



Giovanni Girolamo **KAPSBERGER**

Libro secondo d'arie

Songs of Human and Divine Love
(Rome, 1623)

Il Furioso
Victor Coelho, director



FIRST RECORDING

GIOVANNI GIROLAMO KAPSBERGER

Libro secondo d'arie, 1623

by Victor Coelho

An excessive number of the songs of the poets are on no theme other than that of loves alien to the name and profession of Christians. These very songs, by men carried away with passion and corrupters of youth, the majority of musicians have chosen as material for their art and industry [...]. I blush and grieve to think that once I was of their number. But while I cannot change the past, nor undo what is done, I have mended my ways. Therefore I have laboured on songs which have been written in praise of our Lord, Jesus Christ, and his Most Holy Virgin Mother, Mary; and I have now produced a work which treats the divine love of Christ and his Spouse the Soul, the Canticle of Solomon

Giovanni Pierluigi da Palestrina

(dedication to Pope Gregory XIII of the *Fourth Book of Motets*, 1584)

Palestrina's famous repudiation of the secular love-songs of his past (namely, two successful books of madrigals) has been interpreted on the one hand as a genuine expression of the composer's deep Counter-Reformation convictions and on the other as a necessary confession (and absolution) of past musical 'sins' to satisfy the moral agenda of his patron, Pope Gregory XIII, against abuses and heresies that threatened the Catholic church. As an institution where personal faith, ecclesiastical authority and artistic expression are mediated, the papacy of the late Renaissance was both blatant and subtle in its programme of arts patronage, resulting in works demonstrating a fascinating tension between official and personal messages. The music on this recording, most of which appears on disc for the first time, is a product of this milieu,

revealing a fusion of Counter-Reformation piety with the theatricality and expression of Italian monody during the early Baroque.

Seen historically, Palestrina's preface emerges as an appropriate backdrop – and perhaps even a model – for Giovanni Girolamo Kapsberger's *Libro secondo d'arie* of 1623, a unique collection of monodies and duets that has received almost no attention in either specialised or general music-histories of the period. Like Palestrina before him, Kapsberger spent most of his career at the papal court, where from 1624 to 1646 he was a salaried member in the prestigious musical household of Cardinal Francesco Barberini, the eldest nephew of Pope Urban VIII (Maffeo Barberini), working alongside such musicians as Girolamo Frescobaldi and Stefano Landi. For the settings in the *Libro secondo* Kapsberger chose spiritual and moralistic texts that are thematically unified by their emphatic rejection of human, evanescent love in favour of the eternal contemplation of God, divine love, and reflections on the painful beauty of Christ's suffering. Although such themes are common to much of the Roman poetry and art of the day, there is a motivation, I think, in Kapsberger's particular choice of these intense texts that is unquestionably personal. The entire spiritual and emotional direction of the book is set in motion by the opening piece, a setting of Petrarch's famous 'I'vo piangendo i miei passati tempi', one of the poet's most suppliant (and most frequently set) poems from the end of his *Canzoniere*. In these works, concluding with *Vergine bella*, Petrarch confesses the 'sin' of his past obsession with Laura, and, repentant and remorseful, appeals to the Virgin and God for forgiveness. Accordingly the 1623 book can be included as part of the long tradition of *arie* (or *madrigali*) *spirituali*, and is clearly evocative of the moralistic themes that were inculcated within the artistic production and policies during the reign of Urban VIII, a dedicated Counter-Reformation pontiff as well as an accomplished poet.

Of noble German ancestry, Kapsberger (1580, Venice?–1651, Rome) initially made his name in early Baroque Rome as a virtuoso on the lute and theorbo, his works displaying a highly ornamented and unusually adventurous harmonic language coupled with an extraordinary

rhythmic invention. But after 1604, his compositional output diversified into many genres of sacred and secular vocal forms, and he became one of the most famous musicians in Rome, using his status and talent to move in the circles of influential and noble families, including the Bentivoglio and Aldobrandini. He was also associated early on with the famous literary academy of the Umoristi, whose members included many future patrons and collaborators, such as Francesco Barberini, the poets Marino, Ciampoli, and Tronsarelli, the theorist Doni, and even Pope Urban VIII *in minoribus*. Many of his works, as is known from the preface to his lute book of 1611, were probably composed with these academies in mind. His surviving compositions from this period include, in addition to several ground-breaking tablatures for lute and theorbo, a collection of madrigals, as well as books of highly ornamented (as was the custom in Rome) solo arias and motets, lighter strophic villanelles, and instrumental dances and *sinfonie*. His villanelles, some of them with guitar accompaniment, appear to have been especially popular, and his works in recitative style were singled out for praise by many writers and theorists, including Vincenzo Giustiniani, Pietro della Valle, the theorist Giovan Battista Doni, and the Jesuit polymath Athanasius Kircher, who claimed Kapsberger as Monteverdi's successor in the genre.

By March of 1623 – only a few months before the publication of the *Libro secondo* – Kapsberger was already performing for Francesco Barberini, with his formal entrance into Francesco's service occurring in late 1624 after Maffeo Barberini's election as Pope Urban VIII. To honour his new patrons, Kapsberger immediately set to music some of Urban's graceful and mainly penitential Latin verses; these were published in his *Poemata et Carmina* of 1624, and praised in a letter from Doni to Mersenne. As one of the new Pope's most favoured musicians, Kapsberger was the composer of choice for many official occasions, beginning with the first-year anniversary of Urban's coronation in 1625, in which Kapsberger accompanied dances on the theorbo ('with German passion') while wine flowed freely. He also composed occasional music for many official weddings, banquets, religious feasts, staged works and diplomatic visits, including an opera for the visit of the Prince of Poland in 1625, set to a text by Ciampoli, that included 72 musicians, described by eyewitnesses as 'the

best in all of Italy'. In 1626 and 1627 Kapsberger further had the honour of hearing two of his masses performed in the Sistine Chapel at the request of the Pope, who is said to have bowed his head to the composer in approval. Indeed, in the preface to his *Missæ Urbanae*, published in 1631 (which are almost certainly the works that were sung at the Sistine Chapel) and dedicated to the Pope, Kapsberger writes of the 'pure style' he used, in a strict, syllabic setting of the text, conforming to ideals prescribed by the Council of Trent and clearly consistent with Urban's own tastes. Kapsberger remained as a salaried member in Francesco's household until 1646, but nothing is known of anything published by him between 1640 and his death in Rome in 1651.¹

The *Libro secondo*, printed by Luca Antonio Soldi in 1623, appeared only a year after the canonisations of the first two Jesuit saints, Ignatius Loyola and Francis Xavier, which were held during the pontificate of Urban's predecessor, the Jesuit-trained Gregory XV. They were observed by the Jesuit Roman College with a number of dramatic spectacles, the main event being Kapsberger's *Apotheosis sive consecratio SS. Ignatii et Francisci Xaverii* ('Apotheosis, or Consecration of Saints Ignatius Loyola and Francis Xavier'), a sumptuously staged, mixed-genre Jesuit propaganda piece performed at the Roman College.² Set in an austere, recitative-style manner throughout, the work glorifies the lives and ministrations of the two saints, while advancing the moral (and cultural) agenda of the church through its implicit rejection of spiritual plurality and secular fulfilment. The *Libro secondo* is closely connected to these events in spirit, tone and purpose. And, in its commitment of both Italian text and an essentially secular genre – the aria (though

¹ For studies of Kapsberger's life, cf. Victor Coelho, 'Kapsberger, Giovanni Girolamo', in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edn, Macmillan, London, 2001, and Victor Coelho, 'G. G. Kapsberger in Rome, 1604–1645: New Biographical Data', *Journal of the Lute Society of America*, No. 16 (1983), pp. 103–33. Cf. also Frederick Hammond, *Music and Spectacle in Baroque Rome*, New Haven, Yale University Press, 1994.

² Cf. Victor Coelho, 'Kapsberger's *Apotheosis...* of Francis Xavier (1622) and the Conquering of India', in *The Work of Opera: Genre, Nationhood, and Sexual Difference*, ed. Richard Dellamora and Daniel Fischlin, Columbia University Press, New York, 1997, pp. 27–47.

most of the works are, in fact, madrigals) – to spiritual ends, the *Libro secondo* is directly related to Kapsberger's *Libro quarto di villanelle*, published only a month later than the *Libro secondo*: a collection of ‘sacred delights’ and moral texts embedded within the genre of guitar-accompanied strophic airs.

This recording offers almost the entire contents of the 1623 book (thirteen of eighteen works), the criteria for selection being: 1) those pieces that clearly stand out from both a literary and musical standpoint; 2) the duets, all of which we recorded; and 3) works that offer particular technical and performance problems, such as text-setting, choices of accompaniment and interpretation. Although the pieces in the *Libro secondo* are all unified in their spiritual tone, they are not intended as a complete cycle to be performed from beginning to end. The programme here thus departs from the original ordering of the book and is arranged as a series of musical and thematic units that are cohesive in key (or *finalis*, the modal equivalent of the tonic) or poetic voice, marked off by instrumental interludes. Beginning with the Marino sonnet that introduces the idea of redemption, the music is presented in three sections that pivot around texts spoken by the God and the sinner, [1]–[7], the lamenting Magdalene [8]–[12], and Moses and other voices [13]–[19]. In suiting musical styles to poetic choices, Kapsberger achieves a remarkable diversity of text/music relationships, ranging from highly melismatic monodies for the Marino settings [1], [3] and the pleading bass solos, to tuneful canzonettas for the soprano duets dealing with past innocence [6], [11]. Between these two extremes, Kapsberger draws on a range of other idioms: the older *aria di cantare* formula for the long Petrarchan sonnet [7]; a sectional ‘theatrical’ form for the epic setting of Chiabrera [15] – not by chance, a poet much admired by Kapsberger’s imminent patron, Urban VIII; a highly emotional recitative style for texts spoken by Christ [5], the lamenting and repentant Magdalene at the Cross [8] and by Moses [13], the latter on a moralistic poem by Tommaso Stigliani; and the extravagant, bleeding, vocal ‘toccatas’ in the manner of two soprano/bass duets [10], [19] that are in every way the vocal equivalent of the extraordinary rhapsodic toccatas found in Kapsberger’s works for lute and theorbo. Indeed, in notating the music in this book Kapsberger employs a sextuplet division of the

basic unit (6:1) for much of the ornamentation, which is a convention that was first used in his theorbo collections; when these are combined with duple units, odd groupings of five and seven can often occur, lending a rhythmic flexibility and vitality to these works that are directly inspired by the theorbo. It is interesting to note that, because the printer did not have a typeface to beam these sextuplet rhythms, they had to be engraved by hand, making this print an unusual example of both printing and engraving. In the end, perhaps the most revealing clue to the intent of the *Libro secondo* is contained in the subtitle to the Marino setting that opens this disc: 'It exhorts the sensual to change human love into divine love'.

To relieve some of the intensity of the pieces in this programme, we have interspersed among the vocal works several theorbo solos drawn from contemporary collections: a *corrente* [2] from Kapsberger's recently rediscovered *Libro terzo* of 1626, two pieces from Bellerofonte Castaldi's marvellous *Capricci* of 1622 [4], [18], and three works from Roman theorbo manuscripts [9], [14], [16] copied during the early seventeenth century. Castaldi, a highly educated aristocrat from Modena, was a singer, engraver, poet and theorbo virtuoso; he was also an acquaintance of Kapsberger. His works for theorbo, contained in a landmark publication of 1622, include some of the most beautiful music written for this instrument.

GIOVANNI GIROLAMO KAPSBERGER

Libro secondo d'arie, 1623

von Victor Coelho

Eine übermassig große Anzahl von gedichteten Liedern, die jedem gottesfürchtigen Denken fremd sind, sind keinem anderen Thema als dem der Liebe gewidmet. Gerade diese Gesänge, über die Männer mit Leidenschaft und den Verführungen der Jugend in Verzückung geraten, hat die Mehrheit der Musiker zur Grundlage ihrer Kunst und Eifers erkoren [...]. Ich erröte vor Scham und gräme mich zu erkennen, dass ich einst zu ihnen gehörte. Und obwohl ich weder die Vergangenheit ändern noch ungeschehen machen kann, was getan ist, habe ich mich eines Besseren besonnen. Daher habe ich Gesänge verwendet, die zum Lobpreis unseres Herrn Jesus Christus und seiner Heiligsten Mutter, der Jungfrau Maria, geschrieben wurden; und ich habe nun Gesänge erkoren, welche die heilige Liebe Christi zu seiner Braut, der Seele, das Hohelied Salomons, feiern.

