio di Trieste. Dal 1998 dirige l'ensemble vocale *Odhecaton*, con il quale ha registrato 14 CD, molti dei quali hanno ottenuto successo di critica e premi discografici.



SOURCES, AUTEURS DES TEXTES, ÉDITEURS

Intavolatura de li Madrigali di Verdelotto da cantare et sonare nel lauto, intavolati per Messer Adriano, Ottaviano Scotto, Venezia, 1536

1	Benché'l misero cor	Anonyme
2	Madonna, qual certezza	Dragonetto Bonifazio
4	Quand'amor i begli occhi	Francesco Petrarca
5	Con lagrime e sospir	Anonyme
7	Donna leggiadre e bella	Giovanili Brevio
8	Fuggi, fuggi, cor mio	Anonyme
9	Vita della mia vita	F. Ciprio
10	Amor, se d'hor in hor	Matteo Bandello
11	Afflitti spirti miei	Anonyme
15	Madonna, il tuo bel viso	Pietro Aretino
16	Con l'angelico riso	Giovanni Pontano
18	Divini occhi sereni	Dragonetto Bonifazio
22	Madonna, per voi ardo	Dragonetto Bonifazio
28	Quanto sia liet'il giorno	Niccolò Machiavelli

Venezia, Ottaviano Petrucci, 1504, Libro I

23	Non val aqua al mio gran foco	Anonyme
----	-------------------------------	---------

Venezia, Ottaviano Petrucci, 1504, Libro II

26	Per dolor me bagno il viso	Anonyme
----	----------------------------	---------

Venezia, Ottaviano Petrucci, 1504, Libro III

27	Poi che volse la mia stella	Anonyme
----	-----------------------------	---------

Venezia, Ottaviano Petrucci, 1507, Libro VII

- 14 Che debo far che mi consigli amore Francesco Petrarca
25 O despietato tempo Anonyme

Venezia, Ottaviano Petrucci, 1507, Libro VIII

- 13 Quella bella e bianca mano Francesco Petrarca

Venezia, Ottaviano Petrucci, 1511, Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto, Libro II

- 20 Dopo longhe fatiche e longi affanni Galeotto del Carretto

Improvisations, Gabriel Jublin & Paul Kieffer

- 3 Quanto di me più fortunate sete Remiggio Nannini
6 Madonna, per voi ardo Dragonetto Bonifazio
12 Quel foco ch'io pensai Ludovico Ariosto
17 Vita della mia vita F. Ciprio
19 Quanto sia liet'il giorno Niccolò Machiavelli
21 Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono Francesco Petrarca
24 S'il dissi mai ch'io venga Francesco Petrarca (extrait)
29 Zefiro spira

1. Benchè'l misero cor, lasso, tal hora,
porga breve riposo,
nutrito di speranz', a long' affanni,
cotal risurg' in me poscia l'ardore
che con miei maggior danni
ritorn' al grave mio stato penoso,
perche si forte fu il laccio amoroso,
nel qual nei miei primi anni
mi legò Amor, madonn', e la mia sorte,
che sciogliera non mi può se non la morte.

2. Madonna, qual certezza

haver si può maggior del mio gran foco,
che veder consumarmi a poco a poco ?
Haime ! non conoscete
che per mirarvi fiso
son col pensier da me tanto diviso
che transformar mi sento in quel che
sete :
Lasso ! non v'accorgete
che poscia ch'io fu pres' al vostro laccio,
arroschi', in pallidisco, ardo, et aggiaccio ;
donque se ciò vedete,
Madonna, qual certezza
haver si può maggior del mio gran foco
che veder consumarmi a poco a poco ?

Bien que mon misérable cœur, hélas,
parfois,
n'offre qu'un bref repos
nourri d'espoirs, de longues craintes,
avec passion surgit en moi l'ardeur
qui avec mes plus grandes peines
retourne à mon état grave et douloureux,
car si puissant fut le lien amoureux,
avec lequel pendant mes premières
années
amour me lia, Ma Dame, et mon sort,
dont je ne peux me détacher sauf par
la mort.

Ma Dame, quelle plus grande certitude

peut-il y avoir de ma grande flamme,
que de la voir me consumer peu à peu ?
Pauvre de moi ! Vous ignorez
qu'en vous regardant fixement
je suis en pensée tellement séparé de
moi-même
que je me sens transformé en vous:
Hélas! Vous ne vous rendez pas compte
que depuis que je suis pris dans votre lien,
je rougis, je pâlis, je brûle, et je gèle;
alors, si vous voyez ceci,
Ma Dame, quelle plus grande certitude
peut-il y avoir de ma grande flamme,
que de la voir me consumer peu à peu ?

Although my wretched heart, alas! At
times,
takes a brief rest,
fed on hopes, from its long torments,
such passion arises in me afterwards
that with greater disadvantage
I return to my grievous state of pain,
since the bond of love was so strong,
in which in my first years
love bound me, my lady, and my fate
likewise,
that none but death can lose me.

My lady, what greater proof

can there be of my flame
than to see me wasting away by slow
degrees?
Ah me! You do not know
that by steadily looking on you
I am so much divided from myself in
mind
that I feel myself transformed into you:
Alas! You do not realise
that since I was caught in your noose,
I blush, I grow pale, I burn, I freeze;
and so if you see it,
my lady, what greater proof
can there be of my flame
than to see me wasting away by slow
degrees?

3. Quanto di me più fortunate sete

onde felici e chiare
che correndone al mare
la ninfa vedrete;
quanto beate poi
queste lagrime son ch'io verso in voi,
che trovandola scalza, ove ella siede,
le baceran così correndo il piede.
O piangess'io almen tanto
ch'io mi cangiassi in pianto,
ch'io pure riveder con voi vorrei
quella bella cagion de' pianti miei.

