

STRANA ARMONIA D'AMORE

Música italiana del Seicento

- | | | |
|----|--|------|
| 1 | Giovanni Stefani (s.XVII): <i>Bella mia, questo mio core</i> | 3'57 |
| 2 | Giovanni Paolo Cima (1570-1622): <i>Sonata prima</i> | 3'57 |
| 3 | Marco da Gagliano (1582-1643): <i>Alma mia, dove te'n vai</i> | 1'48 |
| 4 | Claudio Monteverdi (1567-1643): <i>Si dolce è il tormento</i> | 3'45 |
| 5 | Vincenzo Caletani (1589-1617): <i>Damigella tutta bella</i> | 2'01 |
| 6 | Girolamo Frescobaldi (1583-1643): <i>Canzona à 2, "La capriola"</i> | 3'13 |
| 7 | Girolamo Frescobaldi (1583-1643): <i>Se l'aura spira</i> | 1'40 |
| 8 | Girolamo Frescobaldi (1583-1643): <i>Partite sopra l'aria di Monicha</i> | 7'57 |
| 9 | Pietro Benedetti (1585-1649): <i>Mori mi dici</i> | 2'03 |
| 10 | Andrea Falconiero (1585-1656): <i>Brando "Il Spiritillo"</i> | 0'54 |
| 11 | Andrea Falconiero (1585-1656): <i>"La suave melodía" - Corrente</i> | 2'46 |
| 12 | Andrea Falconiero (1585-1656): <i>Corrente "La Cuella"</i> | 1'13 |
| 13 | Andrea Falconiero (1585-1656): <i>Brando "El Melo"</i> | 1'08 |
| 14 | Francesco Capello (s. XVII): <i>Strana armonia d'amore</i> | 2'22 |
| 15 | Giulio Caccini (1545-1618): <i>Dalla porta d'Oriente</i> | 1'55 |
| 16 | Angelo Notari (1566-1663): <i>Canzona passaggiata</i> | 4'38 |
| 17 | Giovanni di Macque (1548-1614): <i>Consonanze stravaganti</i> | 1'40 |
| 18 | Biagio Marini (1587-1663): <i>La vecchia innamorata</i> | 2'55 |

ENSEMBLE L'ALBERA

Jordi Domènech, contratenor
Salvador Parron, tenor
Sara Parés, flauta de bec
Fahmi Alqhai, viola da gamba
Enrike Solinis, tiorba i guitarra barroca
Carles Budó, clavicèmbal

Instruments:

Flautes Ganassi soprano i contralt de Monika Musch,
 flauta tenor Ganassi de Peter Van der Poel
 Còpia de clave italià del 1700 de Raul Martín Sevillano del 1998
 Còpia de Viola da Gamba Amati de Carlo Chiesa del 1620
 Guitarra Barroca Patrick Hopman i Tiorba Jaume Bosser



LMG 2075

DDD

Durada
63'57

Enregistrament realitzat els dies 17 i 18 de desembre de 2004 a l'Auditori de la Mercè de Girona
 Presa de so i muntatge: Marc Dalmaes
 Pintura portada: Quentin Meisys: *Ugly duck*
 Dip. Leg.: B-39100-2006
 ©(P) 2006 La Mà de Guido (www.lamadedeguido.com)

A la Itàlia del segle XVII, l'estètica manierista sorgida amb la dissolució del Renaixement i com a preludi del Barroc incipient va impulsar el naixement de principis compositius transcendents en el futur de la música occidental. En l'àmbit de la música vocal, concretament, per primera vegada es va establir un sistema per a fer un acompanyament harmònic supeditat a les veus melòdiques altes, de manera que es va possibilitar l'emfasització de l'expressivitat del cant i, en general, la regulació de la cançó per a veu solista al servei d'un poema de nova creació. Era realment una "seconda prattica" que s'oposava a l'antiga estructuració polifònica contrapuntística en què totes les melodies s'encreuaven entre elles i dificultaven la comprensió clara del text poètic. Les possibilitats d'aquest nou estil i d'aquesta nova tècnica compositiva es palesen sobretot en les peces escrites en estil declamatori, com "Mori mi dici", extreta del *Secondo libro di musiche* del dilettant florentí Pietro Benedetti (1613). Les experimentacions en el nou idioma podien arribar a ser violentament cromàtiques i a assolir sonoritats sorprenentment "modernes", com és el cas de la peça que dona títol al programa d'aquest enregistrament, "Strana armonia d'amore", extreta de l'opus 12 del venecià Francesco Cappello, els *Madrigali et arie* del 1617.