Giovanni Pierluigi da Palestrina

(Widmung an Papst Gregor XIII aus dem *Vierten Buch der Motetten*, 1584)

Palestrinas berühmte Zurückweisung der weltlichen Liebeslieder seiner Vergangenheit (da sind zwei erfolgreiche Madrigalbücher zu benennen) ist auf der einen Seite als ein wahrer Ausdruck der tiefen Gegen-Reformations-Überzeugungen des Komponisten interpretiert worden und auf der anderen als eine notwendiges Bekenntnis (und Absolution) vergangener musikalischer „Sünden“, um die moralische Agenda seines Patrons, Papst Gregor XIII., gegen Missbrauch und Ketzerei zu bestätigen, die die Katholische Kirche bedrohten. Als eine Institution, mit der persönlicher Glaube, kirchliche Autorität und künstlerischer Ausdruck verzahnt sind, war das Papsttum der späten Renaissance offen und versteckt in seinem Programm der Förderung der

Künste, resultierend in Werken, die eine faszinierende Spannung zwischen offizieller und persönlicher Botschaft demonstrieren. Die Musik auf diesem Tonträger, wovon das Meiste davon zum ersten Mal auf CD erscheint, ist ein Produkt dieses Milieus, sie enthüllt eine Verschmelzung der Pietät der Gegen-Reformation mit dem Theatralischen und dem Ausdruck der früh-barocken italienischen Monodie (dabei handelt es sich um einen Einzelgesang oder homophonem Sologesang mit Begleitung).

Historisch gesehen erscheint Palestrinas Vorwort wie ein passender Hintergrund – und vielleicht sogar als Modell – für Giovanni Girolamo Kapsbergers *Libro secondo d'arie* („Zweites Buch der Lieder“) von 1623, eine einmalige Sammlung von Monodien und Duetten, der fast keine Beachtung entweder in speziellen oder allgemeinen Musikgeschichten über diese Periode geschenkt wurde. Wie Palestrina vor ihm verbrachte Kapsberger die meiste Zeit seiner Karriere am päpstlichen Hof, wo er von 1624 bis 1646 ein bezahltes Mitglied im hochangesehenen Haushalt von Kardinal Francesco Barberini, dem ältesten Neffen von Papst Urban VIII. (Maffeo Barberini) war und neben solchen Musikern wie Girolamo Frescobaldi und Stefano Landi wirkte. Für die Vertonungen des *Libro secondo* wählte Kapsberger geistliche und moralische Texte, die thematisch vereinheitlicht sind in ihrer emphatischen Zurückweisung der menschlichen, unbeständigen, Liebe zugunsten des ewigen Versenkens in die heilige Liebe Gottes und Reflexionen über die schmerzliche Schönheit im Leiden Christi. Obwohl solche Themen nur zu verbreitet sind in der Römischen Poesie und Kunst jener Zeit, gibt es einen Beweggrund – wie ich glaube – für Kapsbergers besondere Wahl dieser eindringlichen Texte, der ohne Frage ein persönlicher ist. Die gesamte geistige und emotionale Richtung des Buches wird von dem Eröffnungsstück, einer Vertonung von Petrarcas berühmten „I'vo piangendo i miei passati tempi“ in Bewegung gesetzt, eines von den Dichters demütigsten (und am häufigsten vertonten) Gedichten am Schluss seiner *Canzoniere*. In diesen Werken, abschließend mit *Vergine bella*, bekennt Petrarca die „Sünde“ seiner vergangenen, überwältigenden Liebe zu Laura, und bußfertig und reuevoll fleht er die Jungfrau und Gott um Vergebung an. Demzufolge kann das Buch von 1623 als Teil einer langen Tradition von *arie* (oder

madrigali) spirituali (geistlichen Gesangen oder Madrigalen) angesehen werden, und es erinnert deutlich an die moralischen Themen, die der künstlerischen Produktion und Politik während der Regentschaft von Urban VIII. – ebenso überzeugter Hohepriester der Gegen-Reformation wie hochbegabter Dichter – eingimpft wurden.

Von edler deutscher Abstammung wurde Kapsberger (1580, Venedig?–1651, Rom) zuerst mit früher Barockmusik als Virtuose auf der Laute und Theorbe bekannt; seine Werke lassen eine hoch verzierte und ungewöhnlich gewagte harmonische Sprache gepaart mit außergewöhnlichem rhythmischen Erfindungsreichtum erkennen. Doch nach 1604 verzweigte sich sein kompositorischen Schaffen in viele Genres von kirchlichen und weltlichen Vokalformen, und er wurde einer der berühmtesten Musiker in Rom, nutzte sein Ansehen und Talent, um in die Kreise von einflussreichen und adeligen Familien einschließlich der Bentivoglio und Aldobrandini zu gelangen. Schon früh hatte er Kontakte geknüpft zur berühmten Literaturakademie der Umoristi, zu deren Mitgliedern viele künftige Gönner und Mitarbeiter wie Francesco Barberini, die Dichter Marino, Ciampoli und Tronsarelli, der Theoretiker Doni und sogar Papst Urban VIII. *in minoribus* gehörten. Wie aus dem Vorwort zu seinem Lautenbuch von 1611 hervorgeht, sind viele seiner Werke wahrscheinlich mit diesen gelehrten Gesellschaften im Hinterkopf komponiert worden. Seine überlieferten Kompositionen aus dieser Periode beeinhalten neben verschiedenen wichtigen Tabulaturen für Laute und Theorbe eine Sammlung von Madrigalen ebenso wie Bücher von hoch verzierten (wie es in Rom Brauch war) Solo-Arien und Motetten, heitere strophische Villanellen und Instrumentaltänze als auch *sinfonie*. Seine Villanellen, einige von ihnen mit Gitarrenbegleitung, scheinen besonders bekannt gewesen zu sein, und seine Werke im rezitativischen Stil lobten viele Autoren und Theoretiker, zu denen Vincenzo Giustiniani, Pietro della Valle, der Theoretiker Giovan Battista Doni und der jesuitische Universalgelehrte Athanasius Kircher gehörten, der in Kapsberger den Nachfolger Monteverdis in diesem Genre sah.

Im März 1623 – nur ein paar Monate vor der Veröffentlichung des *Libro secondo* – spielte Kapsberger bereits für Francesco Barberini, seine formale Aufnahme in Francescos Dienste erfolgte Ende des Jahres 1624 nach Maffeo Barberinis Wahl zum Papst Urban VIII. Um

seinem neuen Schirmherren zu huldigen, vertonte Kapsberger unverzüglich einige von Urbans geschmackvollen und zumeist bußfertigen lateinischen Versen; diese wurden in seinen *Poemata et Carmina* von 1624 veröffentlicht und erfreuten sich in einem Brief von Doni an Mersenne besonderer Wertschätzung. Als einer von den angesehensten Musikern des neuen Papstes wurde Kapsberger zum bevorzugten Komponisten bei vielen offiziellen Gelegenheiten; beginnend 1625 mit dem ersten Jahres-Jubiläum von Urbans Krönung, bei dem Kapsberger Tänze auf der Theorbe („mit deutscher Leidenschaft“) begleitete, während der Wein reichlich floss. Er komponierte gelegentlich auch Musik für viele offizielle Hochzeiten, Bankette, religiöse Feiern, Bühnenwerke und diplomatische Besuche einschließlich einer Oper für den Besuch des Prinzen von Polen 1625, geschrieben auf einen Text von Ciampoli mit 72 vorgesehenen Musikern, beschrieben von einem Augenzeugen als „die Besten in ganz Italien“. 1626 und 1627 hatte Kapsberger außerdem die Ehre der Aufführung zweier seiner Messen, dargeboten in der Sixtinischen Kapelle auf Veranlassung des Papstes, von dem gesagt wird, sein Haupt in Anerkennung des Komponisten geneigt zu haben. Tatsächlich, in der Einleitung seiner *Missæ Urbanæ*, 1631 veröffentlicht (die höchst wahrscheinlich die Werke sind, die in der Sixtinischen Kapelle gesungen wurden) und dem Papst gewidmet, schreibt Kapsberger von dem „puren Stil“, den er benutzt, in einem strikten, syllabischen Vertonen des Textes, den Idealen entsprechend, die das Konzil von Trient festsetzte, und die mit dem Geschmack Urbans deutlich übereinstimmen. Kapsberger verblieb als ein bezahltes Mitglied in Francescos Haushalt bis 1646, doch man weiß von keiner Veröffentlichung von ihm zwischen 1640 und seinem Tod in Rom im Jahre 1651.¹

Das *Libro secondo*, 1623 von Luca Antonio Soldi gedruckt, erscheint nur ein Jahr nach den Heiligsprechungen der ersten beiden jesuitischen Heiligen, Ignatius Loyola und Francis Xavier, die während des Pontifikats von Urbans Vorgänger, dem Jesuiten-Zögling Gregor XV. abgehalten

¹ Für das Studium des Lebens von Kapsbergers, vgl. Victor Coelho, ‘Kapsberger, Giovanni Girolamo’, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Ausgabe, Macmillan, London, 2001; Frederick Hammond, *Music and Spectacle in Baroque Rome*, Yale University Press, New Haven, 1994; und Victor Coelho, ‘G. G. Kapsberger in Rome, 1604–1645: New Biographical Data’, *Journal of the Lute Society of America*, No. 16 (1983), SS. 103–33.

wurden. Sie wurden zelebriert vom Jesuitischen Römischen Institut mit einer Reihe von dramatischen Schauspielen, deren Hauptereignis Kapsbergers *Apotheosis sive consecratio SS. Ignatii et Francisci Xaverii* („Vergöttlichung oder Weihung der Heiligen Ignatius Loyola und Francis Xavier“) war, ein ausladend theatrales, Genres miteinander verzahnendes, jesuitisches Propagandastück, das am Römischen Institut aufgeführt wurde.² Vertont in durchweg nüchternem rezitativischen Stil verherrlicht das Werk Leben und den kirchlichen Dienst der beiden Heiligen, während die moralische (und kulturelle) Agenda der Kirche unterstrichen wird durch seine darin enthaltene, unausgesprochene Zurückweisung geistiger Vielfalt und weltlicher Erfüllung. Das *Libro secondo* ist diesen Ereignissen eng verbunden in Geist, Stil und Zweck. Und in seinem Gebrauch von italienischem Text und einem wesentlich weltlichen Genre – dem Lied (obwohl die meisten der Werke tatsächlich Madrigale sind) – im Dienste des Geistlichen, ist das *Libro secondo* direkt bezogen auf Kapsbergers *Libro quarto di villanelle*, nur einen Monat später als das *Libro secondo* veröffentlicht: eine Sammlung von „heiligen Wonnen“ und moralischen Texten, eingebettet im Genre der Gitarre-begleiteten strophischen Lieder.