4. **Quand'Amor i begli occhi** a terr' inchina,
e i vaghi spirti in un sospir accoglie
con le soe man', e poi in voce gli scioglie
chiara, soav', angelica, divina :
Sento far del mio cor dolce rapina,
e si dentro cangiar pensieri e voglie,
ch'io dico : 'Hor fien di me l'ultime spoglie,
se'l ciel si honesta morte mi destina.'

Combien vous êtes plus chanceuses que moi,

vagues joyeuses et claires,
qui courant à la mer
voyez la nymphe;
combien vous êtes heureuses aussi
que je verse ces larmes en vous
pour qu'elle les trouve, pieds nus, où elle
s'assied ;
ainsi elles lui baiseron le pied à son
passage.
Oh! J'ai pleuré tant et si bien
que je me changerais en larmes,
que moi aussi je voudrais revoir avec vous
cette belle cause de mes pleurs.

Quand Amour incline ses beaux yeux

vers la terre,
et accueille les esprits vagues dans un
soupon
les délie avec ses mains, et ensuite avec
sa voix
claire, suave, angélique, divine:
je sens mon cœur doucement se dérober,
et à l'intérieur, des pensées et des envies
tellement changées,
que je dis: « que l'on me transforme en
mon ultime dépouille,
si le ciel m'accorde une mort si
honorable. »

How much luckier you are than I,

O happy and clear waters,
that shall see the nymph
as you flow down to the sea.
How happy, then,
are these tears that I shed on you,
that, finding her barefoot where she sits,
shall kiss her foot as they flow.
O that I might at least weep so much
that I myself may turn into tears,
for then with you I too would see again
that fair cause for my weeping.

When Love bends his eyes to the earth,
and gathers up languishing souls,
into his hands, and breathes them forth
in speech clear, angelic and divine:
I feel my heart gently ravished,
and my thoughts and desires so inwardly
changed,
that I say: "May I be despoiled of life,
if heaven ordains for me so honorable
a death."

5. Con lagrime e sospir negando porge,
Madonna, i desiati basci al core,
et perche tropp' ardore
dentr' al mio petto scorge,
si dona benche mesta al nostr' amore:
O grato e dolce nodo,
ov' io si liet' in servitù mi godo!

6. Madonna, per voi ardo,
et voi non me'l credete,
perche non pia quanto bella sete :
Ogn'hora crudeltà cangiar volete ;
Donna, non v'accorgete
che per voi mor' e ardo,
e per mirar vostra beltà infinita,
e voi sola servir, bramo la vita.

7. Donna leggiadr'e bella,
che con le vostre luci m'accendesti
il di che la mia stella
mi conduss' a veder l'altere honeste
vostre bellezze, poi che la mia sorte
m'ha fatto vostro, non mi date morte !

8. Fuggi, fuggi, cor mio,
l'ingrat' e crud' Amore !
che tropp' è grand errore,

Avec larmes et soupirs, en les refusant,
vous placez
Ma Dame, les baisers désirés en mon
cœur,
et puisque vous saisissez
trop d'ardeur en mon sein,
elle se donne bien triste à notre amour:
Ô reconnaissant et doux noeud
dans lequel je me réjouis de ma servitude.

Ma Dame, pour vous je brûle,
et vous ne le croyez pas de ma part,
car vous n'êtes pas aussi bonne que vous
êtes belle:
à chaque heure vous voulez dissiper votre
cruauté;
Dame, vous ne remarquez pas
que je meurs et je brûle pour vous,
et pour contempler votre beauté infinie,
et pour vous servir seule, je désire la vie.

Dame belle et enjouée,
qui avec vos yeux de lumière m'enflamma
le jour où mon étoile
me conduisit à voir cette honnête et
noble beauté, alors que mon destin
m'a fait vôtre, ne me donnez pas la mort!

Fuis, fuis, mon cœur,
l'ingrat et cruel Amour !
Car c'est une trop grande erreur,

With tears and sighs in your refusal you
place,
my lady, the desired kisses on my heart,
and since too great ardour
you perceive in my heart,
they are given even n grief to our love:
O pleasant knot of love,
in which I rejoice my servitude.

My lady, I burn for you,
and you do not believe it of me,
since you are not as kind as you are fair;
Always I look to see if such cruelty
departs;
Lady, you do not notice
that I die and burn for you
and to look on your infinite beauty,
and serve you alone, I long to live

Lady beautiful and fair,
who inflamed me with your light
the day that my star
led me to see that lofty, noble
beauty of yours, since my fate
has made me yours, do not give me
death!

Flee, flee, my heart,
ungrateful, cruel Love!
For it is too great an error

fars'un cieco fanciul sì alto iddio.
Conosci il tempo perso,
per una finta se colma d'inganni !
Esci di servitù, esci d'affanni !
Non istar piu sommerso
in gelosia, sospetti, sdegn'è pianti !
Che'l fin de ciechi amanti
e in van pentirs' e finir in dolore,
per esser tropp' errore
far's un cieco fanciul sì alto iddio.

9. Vita della mia vita,

quanto gran torto avete a pensar ch'io
v'habbi mai per alcun post' in oblio
quel fuoco che m'acces' in pett' Amore !
Lasso ! son già tant'anni,
fu di tal forz'è de sì gran valore,
che per maggior miei danni,
ne per absentia mai, ne per affanni,
uscì del petto mio,
anzi sempre di voi crebb' il desio.

de faire d'un garçon aveugle un si grand
dieu.
Tu connais le temps perdu,
car une femme fausse est si pleine de
tromperie!
Sors de la servitude, sors des labeurs!
Ne demeure plus enterré
dans la jalousie, les soupçons, le dédain
et les larmes!
Car le destin d'amants aveugles
est de se repentir en vain et terminer dans
la douleur,
car c'est une erreur trop grande
de faire d'un garçon aveugle un si grand
dieu.