Contrastant amb aquestes obres més experimentals, el segle XVII va veure una gran proliferació d'edicions impreses de cançons estròfiques, compostes en un idioma molt més homòfon i que tenien una funció important com a música de societat. Si l'estil recitatiu fou la base del nou gènere operístic, on el més important era

la declamació cantada del drama dialogat, Monteverdi va ser dels primers a donar més varietat al *dramma in musica*, amb la inclusió d'aquestes peces estròfiques que aviat passarien a titular-se ària. Al costat de la cançó "Si dolce è il tormento", inclosa al *Quarto scherzo delle ariose vaghezze*, de Carlo Milanuzzi (Venècia, 1624), altres músics implicats en el naixement de l'òpera també van compondre cançons en aquest estil més simple. Marco da Gagliano, mestre de capella dels Medici i autor d'una *Dafne* l'any 1608, és l'autor de la peça a duo "Alma mia, dove te'n vai", sobre un poema d'Ottavio Rinuccini (1615), mentre que el títol del recull de Giulio Caccini, *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (Florència, 1614) és tot un símbol de la modernitat d'aquest estil. D'aquest darrer volum ha estat extreta "Dalla porta d'Oriente", que té relacions evidents amb "Vi ricorda, o boschi ombrosi", de l'*Orfeo* de Monteverdi.

El cas és que, tot sovint, aquestes cançons seguien estructures harmòniques i rítmiques prefixades, la qual cosa facilitava la seva interpretació per cantors no professionals i, alhora, l'adaptació de noves lletres a una melodia coneguda. Moltes vegades estaven basades sobre una successió d'acords que s'anava repetint, com és el cas de "Bella mia, questo mio core", una *canzonetta* extreta del llibre *Affetti amorosi*, recopilat i editat per Giovanni Stefani a Venècia l'any 1618. Si bé algunes tenen un caire marcadament popular, com la "Damigella tutta bella", de Calestani (1617), o fins i tot grotesc, com "La vecchia innamorata", de Biagio Marini (més conegut per la seva música instrumental), n'hi ha d'altres que reprenen la

poètica madrigalesca elevada del segle anterior, com “Se l’aura spira”, del *Primo libro d’arie musicali per cantarsi*, de Girolamo Frescobaldi (1630).

Frescobaldi, per altra banda, és una de les principals figures d’aquesta etapa de tempteigs i experimentacions en el camp de la música instrumental. El segle XVII, amb la innovació i la fixació racional de models a les diferents famílies d’instruments, va possibilitar per primera vegada el desenvolupament d’un llenguatge propi que va acabar de deslligar-se dels models de la música vocal i va assolir una importància equiparable. Les primeres obres instrumentals seguïen sovint fórmules rítmiques derivades de la *chanson* polifònica francesa del segle XVI, i Frescobaldi empra encara el títol de *canzona* o *canzon* en la majoria d’aquestes composicions multiseccionals per a diversos instruments, com a la “Canzona decimanona detta la Capriola”, d’*Il primo libro delle canzoni per sonare con ogni sorte di stromenti in partitura* (1628). Els subtítols de les seves *canzoni*, per altra banda, van ser afegits pel seu editor Bartolomeo Grassi, probablement per tal de poder-hi distingir totes aquestes peces sense text, i durant tot el segle XVII va ser costum titular les obres instrumentals amb els cognoms de famílies o personatges importants del seu temps. També era un costum habitual el fet de deixar la instrumentació de cada peça a l’elecció dels intèrprets, que la triaven en funció dels seus gustos i possibilitats.

Giovanni Paolo Cima va ser un dels primers compositors a escriure obres amb el títol de sonata, com les que va incloure en el seu volum de música religiosa, *Concerti ecclesiastici à 1,*

2, 3, 4, 5 & 8 voci, messa, e doi magnificat & falsi bordoni à 4 & sei sonate per instrumenti à due, tre e quatro (Milà 1610). Més corrent era, però, publicar les peces de música instrumental pura al costat de músiques de danses, com ho va fer el napolità Andrea Falconiero a *Il primo libro di canzone, sinfonie, fantasie, capricci, brandi, correnti, gagliarde, alemane, volte...*, de 1650. D’aquest recull cal dir-ne que el “Brando licho el Melo” (*sic*, en castellà) està probablement dedicat a Francisco Manuel de Melo (1608-1666), militar i literat portuguès que es va destacar a la Guerra dels Segadors.