Diese Aufnahme bietet nahezu den gesamten Inhalt des Buches von 1623 (dreizehn von achtzehn Werken), wobei das Kriterium für die Auswahl folgendes umfasst: 1) solche Stücke, die vom literarischen und musikalischen Standpunkt aus betrachtet, herausragend sind; 2) die Duette, von denen wir alle aufgenommen haben; und 3) Werke, die insbesondere technische und aufführungspraktische Probleme behandeln wie Text-Vertonung, Auswahl der Begleitung und Interpretation. Obwohl die Stücke im *Libro secondo* in ihrem geistlichen Stil vereinheitlicht sind, sind sie nicht als ein kompletter Zyklus angelegt, der von Anfang bis Ende aufzuführen ist. Das vorliegende Programm weicht demzufolge von der originalen Reihenfolge des Buches ab und ist hier zusammengestellt als eine Reihe von musikalischen und thematischen Einheiten, die miteinander verbunden sind in Tonart (oder *finalis*,

² Vgl. Victor Coelho, 'Kapsberger's *Apotheosis...* of Francis Xavier (1622) and the Conquering of India', in *The Work of Opera: Genre, Nationhood, and Sexual Difference*, hrsg. Richard Dellamora und Daniel Fischlin, Columbia University Press, New York, 1997, SS. 27–47.

dem modalen Äquivalent der Tonika) oder dichterischem Ausdruck, abgegrenzt von instrumentalen Zwischenspielen. Beginnend mit dem Marino-Sonett, das den Gedanken der Buße einführt, ist das Programm in drei Abschnitte eingeteilt, die sich um Texte, gesprochen von Gott und dem Sünder, [1]–[7], der wehklagenden Magdalena, [8]–[12], und Moses und anderen Stimmen [13]–[19], drehen. Im Anpassen des musikalischen Stils an die poetischen Möglichkeiten erzielt Kapsberger eine bemerkenswerte Breite von Text-Musik-Beziehungen, die von hoch melismatischen Monodien in den Marino Vertonungen [1], [3] und flehenden Bass-Soli bis zu melodischen Kanzonetten für die Sopran-Duette, die von der vergangenen Unschuld handeln [6], [11], gereichen. Zwischen diesen beiden Extremen greift Kapsberger auf eine Reihe von anderen Redewendungen zurück: auf das ältere *aria di cantare* Schema für das lange Petrarca-Sonett [7]; eine zusammensetzbare „theatralische“ Form für die epische Vertonung von Chiabrera [15] – nicht zufällig ein Dichter, der von Kapsbergers künftigem Schirmherren Urban VIII. zutiefst verehrt wurde; ein hoch emotionaler rezitativischer Stil für Worte, die von Christ [5] von der wehklagenden und bußfertigen Magdalena unter dem Kreuz [8] und von Moses [13] gesagt werden, letzterer auf ein moralisches Gedicht von Tommaso Stigliani; und die außergewöhnlichen, blutenden, vokalen „Toccaten“ in der Art der beiden Sopran/Bass-Duette [10], [19], die in jeder Hinsicht das vokale Äquivalent sind für die ungewöhnlich rhapsodischen Toccaten, begründet in Kapsbergers Werken für Laute und Theorbe. In der Tat, in der Notierung der Musik dieses Buches verwendet Kapsberger eine Sextolen-Aufteilung der Grundeinheit (6:1) für einen Großteil der Ornamentierung, eine Konvention, die zum ersten Mal in seinen Theorbe-Sammlungen gepflegt wurde; wenn diese mit zweifachen Einheiten kombiniert sind, ungerade Gruppierungen von fünf oder sieben können oft vorkommen, verleihen diesen Werken eine rhythmische Beweglichkeit und Vitalität, die direkt von der Theorbe inspiriert sind. Es ist interessant zu bemerken, dass – weil der Drucker keine Schriftart hatte, diese Sextolen-Rhythmen zu bündeln – sie per Hand eingraviert werden mussten, und somit ist dieser Druck ein ungewöhnliches Beispiel von Druck und Gravierkunst. Schließlich, vielleicht der aufschlussreichste Fingerzeig zum Zweck des

Libro secondo ist in dem Untertitel zur Marino-Vertonung, die diese Aufnahme einleitet, enthalten: „Es ermahnt die Sinne, die menschliche Liebe in göttliche Liebe zu verwandeln“.

Um von der Intensität dieser Stücke in diesem Programm ein wenig zu entlasten, haben wir zwischen die Vokalwerke verschiedene Theorben-Soli, zeitgenössischen Sammlungen entnommen, eingestreut: Ein *corrente* [2] aus Kapsbergers kürzlich wiederentdecktem *Libro terzo* (Drittem Buch) von 1626, zwei Stücke aus Belleroonte Castaldis wunderbaren *Capricci* von 1622 [4], [18] und drei Stücke von römischen Theorben-Manuskripten [9], [14], [16] in einer Kopie aus dem frühen siebzehnten Jahrhundert. Castaldi, ein hochgebildeter Adliger aus Modena, war Sänger, Kupferstecher und Theorbenvirtuose, der zu den Bekannten Kapsberger zählte. Zu seinen Werken für Theorbe, die in einer als Meilenstein zu bezeichnenden Veröffentlichung aus dem Jahr 1622 enthalten sind, gehören einige der wunderbarsten Kompositionen, die für dieses Instrument geschrieben wurden.

Übersetzung Jutta Raab Hansen

GIOVANNI GIROLAMO KAPSBERGER

Libro secondo d'arie, 1623

par Victor Coelho

Un nombre considérable de poèmes ont pour thème des amours contraires au nom et à la vocation des chrétiens. Ces chants, colportés avec passion par les hommes et source de corruption pour la jeunesse, ont inspiré la plupart des musiciens dans l'exercice de leur art [...]. J'ai honte et je suis affligé à l'idée d'avoir été un des leurs autrefois. Toutefois, quoique ne pouvant changer le passé ni défaire ce qui a été fait, je me suis amendé. Ainsi ai-je travaillé sur des chants qui ont été écrits à la gloire de notre Seigneur, Jésus Christ, et de sa Sainte Mère, la Vierge Marie ; cette œuvre, qui traite du divin amour du Christ et de de l'Âme, sa Compagne, s'intitule Le Cantique de Salomon.

Giovanni Pierluigi da Palestrina

(dédicace au Pape Grégoire XIII du *Quatrième Livre de Motets*, 1584)

La célèbre répudiation de Palestrina à l'encontre des poèmes d'amour profanes qui lui avaient inspiré deux livres de madrigaux couronnés de succès, a été interprétée, d'une part, comme une authentique manifestation de ses convictions contre-réformistes, et d'autre part, comme une confession nécessaire, à des fins d'absolution, de ses « péchés » musicaux antérieurs afin de satisfaire aux exigences morales du combat mené par son employeur, le Pape Grégoire XIII, contre les abus et les hérésies qui menaçaient l'Église Catholique. En tant qu'institution faisant étalage de sa foi, de son autorité ecclésiastique et de son expression artistique, la papauté de la Renaissance était tout à la fois sans retenue et subtile lorsqu'il s'agissait d'offrir son patronage aux arts, d'où il résulta des œuvres sans cesse tiraillées entre le discours officiel et les confidences personnelles. La musique enregistrée sur ce disque, et dont la majorité était inédite jusqu'alors, est

un pur produit de ce contexte : piété de la Contre-Réforme et théâtralité expressive de la monodie italienne baroque s'y entremêlent indistinctement.

D'un point de vue historique, la préface de Palestrina constitue une toile de fond appropriée, voire même un modèle, pour le *Libro secondo d'arie* composé en 1623 par Giovanni Girolamo Kapsberger : cette collection unique en son genre de monodies et de duos n'a cependant jamais retenu l'attention des historiens, spécialistes ou généralistes, ayant traité cette période de l'histoire de la musique. De la même façon que Palestrina, avant lui, Kapsberger fit essentiellement carrière à la cour papale, où, de 1624 à 1646, il fut un membre salarié de la prestigieuse chapelle du Cardinal Francesco Barberini, l'aîné des neveux du Pape Urbain VIII (Maffeo Barberini), côtoyant des musiciens tels que Girolamo Frescobaldi et Stefano Landi. Pour son *Libro secondo*, Kapsberger choisit des textes spirituels et moralistes dont l'unité thématique réside dans l'accent mis sur le rejet de l'amour charnel et éphémère des hommes au profit de la contemplation éternelle de Dieu, l'amour divin et la méditation sur la beauté des douleurs endurées par le Christ dans sa Passion. Bien que ces thèmes soient fréquents dans la poésie Catholique romaine et l'art de l'époque, il me semble deviner une motivation indéniablement personnelle derrière le choix que fait Kapsberger de ses textes d'une grande intensité. Le plan spirituel et expressif de ce recueil repose entièrement sur la première pièce, une supplique composée sur le célèbre «I'vo piangendo i miei passati tempi» extrait des *Canzoniere* de Pétrarque et un de ses poèmes les plus souvent mis en musique. Dans son ouvrage, qui s'achève avec un *Vergine bella*, Pétrarque confesse le «péché» de son amour obsessionnel pour Laura, et, plein de repentir et de remords, implore le pardon de la Vierge et de Dieu. D'où on peut conclure que le recueil de 1623 s'inscrit dans la longue tradition des *arie* (ou *madrigali*) *spirituali*, et fait directement écho aux thèmes moralistes qui prévalurent dans la production artistique et les usages sous le règne d'Urbain VIII, pontife entièrement dédié à la Contre-Réforme en même temps que poète accompli.

Issu d'une famille de la noblesse allemande, Kapsberger (1580, Venise ?-1651, Rome) bâtit tout d'abord sa réputation à Rome comme virtuose du luth et du théorbe ; ses compositions se distinguent alors par un langage harmonique inhabituellement audacieux,

une riche ornementation et une extraordinaire invention rythmique. Mais après 1604, sa production se diversifie en abordant de nombreuses formes vocales sacrées et profanes, et il devient un des musiciens les plus renommés de Rome, usant de ce statut et de son talent pour pénétrer les cercles des familles les plus influentes de la nobilité, notamment les Bentivoglio et les Aldobrandini. Il fit également très tôt parti des membres de la fameuse académie de littérature des Umoristi, parmi lesquels se trouvaient de futurs employeurs et collaborateurs tels que Francesco Barberini, les poètes Marino, Ciampoli et Tronsarelli, le théoricien Doni, et même le Pape Urbain VIII *in minoribus*. Un grand nombre de ses œuvres furent composées à l'attention de ce groupe d'érudits, ainsi que nous l'apprend la préface de son livre de luth daté de 1611. Parmi celles de ses partitions de cette époque qui ont survécu, en outre plusieurs tablatures très originales pour luth et théorbe, on citera notamment une série de madrigaux, des recueils d'arias et de motets pour voix seule richement ornementés (comme il était d'usage à Rome), des villanelles strophiques et de caractère plus léger, des suites de danses instrumentales et des *sinfonie*. Ses villanelles, dont certaines sont écrites avec accompagnement de guitare, semblent avoir joui d'une grande popularité, tandis que ses œuvres avec récitatif furent décrites en termes élogieux par des auteurs et des théoriciens tels que Vincenzo Giustiniani, Pietro della Valle, le théoricien Giovan Battista Doni, et le Jésuite polymathe Athanasius Kircher qui décrit Kapsberger comme le digne successeur de Monteverdi dans ce genre particulier.

En mars 1623, quelques mois seulement avant la publication du *Libro secondo*, Kapsberger travaillait déjà au service de Francesco Barberini, son engagement officiel ne survenant que fin 1624 après l'élection de Maffeo Barberini comme pape avec le nom d'Urbain VIII. Pour témoigner de son allégeance à ses nouveaux employeurs, Kapsberger mit aussitôt en musique quelques-uns des vers latins d'Urbain, tous de facture élégante et essentiellement d'inspiration pénitentielle ; ils furent publiés dans son *Poemata et Carmina* de 1624, et firent l'objet de louanges dans une lettre de Doni à Mersenne. Devenu un des musiciens favoris du nouveau pape, Kapsberger fut de plus en plus requis pour les événements officiels, à commencer par le premier anniversaire du couronnement d'Urbain en 1625 lors duquel

Kapsberger accompagna des danses sur le théorbe (« avec une flamme toute germanique ») pendant que le vin coulait à flot. Il composa également de la musique de circonstance pour un grand nombre de mariages officiels, de banquets, de fêtes religieuses, d'œuvres scéniques et de visites diplomatiques, parmi lesquelles un opéra pour la venue du Prince de Pologne en 1625, composé sur un texte de Ciampoli, nécessitant 72 musiciens, décrits par les témoins comme « les meilleurs dans toute l'Italie ». En 1626 et 1627, Kapsberger eut à nouveau l'honneur d'entendre deux de ses messes interprétées à la Chapelle Sixtine à la demande du Pape dont on raconte qu'il inclina la tête en signe d'approbation. Et en effet, Kapsberger écrit, dans la préface de ses *Missæ Urbanæ*, publiées en 1631 et dédiées au Pape¹, qu'il s'en tient au « pur style » et veille à respecter une prosodie syllabique, conformément aux prescriptions du Concile de Trente et en signe d'allégeance aux propres goûts d'Urbain. Kapsberger demeura au service de Francesco Barberini jusqu'en 1646, mais on n'a trace d'aucune œuvre publiée entre 1640 et sa mort à Rome en 1651.²

Le *Libro secondo*, imprimé par Luca Antonio Soldi en 1623, paru un an seulement après les canonisations des deux premiers Saints jésuites, Ignace de Loyola et François Xavier, qui eurent lieu durant le pontificat du prédécesseur d'Urbain, Grégoire XV, d'obédience jésuite. Cet événement donna lieu, au Collège Jésuite de Rome, à plusieurs représentations scéniques dont la plus importante fut une œuvre de Kapsberger somptueusement mise en scène et intitulée *l'Apotheosis sive consecratio SS. Ignatii et Francisci Xaverii* (« Apothéose, ou Consécration, de Saint Ignace de Loyola et de Saint François Xavier »).³ Mis en musique de

¹ Il s'agit très probablement des œuvres interprétées à la Chapelle Sixtine.