Vie de ma vie,

quel grand tort avez-vous à penser que je
ne puisse jamais oublier au profit de
quelqu'un
ce feu qu'Amour a allumé en mon sein!
Hélas! Cela fait déjà tant d'années,
ce fut d'une telle violence et d'une telle
force,
que pour la plupart de mes malheurs,
ni jamais pour l'absence ni pour la
souffrance,
est-il sorti de ma poitrine,
bien qu'à tout jamais le désir de vous ne
s'arrête de grandir.

to make a blind boy so great a god.
Realise the wasted time,
for a feigning woman one is loaded with
deceits!
Go forth from slavery, from labours!
Be no morewhelmed
in jealousy, suspicion, humiliation and
plaints!
For the destiny of blind lovers
is to repent in vain and end in grief,
since it is too great an error
to make a blind boy so great a god.

Life of my life,

what great wrong you do in thinking
that I
have ever forgotten for anyone's sake
that fire which Love kindled in my bosom!
Alas! For so many years
it has been of such violence and of such
strength,
that to my greater misfortune,
neither for absence, nor for suffering,
did it issue from my heart,
but rather the desire of you grew ever
more.

10. Amor, se d'hor in hor la doglia cresce,
anzi fatt'immortale,
chi finira il mio male ?
Lasso ! S'in vita del dolor non s'esce,
se dovera finire,
mi converra morire.

11. Afflitti spirti miei,
non sperate gia mai d'haver più pace,
poi ch'a madonna si il vostro mal piace :
Ben vi credesti gioir nei primi anni
ch'Amor la cara libertà vi tolse,
si fur dolci l'inganni,
e i lacci al cor s'avolve,
finche l'ingrato discoprìrgli volse :
Piangete, dunque i vostri gravi danni,
da ch'à chi sola vi potria dar pace
si'l vostro mal', afflitti spirti, piace.

12. Quel foco, ch'io pensai che fuss'estinto
dal tempo, da gli affanni ed il star lunge,
signor, pur arde, e cosa tal Vaggiunge,
ch'altro non sono ormai che fiamma
ed esca.
La vaga fera mia che pur m'infresca

Amour, si d'heure en heure le chagrin
croît,
avant que cela ne devienne immortel,
qui en finira avec mon mal?
Hélas! Si la douleur de la vie ne peut
pas sortir,
elle devra finir,
il me conviendra de mourir.

Ô esprits affligés,
n'espérez pas avoir plus de paix,
car à ma Dame votre mal plaît:
Vous pensiez jouir durant les premières
années
de ce que l'Amour vous ôte votre chère
liberté,
si douce fut l'illusion,
et les liens furent enroulés autour de
mon cœur,
jusqu'à ce que l'ingrat les révèle:
Pleurez donc vos graves préjudices,
car à celle qui seule pourrait vous donner
la paix
si votre douleur, ô esprits affligés, lui plaît.

Ce feu, que je croyais éteint
depuis le temps, cause des troubles et
depuis longtemps,
monsieur, bien qu'il brûle, et ceux-ci
augmentent,
qu'autrement je ne suis désormais plus
que flamme et leurre.

Love, if grief grows hourly greater,
before it becomes immortal,
who will end my pain?
Alas! If in life there is no escape from grief,
if it is to end,
I must need to die.

Oh, my afflicted spirits,
hope not to have peace ever more,
since your pain gives such pleasure to
my lady:
You thought to enjoy it in the first years
that Love took away your loved liberty,
so sweet were the deceits,
and the bonds were wound round my
heart,
until the ungrateful boy revealed them:
Weep then for your grievous harm,
since to her who alone could give you
peace
your pain, afflicted spirits, gives such
pleasure.

That fire, which I thought extinct
since the time, causes trouble and since
a long time,
sir, even though it still burns, and these
increase,
that otherwise I am now nothing but
flame and bait.
The fleeting feral beast inspires me thus

le care antiche piaghe,
acciò mai non s'appaghe
l'alma del pianto che pur or comincio,
errando lungo il Mincio
più che mai bella e cruda oggi m'apparve,
ed in un punto, ond'io ne muoia, sparve.

13. **Quella bella e bianca mano**

che m'accora e po sanarmi,
che per mi non trovo altr'armi
che la bella e bianca mano
quella bella e bianca mano.
Che m'accora e po sanarmi,
e po sanarmi.

Se 'l mio foco ch'è sepolto
la mia fé non te palesa,
guarda el bianco e nero volto,
ché verai la fiamma accesa.
Non chiamo altro a ia difesa
che la bella e bianca mano
quella bella e bianca mano.

Ma da poi che amor n'à gionto
cum suoi inganni a un sì bel modo,
benedico l'hore e il punto
che mi spinse ove mi godò,
e se io mor', morendo io lodò
che la bella e bianca mano
quella bella e bianca mano.

La furtive bête sauvage m'inspire ainsi
les précieuses plaies antiques,
afin que jamais ne s'assouvisse
l'âme des pleurs que même si désormais
je commence,
errant le long du Mincio
plus que jamais belle et crue aujourd'hui
m'apparaissait,
et en un endroit, la vague m'emporte, je
disparais.

Cette belle et blanche main

qui accourt à moi et peut me guérir,
qui pour moi est la seule arme
que la belle et blanche main
cette belle et blanche main
qui accourt à moi et peut me guérir,
et peut me guérir.

Si mon feu qui est enterré
n'est point révélé par ma foi
regardez le visage noir et blanc,
car vous y verrez la flamme allumée.
Je n'appelle rien d'autre à ma défense
que la belle et blanche main
cette belle et blanche main.

Mais depuis que l'amour m'a rejoint
qui avec ses tromperies va bon train,
je bénis l'heure et le moment
qui m'ont poussé là où je me plais,
et si je mourais, je mourrais en louant
la belle et blanche main
cette belle et blanche main.

that even the precious ancient wounds,
never overcome
the soul of weeping though were I to
begin,
wandering along the Mincio
more than ever beautiful and crude today
appeared to me,
and in one place, the wave took me, I
disappeared.

