

I DIPORTI DELLA VILLA IN OGNI STAGIONE

VENEZIA, 1601

GRUPPO VOCALE ÀRSI & TÈSI
TONY CORRADINI

TACTUS



TACTUS

Termine latino con il quale, in epoca rinascimentale, si indicava quella che oggi è detta «battuta».
The Renaissance Latin term for what is now called a measure.

© 2020

Tactus s.a.s. di Gian Enzo Rossi & C.
www.tactus.it

In copertina / *Cover*:

PIETER BRUEGEL THE ELDER (1526/1530-1569) - *The Harvesters*

Quarta di copertina / *Back cover*:

Gruppo vocale Àrsi & Tèsi

Un sentito ringraziamento a / *Many thanks to*:

Comune di Sermoneta (Latina)

per la cordiale accoglienza e il fattivo supporto al progetto.

Executive producer: Francesco Zampi

Sound engineer, editing, mastering: Francesco Zampi

English translation: Marta Innocenti

L'editore è a disposizione degli aventi diritto

ALL'ILLUSTRE SIG. MIO
OSSERVANDISSIMO IL SIGNOR
FRANCESCO BOZZA CAVALLIERE.

Avendomi ne' giorni passati il Clarissimo Signor Lionardo Sanuto Gentil'huomo gratiosissimo, & perpetuo amatore & fautore de' virtuosi, fatto capitare in mano alcune Canzonette composte da V.S. Ill. sovra i Diporti della Villa; & per opra d'esso Signore post'in Musica da diversi Autori eccellenti: Et volendo io, come soglio, per mezzo delle Stampe donarle al Mondo, mi son risoluto, nel farlo, di dedicarle appunto à V.S. Ill. sì perche hanno havuto, com'io dicea, il primo esser da lei; come etiandio perch'ella non è meno fedel'amica à detto Clarissimo Gentil'huomo, di quel ch'io le sia humile Servitore. in modo che per mezzo d'ambedue noi verrà il tutto ad essere quasi congiunto in honor di sua Sig. Clarissima; alla quale altresì sono affetionatissimi li Compositori. Aggiungasi, che in V.S. Ill. appresso molt'altre virtù, s'attuova così la pericia nella Musica, com'il valor nelle Poesie: onde anco per questa parte il mio proponimento si fa lodevole. Resta, ch'io mi raccomandi in sua gratia; & le mi offerisca per sempre: il che faccio vivamente, & con ogni affetto; pregandole compiuta felicità. Di Venetia il dì I. Aprile 1601.

Di V. S. Ill.

Servitore affetionatissimo

Angelo Cardano

Questa dedicatoria appare in apertura della raccolta di madrigali intitolata *I DIPORTI DELLA VILLA IN OGNI STAGIONE, spiegati in quattro canzoni dall'Ill. S. Francesco Bozza Cavaliere et posti in musica da diversi famosi Autori, a cinque voci*, edita a Venezia nel 1601 per i tipi di Angelo Gardano.

Il breve testo ci dà alcune informazioni sulla genesi e la pubblicazione dell'opera. Il cavaliere Francesco Bozza, dedicatario della raccolta, doveva aver composto un poema in varie stanze sulle attività che si svolgono in campagna durante l'arco dell'anno e sugli svaghi e i piaceri che scaturiscono dalla vita condotta lontano dalla confusione cittadina. Il gentiluomo Leonardo Sanudo, suo amico, avrebbe poi commissionato ad alcuni musicisti di vaglia la composizione di brani su quei

versi, per farne una collana di madrigali a tema. Infine lo stampatore, venuto in possesso dei componimenti, avrebbe provveduto alla pubblicazione dell'opera. Il tutto sarebbe accaduto con un certo disimpegno da parte delle persone coinvolte, come se queste imprese artistico-editoriali venissero fuori per caso o per mero interesse di uno stampatore. Una simile ricostruzione potrebbe risultare convincente, se non si conoscessero altri aspetti dei protagonisti di questa antica vicenda e se il contesto in cui il mecenatismo produceva i suoi frutti – insieme con le interazioni tra committenti, poeti, compositori, stampatori – non fosse ormai sufficientemente chiaro.