² Pour une étude de la vie de Kapsberger, voir Victor Coelho, Kapsberger, « Giovanni Girolamo », dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ème édn., Macmillan, London, 2001 ; Victor Coelho, 'G. G. Kapsberger in Rome, 1604–1645: New Biographical Data', *Journal of the Lute Society of America*, No. 16 (1983), pages 103–33 ; et Frederick Hammond, *Music and Spectacle in Baroque Rome*, New Haven, Yale University Press, 1994.

³ Voir Victor Coelho, 'Kapsberger's *Apotheosis...* of Francis Xavier (1622) and the Conquering of India', dans *The Work of Opera: Genre, Nationhood, and Sexual Difference*, réd. Richard Dellamora et Daniel Fischlin, Columbia University Press, New York, 1997, pages 27–47.

bout en bout dans le style austère du récitatif, cette œuvre glorifie la vie et le ministère des deux saints, tout en devançant les injonctions morales de l'Église par son rejet implicite du polythéisme et de l'idée d'un salut dans le monde profane. Le *Libro secondo* est étroitement relié à ces événements, tant dans son esprit et dans sa tonalité générale que dans sa finalité. La façon dont Kapsberger met le texte italien et le genre essentiellement profane de l'aria (même si la majorité des pièces sont ici des madrigaux) au service du spirituel, situe le *Libro secondo* dans la lignée de son *Libro quarto di villanelle*, paru un mois seulement après le *Libro secondo* : il faut y voir une collection de « délices sacrés » et de textes moraux enchâssés dans des airs strophiques avec accompagnés à la guitare.

Cet enregistrement présente la quasi totalité du recueil de 1623, soit 13 pièces sur 18. Les critères de sélection ont été : 1) les pièces qui se distinguent clairement, tant par leur valeur littéraire que musicale ; 2) les duos qui sont tous enregistrés ; 3) les pièces qui présentent des caractéristiques techniques et posent des problèmes d'interprétation tels que l'adaptation du texte ou le choix de l'accompagnement. Quoique reliées entre elles par la même spiritualité, les pièces du *Libro secondo* n'ont pas été conçues comme un cycle devant être interprété du début à la fin. Cet enregistrement se départit donc de l'ordonnancement original du recueil et se présente sous la forme d'une série de pièces réunies par tonalité (ou *finalis*, équivalent modal de la tonique) ou par locuteur, et ponctuées d'intermèdes instrumentaux. Le programme débute avec le sonnet de Marino qui introduit l'idée de rédemption, puis se déroule en trois sections qui s'articulent autour de textes prononcés par Dieu et le pécheur, [1]–[7], Madeleine dolente [8]–[12], et Moïse et d'autres personnages [13]–[19]. En adaptant son écriture musicale à ses choix poétiques, Kapsberger parvient à créer une remarquable diversité de relations entre le texte et la musique, allant des monodies extrêmement mélismatiques confiées à la basse pour les textes de Marino [1] et [3], aux harmonieuses canzonettas pour deux sopranes, [6] et [11], où il est question de l'innocence perdue. Entre ces deux extrêmes, Kapsberger déploie un vaste éventail idiomatique : l'ancienne forme de l'*aria di cantare* pour le long sonnet pétrarquien [7] ; un plan « théâtral » découpé en sections pour l'adaptation épique du texte de Chiabrera (poète très apprécié par Urbain VIII)

[15] ; un récitatif très expressif pour les textes prononcés par Christ [5], pour les paroles de lamentation et de repentance exprimées par Madeleine à la Croix [8] et pour Moïse [13], ce dernier sur un poème moraliste de Tommaso Stigliani ; et les « toccatas » extravagantes des deux duos soprano/basse [10], [19] qui sont à tous points de vue les équivalents vocaux des extraordinaire toccatas rhapsodiques que l'on trouve dans les œuvres de Kapsberger pour luth et théorbe. En effet, Kapsberger fait souvent usage, dans la notation de l'ornementation, d'une figure de sextolet, convention qui apparut tout d'abord dans ces recueils pour théorbe ; lorsque ce motif est combiné avec des figures binaires, des groupes inhabituels de cinq ou de sept font leur apparition, conférant à ces pièces une souplesse et une vie intérieure qui sont directement inspirées de l'écriture du théorbe. Il est intéressant de noter que ne disposant pas du caractère d'imprimerie permettant de relier les notes de ces sextolets, il fallut les graver à la main, ce qui fait de cette partition un exemple rare de document imprimé et gravé. En définitive, l'indice le plus révélateur quant au dessein du *Libro secondo* est contenu dans le sous-titre de l'adaptation du texte de Marino par laquelle débute ce disque : « La sensualité doit changer l'amour humain en amour divin ».

Afin de compenser l'intensité expressive des pièces vocales de cet enregistrement, nous les avons entremêlées de solos de théorbe empruntés à des recueils de la même époque : une *corrente* [2] de Kapsberger extraite du *Libro terzo* (1626) récemment redécouvert, deux des merveilleux *Capricci* (1622) de Bellerofone Castaldi [4], [18], et trois pièces provenants de manuscrits copiés à Rome au début du 17e siècle [9], [14], [16]. Castaldi était un aristocrate fort instruit de Modène, chanteur, graveur, poète et virtuose du théorbe, et une connaissance de Kapsberger. Ses compositions pour théorbe, recueillies dans une publication fameuse datant de 1622, comportent parmi les plus belles pièces écrites pour cet instrument.

Traduction Baudime Jam © 2006

HK

vò piangl do i miei passati tem pi I qui passi in amar e sua mor tale

festa leuar-

mà vo lo

Libro secondo d'arie

ò ha ue náu io l'a le per dar bieledi menó ballie

sem-
41

Texts and Translations

pi per dar fue- - éc de me ob baf fe sem pi.

V che vedi i miei mali indegni & tempi, Rè del ciel insi sùl immoet-

[1] Voi che dietro a fallaci e cieche scorte

(It exhorts the sensual to change human love into divine love)

You who go after fallacious and blind guides
On reckless and tortuous paths,
Inflamed by the vile fire of two beautiful eyes,
And taken and tied by them with deceitful hair;

Away from that thought that leads to death,
Reverse your steps and, still shrouded by a dark fog,
Turn your eyes and fix them onto that object
That heaven itself has given to you as your destiny.

Look, what different and higher beauty,
What higher glory, and what delights
the love of the crucifix reveals and shows to you!

Let ripped hair and shut eyes
Embrace and inflame your desires, and may your heart
Find roses and noble purples in blood and paleness.

Giam battista Marino (La Lira, 1614)

[1] Voi che dietro a fallaci e cieche scorte

(Esorta i sensuali a mutar l'amore umano in divino)

Voi, che dietro a fallaci e cieche scorte
del foco vil di duo begli occhi accesi,
da l'or falso d'un crin legati e presi,
ite per vie precipitose e torte:

lunge da quel sentier, che mena a morte,
torcete i passi, e d'atra nebbia offesi
volgete i lumi a quell'oggetto intesi,
ch'a voi proprio dal ciel fu dato in sorte.

Mirate qual bellezza altra maggiore,
quai maggior pompe altri prometta e mostri,
e quai diletti il crocifisso Amore

Stringa omai dolce e scaldi i desir vostri
Rotto crin, ciglio chiuso: e trovi il core
Nel sangue, e nel pallor le rose e gli ostri.

Giam battista Marino (La Lira, 1614)

[3] Alma che fai, che pensi

My soul, what are you doing and thinking?
Goodness beckons you,
Mercy comes to your rescue, love calls you.
Flee human life, and Heaven awaits you.
It awakens you from sleep, cherishes and embraces
you.
Leave your worldly burden and hasten your flight
To the haven of well-being. Hope and love!
And should you fear death and your demise,
Well, die to the world, and you can never die.

attrib. Giam battista Marino

[3] Alma che fai, che pensi

Alma che fai, che pensi il ben t'alletta
la pietà ti soccorre amor ti chiama
fugge l'umana vita e 'l ciel t'aspetta
ei dal sonno ti svegl'e preg'e brama
Lascia il pondo terreno e'l volo affretta
al porto di salute, e spera et ama!
E se temi la morte e 'l tuo fallire,
deh, mori al mondo e non potrai morire.

attrib. Giam battista Marino

[1] Voi che dietro a fallaci e cieche scorte

(*Es ermahnt die Sinne, menschliche Liebe in göttliche Liebe zu verwandeln*)

Du, der du falschen und blinden Führern folgst
Auf unbekümmerten und verschlungenen Wegen,
Entflammt vom wertlosen Feuer zweier schöner Augen,
and gefangen und gefesselt von ihnen mit falschem Haar;

Fern abseits von diesem Gedanken, der zum Tode führt,
Kehre deine Schritte um und, noch verschleiert von
einem dunklen Nebel

Wende deine Augen ab und heft sie auf das Ziel,
Das der Himmel selbst dir als dein Schicksal gegeben hat.

Sieh, welch Unterschied und größere Schönheit,
Welch höhere Pracht und welche Glückseligkeit
Die Liebe des Kreuzes offenbart und dich schauen lässt!

Lass ab von wallendem Haar und geschlossenen Augen
Umfasse und entzünde deine Begierden, und möge
dein Herz

Rosen und edlen Purpur entdecken in Blut und Blässe.

Giambattista Marino (La Lira, 1614)

[3] Alma che fai, che pensi

Meine Seele, was tust und denkst du gerade? Tugend
winkt dir,

Gnade kommt zu deiner Rettung, Liebe ruft dich.

Fliehe des Menschen Leben, und der Himmel
erwartet dich.

Es erweckt dich im Schlafe, bewahrt und umarmt dich.

Verlasse deine weltliche Last und beschleunige dein Flucht
Zum Hafen des Wohlergehens, Hoffnung und Liebe!

Und solltest du Tod und dein Sterben fürchten,

Gut, dann vergehe für die Welt und du kannst
niemals sterben.

Giambattista Marino zugeschrieben

[1] Voi che dietro a fallaci e cieche scorte

(*Exhortation de l'être sensuel à muer l'amour charnel en amour divin*)

Vous qui vous laissez guider aveuglement
Sur des chemins imprudents et tortueux,
Animé par le feu maléfique de deux superbes prunelles
Venues vous enchaîner dans les boucles d'une
traître chevelure ;

Faisant fi de ces pensées mortelles,
Rebrousser chemin et, encore enseveli sous un
linceul d'obscures brumes,

Détournez votre regard et posez le sur cet objet
Que les cieux eux-mêmes vous ont fixé comme destinée.

Regardez ! quelle différente et sublime beauté,
Quelle gloire supérieure, et quels délices
L'amour crucifié révèle et ouvre en vous !

Laissez des cheveux rompus et des paupières closes
Etreindre et enflammer vos désirs, et puisse votre cœur
Découvrir la rose et de nobles empourprements
dans le sang et la pâleur.

Giambattista Marino (La Lira, 1614)

[3] Alma che fai, che pensi

Mon âme, à quoi œuvres-tu, à quoi penses-tu? La
bonté t'appelle,

La piété vient à ton secours et l'amour épelle ton nom.
Fuis l'humanité, et le Ciel t'accueille.

Il t'extrait du sommeil, te chérit et te prends dans
ses bras.

Renonce aux fardeaux terrestres et presse ton envol
Vers le royaume du salut. Espoir et amour !

Que tu puisses craindre la mort et ton décès,

Soit, mais sache que mourir en ce monde t'assure
l'éternité.

attribué à Giambattista Marino

[5] Tu dormi

You sleep, my soul,
 You sleep, alas, and don't you hear
 God's high and just words?
 How will you suffer, cruel heart,
 Who in vain calls one who is dying for you
 Ungrateful, listen,
 Listen to the last sounds of my profound sorrow.
 But you sleep, ruthless,
 While the entire world has pity for my death.

[6] Pargoletto son io

I am a child
 Who knows no anxiety
 Who knows none of the deceits
 Of a vain and dire love
 And who does not want its mortal poison
 To descend into my heart.