That fair white hand

that afflicts me and can heal me,
so that I find no other protection for
myself
than the fair white hand,
that fair white hand,
that afflicts me and can heal me,
and can heal me.

If my fire that is buried inside
is not shown to you by my faith,
look on my white and black face,
and then you shall see the burning flame.
I need nothing else for my defence
than the fair white hand,
that fair white hand.

But since love has joined us
with its deceptions to such a fine state,
I bless the hour and the moment
that led me to where I delight,
and if I die, in dying I praise
that fair white hand,
that fair white hand.

14. Che debo far che mi consigli amore

tempo è ben da morire
et ho tardato più che non vorrei.
Madonna è morta e ha seco el mio core
e volendol seguire
in terromper convien questi anni rei
perché mai veder lei
di qua non spero e l'aspartar m'è noia
poscia ch ogni mia gioia
per il suo dipartir in pianto è volta
e ogni dolcezza di mia vita è tolta
e ogni dolcezza di mia vita è tolta.

Amor tu 'l senti ond'io teco mi doglio
quanto è il danno aspro et grave
et so che del mio mal ti pesa e dole
anzi del nostro, per che ad uno scoglio
havem rotto la nave
et in un punto ne è oscurato il sole.
Qual ingegner a parole
poria aguagliar il mio doglioso stato?
Ai orbo mondo ingrato
gran cagion hai di dever pianger meco
ché quel ben che era in te perduto hai
seco.

Que dois-je faire de ce que me conseille l'amour

il est bel et bien temps de mourir
et j'ai déjà tardé plus que je ne l'aurais
voulu.
Ma Dame est morte ainsi que mon cœur,
subitement.
Et voulant la suivre
il convient d'interrompre ces années
coupables
car ne jamais la revoir
cela je ne l'espère plus et l'attente
m'ennuie
puisse chacune de mes joies
pour son départ se changer en pleurs
et ma vie est privée de toute douceur
et toute douceur est ôtée de ma vie.

Amour, tu entends comme je m'adonne
à mon deuil,
combien ma peine est âpre et sévère,
et je sais que mon mal te pèse et te fait
souffrir
car du nôtre, nous avions contre un rocher
brisé le navire
et en un point le soleil s'en est obscurci.
quelle intelligence dans les mots
pourrait rendre compte de mon état si
douloureux?
Ah ! Monde ingrât,
tu as de grandes raisons de pleurer avec
moi
car le bien qui était perdu en toi est mort
subitement.

What must I do? What do you counsel, Love?

For it is surely time to die
and I have lingered more than I would
like.
My lady is dead and bears my heart
with her.
And if I wish to follow it,
I must put an end to these cruel years.
For I can never hope to see her
on this side; and the waiting is tiresome
to me,
since all my joy,
through her passing, has turned to tears
and all the sweetness of my life is gone,
and all the sweetness of my life is gone.

Love, you know, and thus to you I
complain,
how harsh and bleak is the loss,
and I know how pained and distressed
you are for my grief;
nay, for yours, for against the same rock
we have broken our ship
and in one sole moment the sun is
hidden from us.
What skill in words
could match my sorry state?
Ah, blind ungrateful world,
you have good reason to weep with me,
for with her you have lost all the good
you had.

15. Madonna, il tuo bel viso

che nel gran mar d'Amor m'è duc' e scorta,
hora tien viva mia speranza, hor morta,
et qualhor scorg'in esso un bel sereno,
spiega la vela al vento
senza temer di scorgli'ò di procella :
Ma se la luce nel camin vien meno,
ripiena di spavento,
cala la vela alla sua navicella,
all' instabil tua stella
scorre l'onde fallace a dritt'e a torto,
et tem' e sper' e mai non vede'l porto.

16. Con l'angelico riso

a me negasti i dolci basci santi,
et coi penosi pianti
benignamente mi baciasti el viso :
Sola il cor lieto da pietà diviso,
havete a vostra voglia, et sola pita

Sete nell' aspra noia :
Dalla lagrime gioia
hebbi, dal riso acerbo pena ria :
O Lassi , o lassi amanti, insieme prema
sempr' a voi il cor, hoymè, speranza et
tema.

Ma Dame, ton beau visage

qui dans la grande mer d'Amour me mène
et me guide,
maintenant maintient vive mon
espérance, maintenant morte,
et à chaque fois qu'il y aperçoit la sérénité,
déploie la voile au vent
sans avoir peur des récifs ni des tempêtes:
Mais si la lumière sur le chemin diminue,
remplie de peur,
il baisse la voile de son navire,
au scintillement de ton étoile instable
il fait dériver ça et là sur les vagues
fallacieuses,
et les peurs et les espoirs et jamais ne
voit le port.

Avec le sourire angélique

vous rejetez mes doux et saints baisers,
et avec des pleurs douloureux
gracieusement vous m'embrassez le
visage:
Vous seule, cœur joyeux à qui manque
la pitié
vous avez à votre bon vouloir, et vous
seule êtes gracieuse.

Vous êtes dans l'ennui amer:
dans des larmes de joie
j'èus à cause d'un sourire acerbé une
dure peine :
Ô infortunés amoureux, restez accrochés
toujours à vous le cœur, hélas, l'espoir
et la peur.

My lady, your fair face

which is my leader and guide on the great
sea of Love,
now revives my hope, and now slays it,
and whenever it sees therein fair weather,
it spreads its sails to the wind
without fear of reefs or storms:
But if the light falls on its path,
filled with terror,
it lowers the sails of its bark,
in the light of your flickering star
it drifts hither and thither on the
treacherous waves,
and fears and hopes and never spies
the port.

With your angelic smile

you rejected my sweet, pious kisses,
and with dolorous complaint
graciously you kissed by face:
You alone, a joyous heart, lacking all pity,
you have at your command, and you
alone are gracious

In the midst of my bitter grief,
from tears joy
I had, from bitter smiles a hateful pain:
Oh unhappy lovers, by both together
may your heart be ever oppressed, ah me!
By hope and fear.