A partir de la música de dansa i de les cançons estròfiques es varen desenvolupar altres gèneres instrumentals basats en la tècnica de la variació, que ja havien començat a emprar els músics espanyols i anglesos del Renaixement. Les “Partite sopra l’aria di Monicha” de Frescobaldi són unes variacions sobre aquest aire o cançó popular i pertanyen al seu llibre *Toccate e partite d’intavolatura di cimbalo, libro primo* (1615), mentre que Angelo Notari, establert a Londres, va publicar la seva *Canzona passaggiata* en aquella ciutat l’any 1613. Ben altrament, Giovanni de Macque, un flamenc establert a Nàpols i col·laborador de Gesualdo, és l’autor de les *Consonanze stravaganti*, un obra que il·lustra altres formes genuïnament instrumentals com les tocatas o fantasies, mena d’improvisacions per a un instrumentista sol i que explotaven al màxim els recursos instrumentals i harmònics del teclat.

Josep Dolcet

En la Italia del siglo XVII, la estética manierista surgida con la disolución del Renacimiento y como preludio del incipiente Barroco impulsó el surgimiento de principios compositivos trascendentales en la futura música occidental. En el ámbito de la música vocal, concretamente, se estableció por vez primera un sistema para realizar un acompañamiento armónico supeditado a las voces melódicas altas, posibilitando así la enfatización de la expresividad del canto y, en general, la regulación de la canción para voz solista al servicio de un poema de nueva creación. Era realmente una “seconda pratica” que se oponía a la antigua estructuración polifónica contrapuntística donde se entrecruzaban todas las melodías y dificultaban la clara comprensión del texto poético. Las posibilidades del nuevo estilo y de esa nueva técnica compositiva se reflejan sobre todo en las piezas escritas en estilo declamatorio, como *Mori mi dici*, extraída del *Secondo libro di musiche* del diletante florentino Pietro Benedetti (1613). Las experimentaciones en el nuevo idioma podían llegar a ser violentamente cromáticas y alcanzar sonoridades sorprendentemente “modernas”, como en el caso de la pieza que da título al programa de la presente grabación, *Strana armonia d'amore*, procedente del opus 12 del veneciano Francesco Capello, los *Madrigali et arie* de 1617.

Contrastando con estas obras más experimentales, el siglo XVII asistió a una gran proliferación de ediciones impresas de canciones estróficas, compuestas en un idioma mucho más homófono y que tenían una importante función como música de sociedad. Si el estilo recitativo fue la base del nuevo género operístico, donde lo más importante

era la declamación cantada del drama dialogado, Monteverdi fue de los primeros en dotar de mayor variedad al *dramma in musica* con la inclusión de esas piezas estróficas que pronto pasarían a titularse *aria*. Junto a la canción *Si dolce è il tormento*, incluida en el *Quarto scherzo delle ariose vaghezze* de Carlo Milanuzzi (Venecia, 1624), otros músicos implicados en el nacimiento de la ópera compusieron asimismo canciones en ese estilo más simple. Marco da Gagliano, maestro de capella de los Médici y autor de una *Dafne* en 1608, es el autor de la pieza dúo *Alma mia, dove te'n vai*, sobre un poema de Ottavio Rinuccini (1615), mientras que el título de la publicación de Giulio Caccini, *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (Florencia, 1614) es todo un símbolo de la modernidad de ese estilo. De este último volumen ha sido extraída *Dalla porta d'Oriente*, que tiene relaciones evidentes con *Vi ricorda, o boschi ombrosi*, del *Orfeo* de Monteverdi.

El caso es que a menudo esas canciones se componían adaptándose a estructuras armónicas y rítmicas prefijadas, una práctica que facilitaba su interpretación por músicos no profesionales y, al mismo tiempo, posibilitaba la adaptación de nuevas letras a melodías conocidas. Frecuentemente, estaban basadas sobre una sucesión de acordes que se iba repitiendo, como en el caso *Bella mia, questo mio core*, una *canzonetta* del libro *Affetti amorosi*, recopilado y editado por Giovanni Stefani en Venecia en 1618. Si algunas tienen un aire marcadamente popular, como *Damigella tutta bella*, de Calestani (1617), o incluso grotesco, como *La vecchia innamorata* de Biagio Marini (más

conocido por su música instrumental), otras retoman la poética madrigalesca elevada del siglo anterior: es el caso de *Se l'aura spira*, del *Primo libro d'arie musicali per cantarsi* de Girolamo Frescobaldi (1630).