The spirit I have in my heart
 Despises this false god,
 The futile richness of love;
 It does not give me any pleasure
 To learn your torments
 From somebody else's laments.

What delight will be the reward
 Of a beautiful desire?
 And what sweet and lovely thoughts
 Will dwell in the heart?
 And who will keep this mean
 and insane tyrant away?

The sound of the golden lyre,
 Dancing joined with singing,
 And let's enjoy these rewards:
 Virtue breathing of grace

[5] Tu dormi

Tu dormi, anima mia
 Tu dormi, ah tu non senti
 di Dio l'alte parole i giusti accenti?
 Come soffrir potrai perfido core
 ch'in darrow chiama chi per te si more.
 Ascolta, ascolta ingrata
 l'ultime note del mio duol profondo,
 mà tu dormi spietata
 mentre ha del mio morir pietade il mondo

[6] Pargoletto son io*Prima aria*

Pargoletto son io,
 che non conosco affanni,
 che non conosco inganni
 del amor vano e rio,
 Ne vuò che scenda al seno
 il suo mortal veleno.

Seconda aria

Anch'io spirto ho nel petto
 Che 'l finto nume sprezza
 vana d'amor ricchezza
 non porge a me diletto
 che nell'altrui lamenti,
 appressi i tuoi tormenti.

Sopra la prima aria

Deh qual sarà diletto
 Che'l bel desio n'appaghi
 Quai pensier dolci e vaghi
 Albergheranno in petto,
 E chi terrà lontano
 Il rio tiranno insano?

Sopra la seconda aria

Il suon d'aurata lira
 I balli e i canti uniti
 E pregi sian graditi
 Virtù che gratie spira

5 Tu dormi

Du schläfst, meine Seele,
Du schläfst, ach, und hörest du nicht
Gottes große und gerechten Worte?
Wie wirst du leiden, grausames Herz,
Wer ruft vergeblich einen, der für dich stirbt
Undankbarer, höre,
Höre die letzten Laute meiner tiefen Sorge.
Aber du schläfst, mitleidlos,
Während die ganze Welt um meinen Tod Sorge trägt.

6 Pargoletto son io

Ich bin ein Kind
Das keine Angst kennt
Das nicht die Tücken
Einer leeren und unheilvollen Liebe kennt
Und das ihr tödliches Gift nicht wünscht
In mein Herz einzufallen.

Der Geist, den ich in meinem Herzen habe
Verachtet diesen falschen Gott,
Die vergebliche Fülle von Liebe;
Es bereitet mir gar kein Vergnügen
Deine Qualen zu erfahren
Von den Wehklagen eines anderen.

Welches Entzücken wird die Vergeltung
Eines wunderschönen Verlangens sein?
Und welche süßen und lieblichen Gedanken
Werden in dem Herzen wohnen?
Und wer wird diesen niedrigen
Und wahnsinnigen Tyrannen fernhalten?

Der Klang der goldenen Lyra,
Tanzen vereint sich mit Singen,
Und lasst uns genießen diese Belohungen:
Tugendhaftes Atmen von Gnade

5 Tu dormi

Tu dors, mon âme,
Tu dors, hélas n'entends-tu pas
De Dieu ses paroles nobles et justes ?
Combien vas-tu souffrir perfide cœur
Qui en vain appelle celui qui meure pour toi.
Ingrat, écoute, écoute
Les derniers soupirs de ma détresse.
Mais tu dors, cruel,
Alors que le monde entier se lamente de ma mort.

6 Pargoletto son io

Je suis l'enfant
Qui ne connaît l'angoisse
Qui ignore tout des déceptions
Des amours vaines et terribles
Et qui refuse que leur venin mortel
Ne pollue mon cœur

L'esprit sis en moi
Renie ce faux dieu
Celui des fastes futilles de l'amour ;
Cela ne me rassasie pas
D'apprendre tes tourments
Des complaintes d'autrui

De quels plaisirs sera faite
La récompense d'un pur désir ?
Et quelles douces et réconfortantes pensées
Envahiront mon cœur ?
Et qui éloignera
Ce tyran dément ?

Le son suave de la lyre,
La danse unie au chant :
Cédons à la joie
De la vertu respirant la grâce

And the freedom of a heart
That triumphed over love.

[7] I'vo piangendo i miei passati tempi

How I go grieving for the days on earth
I passed in worship of a mortal thing,
Heedless to fledge the spiritual wing,
Careless, to try the measure of my worth.

Thou who dost know my every sin from birth,
Invisible, immortal, heavenly king,
Help thou my soul, so weak and wandering,
Pour thy abundant grace upon its dearth.

So that, if I have lived in war and in tempest
I may die in peace and in port, and if my stay
Here was devoted to vanity, let my departure from
it be worthy.

And may Thy hand be quick to comfort me
In death, and in the hours that still remain,
Thou knowest, I have no other hope but Thee.

Francesco Petrarca (*Rime spirituali*, 1574)

E libertà del core
Che trionfò d'amore.

[7] I'vo piangendo i miei passati tempi

I'vo piangendo i miei passati tempi
i quai posì in amar cosa mortale,
senza levarmi a volo, abbiend'io l'ale,
per dar forse di me non bassi exempli.

Tu, che vedi i miei mali indegni et empi,
Re del Cielo invisibile, immortale,
soccorri a l'alma disviata et frale,
e 'l suo defecto di Tua gratia adempi;

sì che, s'io vissi in guerra et in tempesta,
mora in pace et in porto; et se la stanza
fu vana, almen sia la partita honesta.

A quel poco di viver che m'avanza
et al morir, degni esser Tua man presta;
Tu sai ben che'n altriui non ò speranza.

Francesco Petrarca (*Rime spirituali*, 1574)

[8] Dolcissimo Signore

My Lord, you who are most sweet,
alas, how I die, and feel
upheaval within my breast and my heart melt.
But my grief makes me content:
I have no sweeter desire
than to suffer these torments.
I love, I sigh, I tremble, oh purest soul,
so stricken with grief as if laden with sin.

[8] Dolcissimo Signore

Dolcissimo Signore,
ahi che ne moro e sento
struggersi il seno e liquefarsi il core
Ma 'l dolor m'è contento:
più soavi desiri
non ho de' miei martiri.
Amo, sospiro, e tremo, alma [in]nocente
come grave d'error così dolente.

Und die Freiheit des Herzens
Die über Liebe triumphierte.

[7] I'vo piangendo i miei passati tempi

Wie fühlte ich mich bekümmert über die Tage auf
der Erde
Die ich durchlebte in Anbetung einer irdischen Sache,
Unachtsam den geistlichen Flügel zu befiedern,
Leichtsinnig, die Größe meines Wertes zu erfahren.

Du, der Du um alle meine Sünden seit meiner
Geburt weißt,
Unsichtbarer, unsterblicher, himmlischer König,
Hilf Du meiner Seele, so schwach und irregehend,
Gieße deine so unerschöpfliche Gnade auf ihren
Mangel.

So dass, wenn ich gelebt habe in Krieg und Sturm,
Ich möge sterben in Frieden und am Ziel, und
wenn mein Aufenthalt
Hier der Eitelkeit hingegeben war, lass es mich
wert sein, davon zu scheiden.

Und möge deine Hand sich eilen mich zu trösten,
Im Tod und in den Stunden, die noch verbleiben,
Du weißt, ich habe keine andere Hoffnung als Dich
Francesco Petrarca (Geistige Verse, 1574)

[8] Dolcissimo Signore

Mein Herr, der Du bist der mildeste,
leider, wie ich sterbe und fühle
Erhebung in meiner Brust und mein Herz erweichen.
Doch mein Schmerz lässt mich zufrieden sein:
Ich habe kein süßeres Verlangen
Als zu erleiden diese Pein.
Ich liebe, ich schmachtete, ich bebe, oh reinste Seele,
so gramgebeugt von Leid als ob mit Sünde beladen.

Et de la liberté du cœur
Triomphant de l'amour

[7] I'vo piangendo i miei passati tempi

Je m'en vais portant le deuil de mes jours sur terre
Passés à célébrer les choses mortnelles,
Ignorant d'étendre mes ailes à l'appel céleste
Qui m'aurait libérer de ma propre bassesse

Vous qui savez mes péchés depuis que je naquis
Dieu du Ciel invisible et immortel,
Venez secourir une âme errante et fragile,
En répandant Votre grâce sur son indigence

De sorte que si ma vie fut de guerre et de tempêtes
faite

Je puisse mourir en paix et à bon port ; et si mon
séjour ici-bas

De vanité fut rempli, fassiez que mon départ m'élève

Et puisse Votre main promptement me réconforter
Dans la mort, alors qu'à son seuil
Je n'ai d'autre espoir qu'en Vous

Francesco Petrarca (Rime spirituali, 1574)

[8] Dolcissimo Signore

Seigneur plein de miséricorde
Je me meure et ressens
Combien brûle mon sein et fond mon cœur
Mais la souffrance me contente :
Je n'ai de vœu plus doux
Que d'endurer ces tourments
J'aime, je tremble, ô pure âme
Sous le poids de la douleur à l'aune de mes fautes

Once I lived as a sinner:
to you now I turn for help,
since you die only to give peace to others.
You who are what my heart seeks,
of the deceiving world
then a pagan follower, I
fled from you and scorned you; but well should
 have said
that there is none who could save me except God.

I see you there on the Cross,
wounded for my salvation,
holocaust of torture and of suffering,
pour out your soul from your side.
Abhorring my guilty deeds,
have mercy, still, have mercy,
and show me your visage merciful and meek.
Let the pardon be yours, as the sin is mine.

But pleasing are all my pains,
if they put me in the place
upon the Cross where did hang the Supreme Good.
I can feel now cold as ice
my spirit as it leaves me.
Grieving soul, you are dying...
I cannot go on. The course of my life is broken.
Alas, I die. O my God, help me!

[10] T'inaspri à miei lamenti

You become embittered by my laments,
Ah, cruel heart, but you feel no pity.
I weep, and the merciful winds, alas,
Carry in vain to you (who are cruel),
My crying voice.
My weeping
May well soften any heart;
But my suffering only makes you more cruel.

Già peccatrice io fui:
a te ricorro aita
poi che sol morì per dar pace altrui;
sospirata mia vita,
già del mondo fallace,
idolatra seguace,
te fuggi, e sprezzai, ma ben diss'io
che non potea salvarmi altro che Dio.

Ne la Croce ti miro,
che per mio ben piagato,
holocausto di pena e di martiro
versi l'alma dal lato.
Se le mie colpe abborri,
Soccorri pur, soccorri,
E mostra l'alma a me clemente e pia.
Tuo sia il perdono, se la colpa è mia.

Ma gradite mie pene,
Se m'è dato languire
Ove in Croce già langue il Sommo Bene.
Sento gelido uscire
da me lo spirto fuori:
alma dolente, mori...
Io più non posso... Di mi vita il corso
manca. Ahi lassa! Io mi moro... o Dio, soccorso!

[10] T'inaspri à miei lamenti

T'inaspri à miei lamenti
ah crudo cor e pur pietà non senti
I' piango e le mie voci lagrimose
a te che crudo sei
portan in van, ohimè,
l'aure pietose.
Ah ben' i pianti miei
Puon raddolcir i cori;
Ma te fan più crudel' i miei dolori.

Einst lebte ich als Sünder:
An dich wende ich mich um Hilfe,
weil Du stirbst, nur um anderen Frieden zu geben.
Du, der Du bist, was mein Herz begehrt,
von der trügerischen Welt
damals ein heidnischer Mitläufer, ich
lief weg von dir und verschmähte dich; aber
eigentlich sollte ich gesagt haben
dass es niemand gibt, der mich retten kann als Gott.

Ich sehe dich da am Kreuz,
verwundet für meine Erlösung,
Opfer von Marter und Leiden,
gieße deine Seele aus deinem Körper.
Verabscheuend meine schuldbeladenen Taten,
habe Gnade, dennoch, habe Gnade mit mir,
und zeige mir dein gnädiges und mildes Antlitz.
Dein ist die Vergebung, so wie mir die Sünde ist.

Doch wohltuend sind alle meine Qualen,
wenn sie mich zu dem Orte
über dem Kreuz tragen, wo der Allerhöchste hing.
Ich kann nun meinen Geist fühlen kalt wie Eis
Wie er mich verlässt.
Bekümmernde Seele, Du stirbest jetzt...
Ich kann nicht weitergehen. Meine Lebensbahn ist
zerbrochen.
Ach, ich sterbe. Oh mein Gott, hilf mir!