17. Vita della mia vita,

quanto gran torto havete a pensar ch'io
 v'habbi mai per alcun post' in oblio
 quel fuoco che m'acces' in pett' Amore !
 Lasso ! son già tant'anni,
 fu di tal forz'e de si gran valore,
 che per maggior miei danni,
 ne per absentia mai, ne per affanni,
 uscì del petto mio,
 anzi sempre di voi crebb' il desio.

18. Divini occhi sereni,

occhi sempre di gratia e d'amor pieni,
 perdonimi gli altr'occhi,
 vostro sol è'l splendore :
 Et se questa parola parche tocchi
 al Sol il ver' honore,
 faccia egli chiaro a noi
 giorno la notte, come fatte voi.

19. Quanto sia liet' il giorno,

nel quale le cose antiche
 son hor sa voi dimostr' e celebrate !
 Si vede perch'intorno
 tutte le gent'amiche
 si sono in questa parte radunate :
 Noi che la nostr' etate
 ne' bosch' e nelle selve consumiamo,
 venut' anchor qui siamo,

La vie de ma vie,

quel grand tort avez-vous à penser que je
 ne puisse jamais oublier au profit de
 quelqu'un
 ce feu qu'Amour a allumé en mon sein!
 Hélas! Cela fait déjà tant d'années
 ce fut d'une telle violence et d'une telle
 force,
 que pour la plupart de mes malheurs,
 ni jamais pour l'absence ni pour la
 souffrance,
 est-il sorti de ma poitrine,
 bien qu'à tout jamais le désir de vous ne
 s'arrête de grandir.

Yeux calmes et divins,

yeux toujours remplis de grâce et gorgés
 d'amour
 pardonnez-moi, les autres yeux,
 votre soleil est la splendeur :
 Et si ces mots sont une offense
 au véritable honneur du soleil
 laissons-le nous éclairer,
 faire le jour durant la nuit, comme vous
 le faites vous.

Combien est heureuse la journée,

dans laquelle les choses anciennes
 sont mises en avant et célébrées par vous!
 Cela se voit parce qu'autour de nous
 toutes les amies
 se sont ici rassemblées :
 Nous qui dans la vie
 dans les bosquets et les forêts habitons,
 sommes aussi venus,

Life of my life,

what great wrong you do in thinking
 that I
 have ever forgotten for anyone's sake
 that fire which Love kindled in my bosom!
 Alas! For so many years
 it has been of such violence and of such
 strength,
 that to my greater misfortune,
 neither for absence, nor for suffering,
 did it issue from my heart,
 but rather the desire of you grew ever
 more.

Eyes serene and divine,

eyes ever full of grace and love,
 if other eyes will pardon me,
 the splendour is yours alone:
 And if this saying seems to offend
 the true honour of the Sun,
 let him light up for us
 the night like day, as you do.

How happy is the day,

in which ancient things
 are shown forth and celebrated by you!
 We see why all round
 troops of friends
 are assembled here:
 We who in our lifetime
 in woods and thickets live out,
 are also come,

io nympa, e noi pastori,
et giam cantando insieme i nostri amori.

20. Dopo lunge fatiche e lungi affanni

da poi mio longo amor alma mia dea
in qualche loco almen pur mi credea
potervi in parte dir de gli miei danni :
Se non che morte cum so duri inganni
nemica espressa de ciascun mio bene
fora di tanta spene
contro ragion m'ha tolto e messo a tale
che spesso quella chiamo per men male
che quella spesso chiamo per men male

21. Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono

di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
in sul mio primo giovanile errore
quand'era in parte altr'uom da quel ch'ì
sono,

Del vario stile in ch'io piango et ragiono
fra le vane speranze e 'l va dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, nonché perdono.

moi la nymphe, et nous les bergers,
et nous allons chanter ensemble nos
amours.

**Après de longues fatigues et de longs
tourments**

depuis lors, déesse de mon âme
dans les lieux les moins soupçonnés
il pourrait vous dire en partie certaines de
mes peines :
Si ce n'était que la mort avec ses dures
trahisons
ennemie jurée de chacun de mes biens
en dehors de tant d'espoir
contre la raison m'a retiré et mis dans
un tel état
que souvent je l'appelle pour atténuer
mon mal
que je l'appelle souvent pour atténuer
mon mal

**Vous qui entendez le son, en rimes
éparses,**

de ces soupirs dont je nourrissais mon
cœur,
dans l'erreur de ma première jeunesse
quand j'étais un autre homme que celui
que je suis aujourd'hui,

De toutes les façons que j'ai de parler et
de pleurer,
entre les vaines espérances et la vaine
tristesse,

I a nymph, and we shepherds,
and we go singing together with our
loves.

After long labours and long worries

since then my long love my goddess soul
in some places at least believed in me
can tell you partly of my problems:
If it was only death with its hard betrayal
the enemy expresses of each asset
outside of your hope
against reason took away from me and
put as such
which often calls for lesser suffering
which calls often for lesser suffering

**You who hear the sound, in scattered
rhymes,**

of those sighs on which I fed my heart,
in my first vagrant youthfulness,
when I was partly other than I am,

I hope to find pity, and forgiveness,
for all the modes in which I talk and
weep,
between vain hope and vain sadness,
in those who understand love through
its trials.

Ma ben veggio or sì come al popol tutto
favola fui gran tempo, onde sovente
di me medesimo meco mi vergogno;

Et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,
e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno.

22. Madonna, per voi ardo,

et voi non me'l credete,
perche non pia quanto bella sete :
Ogn'hora crudeltà cangiar volete ;
Donna, non v'accorgete
che per voi mor' e ardo,
e per mirar vostra beltà infinita,
e voi sola servir, bramo la vita.

23. Non val aqua al mio gran foco

che per pianto non si amorza
anzi ognhor più se rinforza
quanto più con quel mi sfoco.

dans ceux qui comprennent l'amour à
travers ses essais,
j'espère trouver la pitié, et le pardon.