Frescobaldi, por su parte, es una de las principales figuras de esa etapa de tanteos y experimentaciones en el campo de la música instrumental. El siglo XVII, con sus innovaciones y con la fijación racional de modelos en las diferentes familias de instrumentos, posibilitó por primera vez el desarrollo de un lenguaje propio que acabó por desligarse de los modelos de la música vocal y adquirir una importancia equiparable. Las primeras obras instrumentales seguían a menudo fórmulas rítmicas derivadas de la *chanson* polifónica francesa del siglo XVI, y Frescobaldi emplea todavía el título de *canzona* o *canzon* en la mayoría de sus composiciones multiseccionales para diversos instrumentos, como en la *Canzona decimanona detta la Capriola*, de *Il primo libro delle canzoni per sonare con ogni sorte di stromenti* (1628). Los subtítulos de sus *canzoni*, por otra parte, fueron añadidos por su editor Bartolomeo Grassi, probablemente para poder distinguir entre ellas tantas piezas sin letra, y durante todo el siglo XVII fue costumbre subtítular las obras instrumentales con apellidos de familias o personajes ilustres de su tiempo. También era práctica habitual el dejar la instrumentación de cada pieza a elección de los intérpretes, que la escogían en función de sus gustos y posibilidades.

Giovanni Paolo Cima fue uno de los primeros compositores en escribir obras con el título de *sonata*, como las que incluyera en su volumen

de música religiosa *Concerti ecclesiastici à 1, 2, 3, 4, 5 & 8 voci, messa, e doi magnificat & falsi bordonì à 4 & sei sonate per instrumenti à due, tre e quatro* (Milán, 1610). Más frecuente era, sin embargo, publicar las piezas de música instrumental pura al lado de músicas de danza, como lo hiciera el napolitano Andrea Falconiero en *Il primo libro di canzone, sinfonie, fantasie, capricci, brandì, correnti, gagliarde, alemane, volte...* de 1650. De ese volumen cabe mencionar que el “Brando dicho el Melo” (*sic*, en castellano) está probablemente dedicado a Francisco Manuel de Melo (1608-1666), militar y literato portugués que se destacó en la guerra de Cataluña.

A partir de la música de danza y de las canciones estróficas se desarrollaron otros géneros instrumentales basados en la técnica de la variación, que ya habían comenzado a emplear los músicos españoles e ingleses del Renacimiento. Las *Partite sopra l'aria di Monicha* de Frescobaldi son unas variaciones sobre ese aire o canción popular y pertenecen a su libro *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo, libro primo* (1615), mientras que Angelo Notari, establecido en Londres, publicó su *Canzona passaggiata* (canción variada) en aquella ciudad en 1613. Por el contrario, Giovanni de Macque, un flamenco establecido en Nápoles y colaborador de Gesualdo, es el autor de las *Consonanze stravaganti*, una obra que ilustra otras formas genuinamente instrumentales como las tocatas o fantasías, género de improvisaciones para un instrumentista solo y que explotaban al máximo los recursos instrumentales y armónicos del teclado.

Josep Dolcet

During the seventeenth century in Italy, the Mannerist aesthetics that appeared with the end of the Renaissance, as a prelude to the incipient Baroque, gave momentum to the birth of the compositional principles that would become transcendental in the future of Western Music. For the first time in the field of vocal music, a system was established to carry out an harmonic accompaniment subject to the high melodic voices, thus making the emphasis on the expressiveness of song and, in general, the regulation of song for a solo voice at the service of a newly created poem possible. It was really a *seconda prattica* that opposed the latter counterpoint polyphonic structuring in which all the melodies intertwined between themselves and made the clear understanding of the poetic text more difficult. The possibilities of this new style and of this new compositional technique appear clearly mainly in the pieces written in declamatory style, such as *Mori mi dici*, extracted from the *Secondo libro di musiche* of the Florentine dilettante Pietro Benedetti (1613). Sometimes, the experimentations in this new language ended up being violently chromatic and obtained surprisingly “modern” sonorities, as it happens in the piece that entitles the programme of this recording, *Strana armonia d’amore*, taken from the Opus 12 of the Venetian Francesco Capello, the *Madrigali et arie* from 1617.