[10] T'inaspri a miei lamenti

Du wirst verbittert sein über meine Wehklagen,
Ah, grausames Herz, doch Du fühlst kein Mitleid.
Ich weine, und die gnadenvollen Winde, ach!,
Tragen vergebens zu Dir, der grausam bist,
Meine weinende Stimme.
Mein Weinen
Möge wohl irgend ein Herz erweichen;
Doch mein Leiden macht dich nur grausamer.

Je n'étais que péchés :
Aujourd'hui je me tourne vers vous
Vous dont la mort est de nous rasséréner;
Vous à qui mon être est dévoué,
Jadis un fervent païen
Dans un monde trompeur
Je vous fuyais et vous méprisais ; mais il aurait été
bon qu'il me soit dit
Que mon seul recours était en Dieu

Je vous regarde sur la Croix,
En souffrance pour mon salut,
Holocauste de torture et de martyre
L'âme s'échappant de votre flanc.
Abhorrant mes crimes,
Venez à mon secours, oui
Et montrez-moi votre âme si clémence et pieuse.
Que le pardon soit vôtre, et la faute mienne.

Comme douce serait ma peine,
S'il voulut que je sois languissant
Au point de la croix où réside la Bonté Suprême.
Je ressens maintenant un froid glacial
En mon esprit alors qu'il s'échappe :
Âme souffrante, tu te meurs...
Je n'ai plus où aller... Le fil de ma vie est rompu.
Hélas je meurs ! Oh mon Dieu, sauvez-moi.

[10] T'inaspri a miei lamenti

Mes lamentations vous irritent
Ô cœur cruel, mais vous êtes sans pitié.
Je pleure, et les vents miséricordieux, hélas
Portent en vain
À votre oreille cruelle
Ma pieuse voix.
Mes larmes pourraient attendrir tout cœur ;
Mais ma souffrance ne fait que vous endurcir.

[1] Dunque con stile lieto, dolcissimo

So, with a joyful
And most sweet style,
Let's celebrate April in singing,
Which in full bloom
Brings us
the age of happiness:
Oh lovely youth,
If you could only be eternal!

May the heart
Smile and rejoice in our faces,
May the sound of the lyre
Accompany our agile feet,
May spring
Never end:
Oh lovely youth,
If you could only be eternal!

Look, Aminta,
As the most beautiful rose
Withers under the sun
And languidly
Falls on a trunk
Devoid of beauty:
Oh lovely youth,
If you could only be eternal!

No true joy
Reigns down here;
Meadows and flowers
Teach us this virtue.
May our thoughts
Fly to the highest reign
Where beauty
Can be admired forever.

[1] Dunque con stile lieto, dolcissimo

Dunque con stile
lieto dolcissimo
cantiam l'Aprile
che floridissimo
a noi ne mena
l'età serena
o giovinezza amabile,
fossi tu sempre stabile!

Il cor nel volto
rida e gioiscasi,
al piede sciolto
la cetra uniscasi;
mai giunga a sera
la primavera:
o giovinezza amabile,
fossi tu sempre stabile!

Gia mira Aminta
rosa bellissima
ch'al sole estinta
languidissima
su'l tronco cade
senza beltade:
o giovinezza amabile,
fossi tu sempre stabile!

Veri diletti
qua giù non regnano
l'erbe e i fiorietti
virtù n'insegnano.
Voli pensiero
al sommo impero
dov' ammirabile
bellezz' è stabile!

[1] Dunque con stile lieto, dolcissimo

Daher, in einer freudigen
Und süßesten Art und Weise
Lasst uns den April feiern in Gesang,
der in voller Blüte
bringt uns
die Zeit des Glücks:
Oh, reizende Jugend,
Wenn Du nur ewig währen könntest!

Möge das Herz
Lächeln und sich erfreuen in unseren Gesichtern,
Möge der Klang der Lyra
Begleiten unsre flinken Füße,
Möge Frühling
Niemals enden:
Oh, reizende Jugend,
Wenn Du nur ewig währen könntest!

Sieh, Aminta,
Wie die schönste Rose
In der Sonne verwelkt
Und schwach
Fällt auf einen Stamm
Bar von Schönheit:
Oh, reizende Jugend,
Wenn Du nur ewig währen könntest!

Keine wahre Freude
Herrsch hier unten;
Wiesen und Blumen
Lehren uns diesen hohen Wert.
Mögen unsre Gedanken
Zur höchsten Herrschaft fliegen
Wo Schönheit
Kann auf ewig verehrt sein.

[1] Dunque con stile lieto, dolcissimo

Donc, dans l'allégresse
Célébrons en chantant
Le mois d'avril,
Qui dans sa fleuraison
Nous apporte la sérénité :
Ô aimable jeunesse
Si seulement vous pouviez être éternelle !

Puisse le cœur
Illuminer notre visage de sourires,
Puisse la mélodieuse lyre
Entraîner nos pas,
Puisse le printemps
Ne jamais cesser :
Ô aimable jeunesse
Si seulement vous pouviez être éternelle !

Regarde Aminta
Comme la plus belle des roses
S'étoile sous le soleil
Et s'affale sur un tronc
Spolié de toute beauté :
Ô aimable jeunesse
Si seulement vous pouviez être éternelle !

Nulle vraie beauté
Ne réside ici-bas ;
Les prés et les fleurs
Nous enseignent cette vertu.
Puissent nos pensées
S'envoler au royaume céleste
Là où la beauté
Se laisse admirer éternellement !

[12] Pietà di chi si more

Have mercy of one who is dying,
O heavenly sun,
Source, of pure, eternal, and unique grace.

Lord, in the last hours
Of my sorrowful life,
Do not deny me your help

So that I will depart singing,
Full of a new joy,
O happy death.

[13] Popol diletto mio

My beloved people
Tell me, what did I do to you
That now makes you so ruthless?
I parted the sea
And you stab me in my side.
I submerged the Pharaoh
And you submerge me in my own blood.
I gave you a column of light
To guide your steps through the desert
And you tie me and immobilise
To a column of pain.
I fed you with manna
And you feed me with bile
I gave you a sceptre, and you give me a humble stick.
I gave you a royal crown,
And you give me a crown of thorns
I raised you to my reign
And you mercilessly raise me on a cross
What did I do to you,
My beloved people?

Tommaso Stigliani (Canzoniere, 1618)

[12] Pietà di chi si more

Pietà di chi si more
o celeste mio sole
fonte di pure grazie etern'e sole.

Deh Signor n'el ultim'hore
di mia dolente vita
non mi negar aita.

Ch'io andro' cantando
pien d'altro gioire
o felice morire.

[13] Popol diletto mio

Popol diletto mio,
dimmi, che t'hò fatt'io,
ch'or mi se' sì spietato?
Io già l'mare t'apersi,
e tù m'apri il costato.
Io Faraon sommersi,
e tù sommergi mè dentr'al mio sangue.
Io ti diè la colonna luminosa,
per guidar nel deserto i tuo' vestigi:
E tù mi leghi, e figi
a colonna penosa.
Io ti cibai di manna,
e tù di fel mi cibi.
Io ti diè scettro, e tù mi dai vil canna.
Io corona reale à tè donai,
e tù corona à me spinosa dai,
io t'innalzai al regno,
e tù m'innalzi al dispietato legno.
Che t'hò, che t'hò fatt'io
popol diletto mio?

Tommaso Stigliani (Canzoniere, 1618)

[12] Pietà di chi si more

Habe Gnade für einen Sterbenden,
O himmlische Sonne,
Quelle reiner, ewiger und einziger Anmut.

Gott, in den letzten Stunden
Meines sorgenvollen Lebens,
Versage mir nicht deine Hilfe.

Damit ich singend dahinscheiden werde,
Voll eines neuen Glücks,
O glücklicher Tod.

[13] Popol diletto mio

Mein geliebtes Volk
Sage mir, was habe ich Dir getan
Was Dich so unbarmherzig macht?
Ich teilte das Meer
Doch Du stichst mich in meine Seite.
Ich überwand den Pharaon
Doch Du tauchst mich in mein eigenes Blut.
Ich gab Dir eine Säule von Licht
Um Deine Schritte Durch die Wüste zu geleiten
Doch Du bindest mich bewegungsunfähig
An eine Säule von Schmerzen.
Ich gab Dir Himmelsbrot zu essen
Doch Du fütterst mich mit Galle
Ich gab Dir ein Zepter, doch Du gibst mir einen
einfachen Stock.
Ich gab Dir eine Königskrone,
Doch Du gibst mir eine Krone von Dornen
Ich hob Dich empor in mein Reich
Doch Du nagelst mich an ein Kreuz
Was habe ich Dir getan
Mein geliebtes Volk?

Tomaso Stigliani (Canzoniere, 1618)

[12] Pietà di chi si more

Aie pitié de celui qui se meurt
Ô soleil céleste,
Source de la grâce pure et éternelle.

Seigneur, alors que trépasse
Une vie faite de douleur,
Ne me prive pas de ton secours.

De sorte que je parte en chantant
Pétrí de gloire nouvelle,
Ô mort bien-heureuse.

[13] Popol diletto mio

Mon peuple bien-aimé,
Dites-moi, que vous ai-je fait
Qui vous rende si impitoyable ?
J'ouvrira la mer en deux,
Et vous pourfendez mon flanc.
J'inondais le Pharaon,
Et vous me noyez dans mon propre sang.
Je vous remis une colonne de lumière,
Pour guider vos pas dans le désert :
Et vous me liez, m'immobilisez
Sur une colonne de douleur.
Je fus votre manne,
Et vous me nourrissez de fiel.
Je vous donnais un sceptre, et vous me donnez du
bâton.
Je vous donnais une couronne royale,
Et vous me donnez une couronne d'épine.
Je vous élevais en mon royaume,
Et sans pitié vous me dressez en croix.
Que vous-aï je fait, que vous-aï je fait
Mon peuple bien-aimé ?

Tomaso Stigliani (Canzoniere, 1618)

[15] Ancora il Ré nasce piangendo in terra

Again a king is born, weeping, on earth
And he breathes the same air as his subjects.
He exalts himself with powerful arms and gold
But pain does not spare him from its war.

Wherever he steps, with suspicion,
A thousand cares are chained to his side.
If he crumbles under the weight of his authority
He has nobody in whom to confide.

Dawn rises as an ill-omen to his eyes
As a horrible fear thunders in his heart.
Where is the good in adorning your head
with a royal crown that is itself a subject of death?

Happy is the king who has command over himself
If good fortune and virtue are united in him.
From here, who dares to fly higher
Spreads his wings of wax to the sun's rays.

Better off are those who want to become like a king
And whose virtue does not require a royal crown.
The righteous man never pales or trembles
For it is a noble reign to rule over oneself.

Gabriello Chiabrera (Rime, 1618)

[15] Ancora il Rè nasce piangendo in terra

Ancora il Rè nasce piangendo in terra
né diversa dal volgo aria respira.
Ben d'armi e d'or potente egli s'ammira
né per questo il dolor men li fà guerra.

Ovunque ei volge sospettoso il piede
van mille cure incatenate al fianco.
Se sotto il pondo altier già mai vien manco
per confidarlo altrui non trova fede.

Infausta agl'occhi suoi sorge l'aurora
mentre orribil timor sul cuor li tuona.
Alfin che prò se di real corona,
vittima della morte il capo infiora?

Felice il Re ch'a se medesmo impera
se fortuna e virtut'in lui s'unisce
chi giunto qua più sù volar'ardisce:
spiega a' lampi del sol ali di cera.

Ben può chi vuol a Rè giunger appresso.
Né manca alla virtù regio diadema
L'huom giust'al fin mai non imbianca o trema
ché nobil regno è dominar se stesso.

Gabriello Chiabrera (Rime, 1618)

15 Ancora il Ré nasce piangendo in terra

Wieder ist ein König geboren, weinend, auf Erden
Und er atmet die selbe Luft wie seine Untertanen.
Er verherrlicht sich selbst mit kräftigen Waffen und Gold
Doch Leid verschont ihn nicht von seinem Krieg.

Wo immer er schreitet, in Argwohn,
Tausend Beschützer sind an seine Seite gekettet.
Zerbricht er unter der Last seiner Autorität
Hat er niemand, dem er trauen kann.