Pourtant, je vois bien maintenant que
pour tous ces gens
je suis devenu une vieille fable,
parfois je me fais honte à moi-même.

Et la honte est le fruit de mes vanités,
et le remords, et la plus claire des
connaissances
de la façon dont le plaisir du monde est
un rêve fugitif.

Ma Dame, pour vous je brûle,

ne le croyez pas de moi,
car vous n'êtes pas aussi bonne que vous
êtes belle:
À chaque heure vous voulez dissiper votre
cruauté;
Dame, vous ne remarquez pas
que je meurs et je brûle pour vous,
que pour contempler votre beauté infinie,
et que pour vous seule servir, je désire
la vie.

Ne passent ni l'eau ni le grand feu

cette souffrance ne commencera pas
même si l'un et l'autre en sortent plus
fortifiés
tant et si bien que l'un ou l'autre
m'envolpent.

Yet I see clearly now I have become
an old tale amongst all these people,
so that
it often makes me ashamed of myself;

and shame is the fruit of my vanities,
and remorse, and the clearest knowledge
of how the world's delight is a brief
dream.

My lady, I burn for you,

and you do not believe it of me,
since you are not as kind as you are fair;
Always I look to see if such cruelty
departs;
Lady, you do not notice
that I die and burn for you
and to look on your infinite beauty,
and serve you alone, I long to live

Neither water nor great fire goes

that suffering does not start
even though either gets even stronger
however much either blankets me.

El mio foco ha tal usanza
che per pianto ognhor più cresce
e maggior prende possanza
se'l mio foco è come el pescie
che ne l'acqua ha el proprio loco.

Ho nel petto un mongibello
e negli occhi un largo mare
che per mio maggior flagello
son concordi al mio penare.
Piango et ardo e il lachrymare
col mio ardor m'han tolto a ioco,

Non val aqua...

Non mi val getar sospiri,
per scemar l'ardor ch'io sento
che per un che fuor ne tiri
poi ne nascon più di cento,
dove per menor tormento
morte acerba ognhor invoco,

Non val aqua...

Non mi val el lamentarmi,
ché per gridi el duol non scema.
Qual saran doncha bon armi
a la pena mia si extrema?
Star paziente e con tal tema
bon servir chi m'ama pocho,

Non val aqua...

Mon feu a cet usage
de croître avec les pleurs
et prend une puissance majeure
si mon feu est comme le poisson
dont l'eau est le milieu naturel.

J'ai dans la poitrine un volcan
et dans les yeux une vaste mer
qui à mon grand dam
se sont accordés à mes souffrances.
Je pleure, je brûle et je larmoie
avec mon ardeur, ils m'ont soustrait
au jeu.

Ne passent ni l'eau...

Je n'en peux plus de soupirer
pour affaiblir l'ardeur que je sens
pour un qui s'en extrait
il y en a cent qui s'y cachent
où trouver moins de tourments
j'invoque à chaque heure la mort acerbe.

Ne passent ni l'eau...

Je ne peux plus supporter les plaintes,
que les pleurs et le chagrin ne diminuent.
Quelles seront donc les bonnes armes
pour ma douleur si extrême?
Être patient et avec ce thème
bien servir celle qui m'aime peu

Ne passent ni l'eau...

My fire has this usage
that through crying always grows even
more
and takes a large power
if my fire is like the fish
where the water is its own place.

I have in my chest a volcano
and in the eyes a large sea
that for my major curse
agree to my suffering.
I cry and burn and shed tears
and with my ardour they took me away
from the game,

Neither water...

I cannot take sighing,
in order to weaken the ardour that I feel
that for one get thrown out
then it hid more than a hundred,
where to find less torment
sour death every time I invoke,

Neither water...

I cannot accept complaining,
that with crying and grief does not
decrease.
What will thus be a good weapon
for my pain so extreme?
How to be patient towards such a theme
serve well those who love me a little,

Neither water...

24. S'il dissi mai ch'io venga

s'il dissi mai di quel che men vorrei
 piena trovi quest'aspra e breve via.
 S'il dissi el fiero ardor che mi divisa
 cresca in me quanto el fier ghiaccio in
 costei
 s'il dissi unquam non vegian gli occhi miei
 sol chiaro o sua sorella
 né donna né donzella
 mi teribel procella
 qual pharaone in perseguir gli hebrei.

25. O dispietato tempo

contrario a ogni ben mio
 amante va con dio
 che adesso non è il tempo

Dio 'l sa quanto mi doglio
 de l'aspro mio cordoglio
 ma sappi che esser voglio
 tua serva in ogni tempo.

Tu sai ch'io te ho promesso
 ch'el ti serà concesso
 di starmi sempre appresso
 ma adesso non è il tempo

26. Per dolor mi bagno il viso

d'un licor soave tanto
 che pur car mè molto il pianto,
 che ogni gaudio ov'esce il riso.

S'il ne dit jamais que j'arrive

s'il ne dit jamais celui que je veux le moins
 tu trouveras pleine cette âpre et brève
 route.
 S'il dit la fière ardeur qui me divise
 qui grandit en moi comme le fier glaçon
 en elle
 s'il dit ici qu'il ne voit pas mes yeux
 soleil clair ou sa sœur
 ni femme, ni demoiselle
 ma terrible tempête
 un tel pharaon persécutant les Hébreux.

O temps impitoyable

contraire à mes amours
 amante, va avec Dieu
 car le temps n'est pas encore venu.

Dieu seul sait combien je souffre
 de mon âpre douleur
 mais sache que je désire être
 à jamais ton serviteur.

Tu sais que je t'ai promis
 ce qui te sera accordé
 de rester toujours près de moi
 mais le temps n'est pas encore venu

De douleur, j'inonde mon visage

d'une liqueur si suave
 et bien que les pleurs me soient chers,
 chaque joie me fait sourire.