Venezia, fulcro europeo dell'editoria musicale nel XVI secolo, fu anche importante centro della stampa di poesie, soprattutto in raccolte collettive. I veneziani promuovevano entusiasticamente le arti durante il tardo Rinascimento e il primo Barocco; le accademie letterarie e musicali che sorsero in quel periodo stimolarono una fervida attività di studio e di produzione artistica, i cui frutti venivano appunto «donati al mondo».

Il «*Gentil'huomo gratiosissimo*» Leonardo Sanudo (1544-1607), uomo colto e animatore di uno dei salotti letterario-musicali di Venezia, era un patrizio appartenente ad una delle più antiche famiglie della Serenissima. Ideatore di altri riusciti progetti poetici e musicali a tema, può essere collocato nel solco di quel mecenatismo definito 'umanistico', volto a promuovere le esclusive e raffinate attività artistiche secondo l'antico motto dell'*ars gratia artis*. Pochi anni prima era stata pubblicata un'altra raccolta, divenuta celeberrima al tempo in tutta Europa, intitolata *Il Trionfo di Dori*: Sanudo aveva fatto comporre ventinove poesie in onore della moglie da altrettanti autori ed aveva poi commissionato, al medesimo numero di musicisti, i madrigali su quei testi. Altri esempi della sua attività mecenatesca si sarebbero concretati in nuove raccolte, quale, per citarne un'altra, l'antologia di carattere religioso *Vita, Attioni, Miracoli, Morte, Risurrezione, et Ascensione di Dio Humanato, raccolti dal Clariss. Sig. Leonardo Sanudo in versi lirici da più famosi autori di questo secolo*, pubblicata a Venezia nel 1614, quindi dopo la sua morte, e probabilmente compilata una decina di anni prima: essa era incentrata sul racconto della vita di Gesù attraverso 250 madrigali, qui intesi come poesie, ciascuno dei quali composto da un autore diverso.

Il «*Cavaliere*» Francesco Bozza, di origini venete (forse trevigiane), nacque probabilmente a Candia, sull'isola di Creta, intorno al 1553. Poeta amico del Sanudo, appare come autore di una delle poesie della raccolta del *Trionfo di Dori*, nonché di uno dei testi della *Vita, [...] di Dio Humanato*. Di

lui si ricorda anche una tragedia in versi, la *Fedra*, composta in gioventù, e si conoscono pochi altri dati biografici che lo riconducono al Veneto, principalmente a Padova. È possibile tuttavia che alcuni elementi della sua biografia siano da attribuire piuttosto ad un omonimo.

Anche Angelo Gardano (1540-1611) era un figura di fama negli ambienti culturali veneziani. Apparteneva infatti alla celebre e ricca famiglia di editori che operarono nella città lagunare nel Cinquecento e nel Seicento, pubblicando importantissime opere musicali. Grazie alla stima di cui godeva, divenne priore dell'«Arte dei librai stampatori e ligadori» di Venezia. La quasi totalità dei brani registrati in questo disco fu stampata o ristampata da lui.

Sulla base di questi rapidi cenni ai tre uomini che compaiono nella dedicatoria dei *Diporti*, è evidente come vi fosse una certa frequentazione tra il mecenate, il poeta e lo stampatore. I *Diporti* sono quel genere di opera collettiva in cui varie personalità agiscono in modo originale, predisponendo appositamente testi e musiche secondo criteri ispiratori e organizzativi precisi, per dare nella somma dei contributi un risultato inedito. Dunque, non una compilazione antologica, secondo una prassi editoriale nata quasi in concomitanza con la nascita del madrigale stesso, e neanche un mero lavoro di assemblaggio coordinato da un amante delle arti. Sanudo mette in campo ancora una volta una rete di relazioni amicali con nobiluomini e artisti, poeti e musicisti per diletto o professionisti, e il suo ruolo determinante in questa impresa può facilmente immaginarsi: è infatti inverosimile che Gardano abbia agito di sua iniziativa e la sua dichiarazione nella dedicatoria («*volendo io, [...], per mezzo delle Stampe donarle al Mondo*») rappresenta il consueto artificio retorico per stornare da Sanudo la paternità di un'iniziativa che, a causa del suo risvolto commerciale, sarebbe stata giudicata sveniente al suo lignaggio. La dedica della raccolta all'autore dei versi mira infine ad inserire quelle opere in un contesto aulico, a «*donarle al Mondo*» dei nobili e raffinati fruitori di musica e poesia.