Morgendämmerung bricht an wie ein schlechtes
Vorzeichen in seinen Augen
Während eine schreckliche Furcht in seinem Herzen
donnert.
Wo ist das Gute deinen Kopf verzierend
Mit einer königlichen Krone, das selbst Gegenstand
des Todes ist?

Glücklich ist der König, der Gewalt über sich selbst hat
Wenn Glück und Tugend in ihm vereint sind.
Von hier, wer höher zu fliegen wagt,
Breitet seine Flügel von Wachs aus in den Strahlen
der Sonne.

Besser daran sind solche, die werden möchten wie
ein König
Und deren Rechtschaffenheit keine Königskrone
nötig hat.
Der gerechte Mann erblasst nie oder erzittert
Für ihn bedeutet eine vortreffliche Regierung zu
herrschen über sich selbst.

Gabriello Chiabrera (*Rime*, 1618)

15 Ancora il Ré nasce piangendo in terra

Un roi à nouveau est né, en larme, sur terre
Et il respire le même air que ses sujets.
Son or et ses armes exhalent sa puissance
Pourtant son combat ne l'exempt pas de souffrir.

Partout où il pose suspicieux son pied
Mil curieux s'enchaînent à son flanc.
S'il cède sous le poids de son autorité
Nul n'est présent à qui il puisse se confier.

L'aurore naît comme un mauvais présage sous ses
yeux
Et une angoisse terrible tonne en son cœur.
Quel est le bénéfice, ornant votre front,
D'une couronne royale elle-même sujette de la
mort ?

Heureux le roi maître en sa demeure
Quand s'unissent en lui la chance et la vertu.
De là, qui ose s'élever plus haut
Expose ses ailes de cire aux rayons du soleil.

Bien mieux vaut de vouloir être l'égal d'un roi
Avec sa vertu comme couronne royale.
L'homme juste jamais ne pâlit ni ne tremble
Car il est méritant de régner sur soi-même.

Gabriello Chiabrera (*Rime*, 1618)

[17] O come in van credei

O joy full of bitter pleasure,
How vainly I believed
I could spend serene hours
And soothe my troubles in you,
For my soul only experienced
Sighs and endless, bitter sorrows.
May it never happen
That for the sake of a brief delight
Somebody today should be boastful of a happy life
in this world,
[He] who laughed more sometimes shed more tears.

[17] O come in van credei

O come in van credei
passar l'ore serene
era dolc' in voi gl'affanni miei
o d'amaro piacer gioie ripiene.
Ma sospiri io finiti amare pene
provò l'anima mia
per un breve diletto.
Ah più non sia
chi viver lieto al non d'oggi si vanti
chi più rise t'al hor verso più pianti.

[19] Perché pietà

Why are my long suffering
And my fervent prayers
Denied mercy?
My soul, do not lose your strength.
Divine compassion is not always far away,
And if his beloved grace comes late,
Delayed mercy will be more rewarding.

[19] Perché pietà

Perché pietà si neghi
al mio lungo martire
A'miei fervidi preghi.
Alma deh non languire.
Non è sempre lontana alta clemenza.
E se ritarda la sua gratia amata
differita mercè giunge più grata.

English translations Giuseppe Gerbino,
Margaret Murata and Victor Coelho

[17] O come in van crede!

O Freude voller bitterem Vergnügen,
Wie vergeblich ich glaubte
Ich könnte heitere Stunden verbringen
Und meinen Ärger besänftigen bei dir,
Da meine Seele nur erlebte
Seufzer und endloses, bitteres Leid.
Möge es nie geschehen
Dass um eines kurzen Vergnügens willen
Jemand heute sollte überheblich sein wegen eines
glücklichen Lebens in dieser Welt,
[Der], wer mehr lachte, zuweilen mehr Tränen
vergoss.

[19] Perché pietà

Warum finden mein langes Leiden
Und meine inbrünstigen Gebete
Kein Erbarmen?
Meine Seele, verliere nicht deine Stärke.
Göttliches Mitleid ist nicht immer weit entfernt,
Und wenn seine geliebte Gnade spät kommt,
Verzögerte Gnade wird umso belohender sein.

Deutsche Übersetzungen Jutta Raab Hansen

[17] O come in van crede!

Comme dans l'erreur étais-je de croire
Que je pourrais passer des heures sereines
Adoucissant en vous mes folies,
Des joies d'amer plaisir remplies.
Mon âme ne connaît
Que les soupirs et une incessante tristesse
Pour peine d'un plaisir fugace.
Ah ne plus être ! Celui qui ne se gorge plus
aujourd'hui d'être gai
Celui qui alors riait le plus, je verse le plus de
pleurs.

[19] Perché pietà

Pourquoi ma peine infinie
Et mes ferventes prières
Leur sont-elles dénié la miséricorde?
Mon âme, ne t'affaiblis pas.
La clémence divine n'est jamais loin,
Et si Sa grâce bien-aimée vient à tarder,
La miséricorde enfin accordée en sera d'autant
plus grande.

Traductions françaises Marianne Magnin

Neil Cockburn, harpsichord, was born in Scotland and educated at Oxford, Boston University, the Royal Northern College of Music in Manchester and the Conservatoire Nationale de Région Rueil-Malmaison in France. He has performed across Europe, North America and South Africa and is a sought-after orchestral concerto soloist, solo concert artist and chamber musician. Neil Cockburn is Head of Organ Studies at Mount Royal College and the University of Calgary.

Victor Coelho, archlute and theorbo, is Professor of Music at Boston University and has performed throughout North America and Europe, with such musicians as Ellen Hargis, Alan Curtis, Luigi Ferdinando Tagliavini, Boston Baroque and many other artists and groups. He is a recipient of numerous awards, including the Noah Greenberg Prize given by the American Musicological Society for his recording (with Alan Curtis) of the music of the 1608 Medici wedding (on the Stradivarius label), which also won a Prelude Classical Award for best Baroque ensemble recording for 2004. His books include *Music and Science in the Age of Galileo* (Kluwer), *The Manuscript Sources of 17th-Century Italian Lute Music* (Garland), *Performance on Lute, Guitar, and Vihuela* (Cambridge) and *The Cambridge Companion to the Guitar*.

David Dolata, theorbo, is Professor of Musicology at Florida International University in Miami. His work on the Italian theorbo virtuoso Bellerofonte Castaldi is published in *Recent Researches in the Music of the Baroque Era*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* and *Early Music*. As lutenist and theorist he has appeared with the Glimmerglass Opera in New York, the Florida Grand Opera in Miami, the Boston Early Music Festival, the Early Music Series of the Spoleto Festival and on recordings for NPR, BBC, CBS Sunday Morning, Il Furioso, Ars Femina, and Apollo's Fire.

Gian Paolo Fagotto, tenor, has been described as 'one of the glories of Italian Baroque song' (*Reertoire*, Paris). He has performed and recorded with most of the outstanding exponents of early music today, including Jordi Savall, Alan Curtis, Rene Jacobs, Franz Bruggen, Philippe Herreweghe and René Clemencic, and has performed at such venues as La Fenice in Venice, the Théâtre des Champs-Élysées, the Teatro di San Carlo, the Concertgebouw, and at numerous festivals. His recordings include Cavalli's *Giasone* and Handel's *Flavio* (both Harmonia Mundi), as well as the celebrated recording of Monteverdi's *Vespers* with Jordi Savall (Astrée Auvidis) and the music for the 1608 Medici wedding with Alan Curtis and Victor Coelho (Stradivarius). He is the leader of the vocal ensemble 'Il Terzo Suono' with whom he has recorded music by Giordani, Orologio, Dalla Casa and Mainerio.

Paul Grindlay, bass-baritone, has studied and performed in Canada, the USA, Europe and Japan, and appeared with the Vienna Chamber Opera, the Portland and Pacific Baroque Orchestras, the Carmel Bach Festival, the American Bach Soloists, the Toronto Consort, the Studio de Musique Ancienne de Montréal, and the Vancouver Chamber Choir, and has recorded music by Buxtehude, Charpentier and Purcell for Naxos with the Aradia Baroque Ensemble. He is presently the Director of the Calgary Boys' Choir in Calgary.

Julie Harris, soprano, studied early music in Calgary, Toronto and The Hague. She has appeared as a soloist with choirs and orchestras across Canada, including the Tafelmusik Baroque Orchestra, the Aradia Ensemble, Alberta Baroque in Edmonton and La Cetra in Vancouver.

Janet Youngdahl, soprano, has toured extensively with Ensemble Sequentia and appears on eight BMG/Deutsche Harmonia Mundi recordings, including the Grammy-nominated *Canticles of Ecstasy*. New discs include French Baroque cantatas by Elizabeth Jacquet de la Guerre on Centaur and a recording of *Arcanum*, a new work for soprano and chamber orchestra by the Argentinian composer Ezequiel Viñao on BIS. Ms. Youngdahl lives in Canada and holds a doctoral degree in early-music performance from Case Western University.

Neil Cockburn, Cembalo, wurde in Schottland geboren und ausgebildet in Oxford, an der Universität in Boston, dem Royal Northern College of Music in Manchester und dem Conservatoire Nationale de Région Rueil-Malmaison in Frankreich. Er ist in ganz Europa, den USA und Südafrika aufgetreten und ist gefragt als Solist für Orchesterkonzerte und Kammermusiker. Neil Cockburn ist Leiter des Orgelstudiums am Mount Royal College und der Universität von Calgary, Kanada.

Victor Coelho, Arciliuto und Theorbe, ist Professor für Music an der Universität Boston und gab Konzerte in ganz Nordamerika und Europa, trat gemeinsam mit Musikern wie Ellen Hargis, Alan Curtis, Luigi Ferdinando Tagliavini, den Boston Baroque und vielen anderen Künstlern und Gruppen auf. Ihm wurden zahlreiche Preise verliehen, einschließlich dem Noah Greenberg Preis, überreicht von der Amerikanischen Musikwissenschaftlichen Gesellschaft für seine Aufnahme (mit Alan Curtis) der Musik der Medici-Hochzeit von 1608 (auf dem Label Stradivarius), die auch einen Prelude Classical Award für die beste Barock-Ensemble-Aufnahme für 2004 zugesprochen bekam. Zu seinen Büchern gehören *Music and Science in the Age of Galileo* („Musik und Wissenschaft im Zeitalter von Galileo“; Kluwer), *The Manuscript Sources of 17th-Century Italian Lute Music* („Die

Manuskript-Quellen der italienischen Lautenmusik des 17. Jahrhunderts“; Garland), *Performance on Lute, Guitar, and Vihuela* („Vortrag auf Laute, Gitarre und Vihuela“; Cambridge) und *The Cambridge Companion to the Guita* („Das Cambridge-Handbuch für die Gitarre“).

David Dolata, Theorbe, ist Professor für Musikwissenschaft an der Internationalen Universität von Florida in Miami. Sein Werk über den italienischen Theorbe-Virtuosen Bellerofonte Castaldi ist bei *Recent Researches in the Music of the Baroque Era* („Neue Forschungen der Barockmusik“), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* und *Early Music* („Frühe Musik“) erschienen. Als Lauten- und Theorbenspieler trat er mit der Glimmerglass Oper in New York, der Florida Grand Opera in Miami, auf dem Festival für Frühe Musik Boston, in der Reihe Frühe Musik des Spoleto Festivals und bei Einspielungen für NPR, BBC, CBS Sonntag Morgen, Il Furioso, Ars Femina und Apollo's Fire.

Gian Paolo Fagotto, Tenor, ist als „einer der Zierden des italienischer Barockliedes“ (*Repertoire*, Paris) beschrieben worden. Er musizierte mit den gegenwärtig besten Repräsentanten der frühen Musik bei Konzerten und Plattenaufzeichnungen, zu denen Jordi Savall, Alan Curtis, Rene Jacobs, Franz Bruggen, Philippe Herreweghe und René Clemencic gehören und ist präsent bei solchen Treffpunkten wie La Fenice in Venedig, dem Théâtre des Champs-Élysées, am Teatro di San Carlo, dem Concertgebouw und bei zahlreichen Festivals. Zu seinen Aufnahmen gehören sowohl Cavallis *Giasone* und Händels *Flavio* (beide Harmonia Mundi) als auch die gefeierte Einspielung von Monteverdis *Vespers* mit Jordi Savall (Astrée Auvidis) und die Musik für die Medici Hochzeit von 1608 mit Alan Curtis und Victor Coelho (Stradivarius). Er ist der Leiter des Vokalensembles „Il Terzo Suono“ mit dem er Musik von Giordani, Orologio, Dalla Casa und Mainerio aufnahm.