If he never says I should come

if he never says which intrigue I want
 full you will find this bitter and short road.
 If he says the proud ardency that divides
 me
 grows in me when the proud ice cube
 in this
 if he says in this don't see my eyes
 clear sun or his sister
 neither woman nor maiden
 my terrifying storm
 a certain pharaoh persecutes the
 Hebrews.

O pitiless time

against all my love
 lover go with god
 now is not the time

God only knows how much I grieve
 from bitter wounds
 but know that I wish to be
 your servant forever.

You know that I promised you
 that it will be granted to you
 to always stay close to me
 but now is not the time

With agony I flood my face

with a very sweet liquor
 that while being dear to me makes
 me cry,
 that each joy makes me laugh.

Piango il ben che già fu bene
alla mia pietosa vita,
che con dolci e amare pene
a sospir ognor m'invita.
La memoria che è scolpita
mi sta in cor per contraccambio,
fa che il riso in pianto cambio
quando quel che fu me avviso.

Per dolor...

Fui felice, e si felice
quant'ogni altro avventurato
e se dir de più mi lice
me trovai in sì alto stato
che null'altro fortunato
al par esser mi cresi,
ma fortuna in pochi mesi
da un ben tanto m'ha diviso.

Per dolor...

27. Poi che volse la mia stella

per mirar l'alta beltade
d'un'alpestra villanella
che perdesse libertade
cantar voglio mille fiade
per sfogar il cieco ardore:
Che fa la ramacina caro amore

Je pleure celle qui fut mienne
durant ma vie pitoyable,
sur elle, chaque heure m'invite
à soupirer par des peines douces et
amères.
La mémoire qui est sculptée
demeure dans mon coeur en retour
et fait que le rire se transforme
en pleurs quand je le remarque.

De douleur...

Je fus heureux, si heureux quand
chaque autre aventurier
et s'il me permet de dire
davantage que je me trouvais dans un
état tellement heureux
que je ne croyais que personne ne puisse
être plus chanceux
ou croître autant que moi,
mais heureusement, en quelques mois
d'un bien si cher il m'a séparé.

De douleur...

Depuis que mon étoile s'est détournée

pour contempler la beauté
d'une jeune montagnarde
et en perdre sa liberté
je veux chanter mille chansons
pour assouvir ma passion aveugle
que fait ma chère petite, mon tendre
amour

I cry for my love that was mine
in my pitiful life,
that with sweet and bitter pains invites
me
to sighs evermore.
The memory that is carved
is present in my heart in return,
makes laughter become
tears when I notice.

With agony...

I was happy, so happy when
every other adventurer
and to allow myself to say
that you found me in such an elevated
state
that no one else is fortunate
to be my growth,
but luckily, within a few months
from my dearest that hath divided me
so much.

With agony...

Since my star directed me

to gaze on the great beauty
of a fair mountain maid,
and thus lose my freedom,
I long to sing a thousand times
to express the blind ardour:
What is my dear love doing?

deh' che fala che non ven?
Che fa la ramacina caro amore
deh' che fala che non ven?
Che non ven?

Vaga e bella in sé racolta
io la vidi in un chiar fonte
a lavar la prima volta
ch'io mirai sua bella fronte
tal che ognhor per piani e monte
vo cantando a tutte l'hore:
Che fa la ramacina caro amore
deh' che fala che non ven?
Che fa la ramacina caro amore
deh' che fala che non ven?
Che non ven?

Quante volte alla dolce ombra
d'un abetto un faggio un pino
come fa l'hom che disgombrava
suo crudele e fier destino
da la sera al matutino
ho cantato con fervore:
Che fa la ramacina caro amore
deh' che fala che non ven?
Che fa la ramacina caro amore
deh' che fala che non ven?
Che non ven?

que fait-elle, pourquoi ne vient-elle pas?
Que fait ma chère petite, mon tendre
amour
que fait-elle, pourquoi ne vient-elle pas?
Pourquoi ne vient-elle pas?

J'ai découvert son charmant visage
un jour où belle et insouciant
elle se lavait dans l'eau
d'un clair ruisseau de montagne
depuis parcourant monts et plaines
je ne cesse de chanter:
Que fait ma chère petite, mon tendre
amour
que fait-elle, pourquoi ne vient-elle pas?
Que fait ma chère petite, mon tendre
amour
que fait-elle, pourquoi ne vient-elle pas?
Pourquoi ne vient-elle pas?

Combien de fois dans l'ombre douce
d'un bouleau, d'un hêtre ou d'un pin
tel un homme voulant se libérer
d'un destin dur et cruel
du soir au matin
je n'ai cessé de chanter:
Que fait ma chère petite, mon tendre
amour
que fait-elle, pourquoi ne vient-elle pas?
Que fait ma chère petite, mon tendre
amour
que fait-elle, pourquoi ne vient-elle pas?
Pourquoi ne vient-elle pas ?

Ah, what is she doing that she does not
come?
What is my dear love doing?
Ah, what is she doing that she does not
come,
that she does not come?

Fair and beautiful and unawares,
I saw her washing
in clear waters, the first time
I saw her fair face,
and hence without cease in hills and vales
I go about singing at all hours:
What is my dear love doing?
Ah, what is she doing that she does not
come?
What is my dear love doing?
Ah, what is she doing that she does not
come,
that she does not come?

How oft in the sweet shade
of a fir or beech or pine,
as does a man who shakes off
his cruel and harsh fate,
from evening to morning
have I sung with ardour:
What is my dear love doing?
Ah, what is she doing that she does not
come?
What is my dear love doing?
Ah, what is she doing that she does not
come,
that she does not come?

Mentre per le ombrose valli
gli occeletti cantoranno
mentre i liquidi cristallini
giù dai monti scenderanno
mai mei spirti non seranno
stanchi de cantar col core:
Che fa la ramacina caro amore
deh' che fala che non ven?
Che fa la ramacina caro amore
deh' che fala che non ven?
Che non ven?