In contrast with these more experimental works, the seventeenth century saw a great proliferation of published editions of strophic songs, composed in a much more homophonous language that had an important function as society music. Whereas the recitative style was the basis of the new

operatic genre, in which what was more important was the sung declamation of the dialogued drama, Monteverdi was one of the first composers to contribute more variety to the *dramma in musica* by including these strophic pieces that soon came to be called *arias*. In addition to the song *Si dolce è il tormento*, included in the *Quarto scherzo delle ariose vaghezze* by Carlo Milanuzzi (Venice, 1624), other musicians involved in the birth of opera also composed songs in this more simple style. Marco da Gagliano, choirmaster of the Medici and author of a *Dafne* in 1608, was the author of the piece for duo *Alma mia, dove te’n vai*, on a poem by Ottavio Rinuccini (1615), whereas the title of the collection by Giulio Caccini, *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (Florence, 1614), is a whole symbol of the modernity of this style. From this last volume, *Dalla porta d’Oriente* has been extracted, which bears an obvious resemblance to *Vi ricorda, o boschi ombrosi* from the *Orfeo* by Monteverdi.

The fact is that, quite often, these songs followed pre-established harmonic and rhythmic structures, which made their performance by non-professional singers easier, as well as the adjustment of new lyrics to a well-known melody. Many times, they were based on a succession of chords that repeated itself, as in the case of *Bella mia, questo mio core, a canzonetta* extracted from the book *Affetti amorosi*, compiled and edited by Giovanni Stefani in Venice in 1618. Even though some have a highly popular air about them, such as the *Damigella tutta bella* by Calestani (1617), or even a grotesque one, like *La vecchia innamorata* by Biagio Marini (better known for his instrumental music), there are

others that take up again the lofty Madrigal poetics of the previous century, such as *Se l'aura spira* of the *Primo libro d'arie musicali per cantarsi* by Girolamo Frescobaldi (1630).

Furthermore, Frescobaldi was one of the main figures of this period of trials and experimentations in the field of instrumental music. The seventeenth century, with the innovation and the rational establishment of models in the different families of instruments, made the development of a specific language that ended up detaching itself from the models of vocal music and attaining unequal significance possible for the first time. The first instrumental works often followed rhythmical formulae derived from the French polyphonic *chanson* of the sixteenth century; Frescobaldi still used the title *canzona* or *canzon* in most of these multisectional compositions for several instruments, such as the *Canzona decimanona detta la Capriola* from *Il primo libro delle canzoni per sonare con ogni sorte di stromenti in partitura* (1628). Moreover, the subtitles of his *canzoni* were added by his editor Bartolomeo Grassi, perhaps in order to distinguish among them all the pieces without lyrics. During the seventeenth century it was usual to subtitle the instrumental works with the family names of some important families and figures of those times. It was also usual to leave the instrumentation of each piece to the election of the performers, who chose it according to their tastes and possibilities.

Giovanni Paolo Cima was one of the first composers who wrote works entitled *sonata*, such as those he included in his volume of religious music *Concerti ecclesiastici à 1, 2, 3, 4, 5 & 8*

voci, messa, e doi magnificat & falsi bordoni à 4 & sei sonate per instrumenti à due, tre e quatro (Milan, 1610). However, it was even more usual to publish the pieces of pure instrumental music together with dance musics, as the Napolitano Andrea Falconiero did in *Il primo libro di canzone, sinfonie, fantasie, capricci, brandi, correnti, gagliarde, alemane, volte...* from 1650. About this collection we may say that “Brando dicho el Melo” (*sic*, in Castilian) is probably dedicated to Francisco Manuel de Melo (1608-1666), a Portuguese military man and writer that stood out in the “Guerra dels Segadors” (War of the Harvesters).

From dance music and strophic songs, other instrumental genres were developed based on the technique of variation, which Spanish and English musicians had already started to use during the Renaissance. The *Partite sopra l'aria di Monicha* by Frescobaldi are some variations on this air or popular song and belong to his book *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo, libro primo* (1615), whereas Angelo Notari, established in London, published his *Canzona passaggiata* there in 1613. Quite differently, Giovanni de Macque, a Flemish established in Naples and collaborator of Gesualdo, was the author of the *Consonanze stravaganti*, a work that illustrates other genuinely instrumental forms such as the toccatas or fantasies, a sort of improvisations for solo performer that exploited as much as possible the instrumental and harmonic resources of the keyboard.

Josep Dolcet

English translation: Beatrice Krayenbühl