Paul Grindlay, Bass-Bariton, studierte in Kanada, konzertierte dort und in den USA, in Europa und Japan und trat öffentlich mit der Wiener Kammeroper, den Portland und Pacific Barockorchestern, bei dem Carmel-Bach-Festival, mit den Amerikanischen Bach-Solisten, dem Toronto Konsortium, dem Studio für Alte Musik Montréal und dem Kammerchor Vancouver auf. Er zeichnete Musik von Buxtehude, Charpentier und Purcell für das Label Naxos mit dem Aradia Barock-Ensemble auf. Grindlay ist gegenwärtig Leiter des Calgary Knabenchors.

Julie Harris, Sopran, studierte frühe Musik in Calgary, Toronto und Den Haag. Sie konzertierte trat als Solistin mit Chören und Orchestern in ganz Kanada, darunter mit dem „Tafelmusik“ Barockorchester, dem Aradia-Ensemble, Alberta Barock in Edmonton und La Cetra in Vancouver.

Janet Youngdahl, Sopran, unternahm ausgedehnte Konzertreisen mit dem Ensemble Sequentia und ist vertreten auf acht BMG/Deutsche Harmonia Mundi-Einspielungen einschließlich der Grammy-nominierten *Canticles of Ecstasy*. Zu den neuen CDs gehören Französische Barock-Kantaten von Elizabeth Jacquet de la Guerre auf Centaur und eine Aufnahme von *Arcanum*, ein neues Stück für Sopran und Kammerorchester des argentinischen Komponisten Ezequiel Viñao auf BIS. Frau Youngdahl lebt in Kanada und besitzt den akademischen Grad eines Doktors der Case Western Universität für Aufführungen alter Musik.

Übersetzung Jutta Raab Hansen

Neil Cockburn, clavecin, est né en Écosse et a fait ses études à Oxford, à l'Université de Boston, au Royal Northern College of Music de Manchester, et au Conservatoire National de Région Rueil-Malmaison. Il s'est produit Europe, aux États-Unis et en Afrique du Sud et ses talents de concertiste, de soliste et de chambriste sont souvent requis. Neil Cockburn est le responsable des Études Organistiques au Mount Royal College et à l'Université de Calgary.

Victor Coelho, archiluth et théorbe, est professeur de musique à l'Université de Boston et s'est produit à maintes reprises en Amérique du Nord et en Europe avec des musiciens tels que Ellen Hargis, Alan Curtis, Luigi Ferdinando Tagliavini, le Boston Baroque et bien d'autres. Il a obtenu de nombreuses récompenses parmi lesquelles le Prix Noah Greenberg décerné par la Société Américaine de Musicologie pour son enregistrement (avec Alan Curtis) de la musique des noces Médicis de 1608 (pour le label Stradivarius), qui a également remporté le Prelude Classical Award dans la catégorie « meilleur enregistrement 2004 d'un ensemble baroque ». Parmi ses écrits, on retiendra *The Manuscript Sources of 17th-Century Italian Lute Music* (Garland), *Performance on Lute, Guitar, and Vihuela* (Cambridge) et *The Cambridge Companion to the Guitar*.

David Dolata, théorbe, enseigne la musicologie à l'Université Internationale de Floride à Miami. Ses travaux sur le théorbiste virtuose italien Bellerofonte Castaldi ont été publiés dans *Recent Researches in the Music of the Baroque Era*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* et *Early Music*. En tant que luthiste et théorbiste, il s'est produit avec le Glimmerglass Opera à New York, le Florida Grand Opera à Miami, au Festival de Musique Ancienne de Boston, dans les concerts de musique ancienne du Festival de Spoleto, et a participé à des enregistrements pour NPR, BBC, CBS Sunday Morning, Il Furioso, Ars Femina, et Apollo's Fire.

Gian Paolo Fagotto, ténor, a été décrit comme « une des gloires du chant italien baroque » (*Répertoire*). Il s'est produit et a enregistré avec la plupart des plus grands interprètes actuels de musique ancienne, parmi lesquels Jordi Savall, Alan Curtis, Rene Jacobs, Franz Bruggen, Philippe Herreweghe et René Clemencic ; on l'a entendu dans des lieux aussi renommés que La Fenice de Venise, le Théâtre des Champs-Élysées, le Théâtre San Carlo, le Concertgebouw, et dans de nombreux festivals. Ses enregistrements comptent notamment le *Giasone* de Cavalli et le *Flavio* de Haendel (tous deux chez Harmonia Mundi), ainsi que la version salué par la critique des *Vêpres* de Monteverdi avec Jordi Savall (Astrée Auvidis), et de la musique des noces Médicis de 1608 avec Alan Curtis et Victor Coelho (Stradivarius). Il dirige l'ensemble vocal Il Terzo Suono avec lequel il a enregistré la musique de Giordani, Orologio, Dalla Casa et Mainario.

Paul Grindlay, basse-baryton, a étudié et s'est produit au Canada, aux USA, en Europe et au Japon ; il a donné des concerts avec l'Orchestre de Chambre de l'Opéra de Vienne, l'orchestre de Portland, le Pacific Baroque Orchestra, le Carmel Bach Festival, les American Bach Soloists, le Toronto Consort, le Studio de Musique Ancienne de Montréal, et le Chœur de Chambre de Vancouver, et il a enregistré des œuvres de Buxtehude, de Charpentier et de Purcell pour Naxos avec l'Ensemble Baroque Aradia. Il est actuellement le directeur artistique du Calgary Boys' Choir à Calgary.

Julie Harris, soprano, a étudié la musique ancienne à Calgarie, Toronto et la Haye. Elle s'est produite à plusieurs reprises en soliste avec chœur et orchestre à travers le Canada, notamment avec le Tafelmusik Baroque Orchestra, l'Ensemble Aradia, l'Alberta Baroque à Edmonton, et La Cetra à Vancouver.

Janet Youngdahl, soprano, a participé à de nombreuses tournées avec l'Ensemble Sequentia et figure sur huit enregistrements BMG/Deutsche Harmonia Mundi, dont celui des *Canticles of Ecstasy* nominé aux Grammy Awards. Parmi ses récents enregistrements, on citera des cantates baroques d'Elisabeth Jacquet de la Guerre (Centaur), et *Arcanum*, une création pour soprano et orchestre de chambre du compositeur argentin Ezequial Viñao (BIS). Janet Youngdahl vit au Canada : elle est titulaire d'une thèse en interprétation de musique ancienne à la Case Western University.

Traduction © Baudime Jam, 2006



Recorded at the Wyatt Recital Hall, Mount Royal College, Calgary, Alberta, 3–7 June 2004

Recording: Cinnamon Anderson and Tim Dubber

Editing and mixing: Cinnamon Anderson

Mastering: David Horrocks at Infinite Wave

Produced by Victor Coelho and Cinnamon Anderson

All vocal tracks taken from G. G. Kapsberger, *Libro secondo d'arie* (Rome, 1623)

Theorbo solos: G. G. Kapsberger, *Libro terzo d'intavolatura di chitarrone* (Rome, 1626) [2]; Bellerofonte Castaldi, *Capricci a due stromenti cioé tiorba e tiorbino* (Modena, 1622) [4], [18]; Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Mus. Rés. Vmd. 30 [14], [16]; Craców, Biblioteka Jagiellonska, Mus. Ms. 40591 [9]

Performing editions by Margaret Murata and Victor Coelho

Special thanks to Angelo Pompilio for assistance with identifying the authors of the sung texts

English translations of the sung texts by Giuseppe Gerbino, Margaret Murata and Victor Coelho

German translations: Jutta Raab Hansen

French translations: Baudime Jam (Coelho, biographies), and Marianne Magnin (sung texts)

14-course archlute by Grant Tomlinson – 14-course theorbo (Coelho) by Ivo Magherini

14-course theorbo (Dolata) by Robert Mavrinac – Harpsichord by Dowd

Cover image: detail from Antiveduto Grammatica (c. 1571, Rome – 1626, Rome), *St Cecilia with Two Angels* (1620–25), oil on canvas, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Design and lay-out: Paul Brooks

Executive producer: Martin Anderson

TOCC 0027

© 2006, Toccata Classics, London

© 2006, Toccata Classics, London

Toccata Classics CDs can be ordered from our distributors around the world, a list of whom can be found at www.toccataclassics.com. If we have no representation in your country, please contact:
Toccata Classics, 16 Dalkeith Court, Vincent Street, London SW1P 4HH, UK
Tel: +44/0 207 821 5020 Fax: +44/0 207 834 5020 E-mail: info@toccataclassics.com

KAPSBERGER

Libro secondo d'arie (1623)

1	Voi, che dietro a fallaci	3:28
2	Corrente (Kapsberger, 1626)	2:45
3	Alma che fai, che pensi	3:17
4	Sonata 2.a (Bellerofonte Castaldi, 1622)	1:36
5	Tu dormi	2:00
6	Pargoletto son io	2:31
7	I'vo piangendo i miei passati tempi	5:08
8	Dolcissimo Signore	4:30
9	Canzona (anon.)	2:30
10	T'inaspri à miei lamenti	2:52
11	Dunque con stile lieto, dolcissimo	2:15
12	Pietà di chi si more	2:40
13	Popol diletto mio	1:55
14	Monica (anon.)	2:18
15	Ancora il Rè nasce piangendo in terra	5:13
16	Toccata (anon.)	1:55
17	O come in van credei	3:18
18	Mustazzin corrente (Castaldi)	1:30
19	Perché pietà	2:19

Il Furioso

Gian Paolo Fagotto, tenor

1 5 7 13 15

Janet Youngdahl, soprano

3 6 8 10 11 15 19

Julie Harris, soprano

6 11 15

Paul Grindlay, bass

10 12 17 19

Victor Coelho, archlute

1 3 5-8 10-13 15 17 18

theorbo solo **2 9 14 16**

David Dolata, theorbo

1 3 5-8 10-13 15 17

theorbo solo **4 18**

Neil Cockburn, harpsichord

1 3 5-8 10-13 15 17 18

Victor Coelho, director



Giovanni Girolamo Kapsberger (1580–1651) was one of the most innovative and original composers in early seventeenth-century Rome, and a virtuoso on the lute and chitarrone, or theorbo. His *Second Book of Arias*, published in Rome in 1623, contains extraordinary works for one and two voices that reveal both his vivid imagination in setting poetry to music, and his flair for dramatic gestures, making him one of the most quintessentially 'Baroque' composers of his time.

MIT DEUTSCHEM KOMMENTAR ~ NOTES EN FRANÇAIS

KAPSBERGER Libro secondo d'arie (1623)

[1] Voi, che dietro a fallaci	3:28	[11] Dunque con stile lieto, dolcissimo	2:15
[2] Corrente (Kapsberger, 1626)	2:45	[12] Pietà di chi si more	2:40
[3] Alma che fai, che pensi	3:17	[13] Popol diletto mio	1:55
[4] Sonata 2.a (Bellerofonte Castaldi, 1622)	1:36	[14] Monica (anon.)	2:18
[5] Tu dormi	2:00	[15] Ancora il Rè nasce piangendo in terra	5:13
[6] Pargoletto son io	2:31	[16] Toccata (anon.)	1:55
[7] I'vo piangendo i miei passati tempi	5:08	[17] O come in van credei	3:18
[8] Dolcissimo Signore	4:30	[18] Mustazzin corrente (Castaldi)	1:30
[9] Canzona (anon.)	2:30	[19] Perché pietà	2:19
[10] T'inaspri à miei lamenti	2:52		TT 54:07

Il Furioso

Gian Paolo Fagotto, tenor

Victor Coelho, archlute, theorbo solo

FIRST RECORDINGS, EXCEPT FOR TRACK [1]

Janet Youngdahl, soprano

David Dolata, theorbo, theorbo solo

Julie Harris, soprano

Neil Cockburn, harpsichord

Paul Grindlay, bass

Victor Coelho, director

TOCC 0027

DDD

TOCCATA CLASSICS

16 Dalkeith Court,
Vincent Street,
London SW1P 4HH, UK

Tel: +44/0 207 821 5020
Fax: +44/0 207 834 5020
E-mail: info@toccataclassics.com

© 2006, Toccata Classics, London
® 2006, Toccata Classics, London

LC14674

COMPACT
DISC
DIGITAL AUDIO



MADE IN GERMANY