28. Quanto sia liet' il giorno,
nel quale le cose antiche
son hor sa voi dimostr' e celebrate!
Si vede perch'intorno
tutte le gent'amiche
si sono in questa parte radunate:
Noi che la nostr' etate
ne' bosch' e nelle selve consumiamo,
venut' anchor qui siamo,
io nympha, e noi pastori,
et giam cantando insieme i nostri amori.

29. Zefiro spira (bocca chiusa)

Tant que les oiseaux chanteront
dans les vallées ombragées
tant que les ruisseaux cristallins
descendront le long de la montagne
jamais je ne me laisserai
de chanter de tout mon cœur:
Que fait ma chère petite, mon tendre
amour
que fait-elle, pourquoi ne vient-elle pas?
Que fait ma chère petite, mon tendre
amour
que fait-elle, pourquoi ne vient-elle pas?
Pourquoi ne vient-elle pas?

Combien est heureuse la journée,
dans laquelle les choses anciennes
sont mises en avant et célébrées par vous!
Cela se voit parce qu'autour de nous
toutes les amies
se sont ici rassemblées :
nous qui dans la vie
dans les bosquets et les forêts habitons,
sommés aussi venus,
moi, je suis la nymphe, et nous, les
bergers,
et nous allons chanter ensemble nos
amours.

Le zéphyr respire (bouche fermée)

For as long as the little birds
shall sing in the shady valleys,
for as long as the crystal waters
shall flow down from the mountains,
never shall my spirits tire
of singing with all my heart:
What is my dear love doing?
Ah, what is she doing that she does not
come?
What is my dear love doing?
Ah, what is she doing that she does not
come,
that she does not come?

How happy is the day,
in which ancient things
are shown forth and celebrated by you!
We see why all round
troops of friends
are assembled here:
We who in our lifetime
in woods and thickets live out,
are also come,
I a nymph, and we shepherds,
and we go singing together with our
loves.

Zephyrus breathes (closed mouth)

PHILIPPE VERDELOT (CA.1480/85-CA.1532)		
1	Benché'l misero cor	01:37
2	Madonna, qual certezza	02:03
IMPROVISATIONS: GABRIEL JUBLIN(*1983)/PAUL KIEFFER (*1990)		
3	Quanto di me più fortunate sete	02:02
PHILIPPE VERDELOT		
4	Quand'amor i begli occhi	01:33
5	Con lagrime e sospir	00:55
IMPROVISATIONS: GABRIEL JUBLIN / PAUL KIEFFER		
6	Madonna, per voi ardo	01:51
PHILIPPE VERDELOT		
7	Donna leggiadre e bella	00:57
8	Fuggi, fuggi, cor moi	01:25
9	Vita della mia vita	01:19
10	Amor, se d'hor in hor	00:59
11	Afflitti spirti miei	01:39
IMPROVISATIONS: GABRIEL JUBLIN / PAUL KIEFFER		
12	Quel foco ch'io pensai	02:52

ANTONIO CAPRIOLI (CA.1425-1475)		
13	Quella bella e bianca mano	02:35
BARTOLOMEO TROMBONCINO (1470-CA.1535)		
14	Che debo far che mi consigli amore	02:31
PHILIPPE VERDELOT		
15	Madonna, il tuo bel viso	02:26
16	Con l'angelico riso	01:23
IMPROVISATIONS: GABRIEL JUBLIN / PAUL KIEFFER		
17	Vita della mia vita	03:08
PHILIPPE VERDELOT		
18	Divini occhi sereni	01:15
IMPROVISATIONS: GABRIEL JUBLIN / PAUL KIEFFER		
19	Quanto sia liet'il giorno	02:16
BARTOLOMEO TROMBONCINO		
20	Dopoï longe fatiche e longi affanni	01:31
IMPROVISATIONS: GABRIEL JUBLIN / PAUL KIEFFER		
21	Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono	03:10

PHILIPPE VERDELOT		
22	Madonna, per voi ardo	01:29
BARTOLOMEO TROMBONCINO		
23	Non val aqua al mio gran foco	02:25
IMPROVISATIONS: GABRIEL JUBLIN / PAUL KIEFFER		
24	S'il dissi mai ch'io venga	02:05
P. ZANIN BISÀN (CA.1473-CA.1515)		
25	O despietato tempo	01:47
BARTOLOMEO TROMBONCINO		
26	Per dolor me bagno il viso	01:39
27	Poi che volse la mia stella	03:44
PHILIPPE VERDELOT		
28	Quanto sia liet'il giorno	01:41
IMPROVISATIONS: GABRIEL JUBLIN / PAUL KIEFFER		
29	Zefiro spira	06:02

GABRIEL JUBLIN *contre-ténor*

PAUL KIEFFER *luth*

claves

THE SWISS CLASSICAL LABEL SINCE 1968

Enregistré au Temple de l'Eglise Protestante Unie de France de Saint-Raphaël, Var (France), avril et mai 2016

PRISE DE SON	Alain Baudry
MATÉRIEL TECHNIQUE	Nagra VI & Schoeps, couple stéréophonique type ORTF MSTC 64 U
MONTAGE	Quentin Guillard, Cantus Musicalis
CONSEILLER ARTISTIQUE	Daniel Jublin
DESIGN	Amethys
EXECUTIVE PRODUCER	Claves Records, Patrick Peikert

De chaleureux remerciements sont adressés aux personnes suivantes pour leur aide concernant les textes, sources et traductions présents dans ce disque:

Jessica Sankala, Lilyane Barquon, Catherine de Buzon, Hugh Ward Perkins, Lise Viricel, Maria Chiara Gallo, Francesco Pedrini et Claire Piganiol

Photos de couvertures Gabriel Jublin: © 2018 Bertrand Pichène
Photo de couverture Paul Kieffer: © 2017 Elam Rotem