Che i *Diporti*, quale fatica poetica, nascano dagli ozi di un agiato signore (analogamente a molti altri testi, musicati solo in seconda battuta) o vengano composti su richiesta, nella prospettiva di fornire appositamente materiale testuale ad un'operazione musicale originale, ha importanza relativa. Si tratta di ventuno madrigali: un proemio e cinque brani per ciascuna delle quattro stagioni. I poemetti dei *Diporti* si inanellano come episodi di un racconto cadenzato dalle stagioni,

come dettagli di un grande dipinto, in cui chi «*vita brama tranquilla*» – così recita il proemio – si dedica a fatiche e svaghi che solo un'esistenza condotta in ambienti agresti può riservare.

Francesco Bozza, amico del mecenate, partecipò con ogni probabilità all'impresa solo per il piacere dell'arte. Per porre in musica i *Diporti*, Sanudo si rivolse poi a «*diversi Autori eccellenti*», professionisti ai quali verosimilmente richiese un servizio remunerato. I musicisti coinvolti da Sanudo non avevano con lui uno stabile rapporto clientelare, non erano suoi protetti o al suo servizio permanente, bensì maestri già operanti in altri contesti, ma a lui «*affezionatissimi*», secondo Gardano. Sono tutti ben noti: appartengono rispettivamente alla scuola romana (Giovanni Maria Nanino), all'area lombardo-veneta (Giovanni Croce, Lelio Bertani e Ippolito Baccusi) e alla tradizione fiamminga (Filippo de Monte). A loro accenniamo di seguito, aggiungendo le brevi notazioni che padre Siro Cisilino (1903-1987), trascrittore e curatore dell'edizione moderna dei *Diporti* del 1961, su cui è stata realizzata la presente incisione, riportò nella sua edizione per introdurli al lettore.

GIOVANNI MARIA NANINO (Tivoli, 1544 – Roma, 1607), cantore e compositore, fu al servizio del cardinale Ippolito II d'Este, poi cantore nella Cappella Giulia in San Pietro in Vaticano, maestro di cappella nella Basilica di Santa Maria Maggiore e nella chiesa di San Luigi dei Francesi, infine cantore nella Cappella Sistina. Fu inoltre insegnante di celebri compositori del tempo: Francesco Soriano, Gregorio Allegri, Felice Anerio, Ruggero Giovannelli e altri. È opinione di Cisilino riguardo a Nanino che «il madrigale-prologo di questa composizione lo mostra ottimo compositore». Il che non meraviglia, considerata la formidabile carriera musicale del tiburtino.

GIOVANNI CROCE (Chioggia, 1557 – Venezia, 1609), sacerdote, iniziò la sua carriera musicale come voce bianca grazie a Gioseffo Zarlino, suo concittadino, che lo portò in San Marco a Venezia, sotto la propria direzione. Proprio in San Marco, divenne alla fine della sua carriera maestro di cappella. Compose molte opere sia sacre che profane, dedicandosi anche alla produzione di madrigali cosiddetti «drammatici» o «dialogici» nonché a lavori sacri policorali, secondo lo stile in uso a Venezia dal tardo Rinascimento. Cisilino ci informa che Croce «era Vicemaestro di Cappella in San

Marco al tempo in cui uscivano i cinque madrigali – così ben dialogati e facili – che formano *La Primavera* in questa raccolta».

HELIO BERTANI (Brescia, ca 1554 – ivi, ca 1624) fu maestro di cappella nel duomo di Brescia, dedicandosi anche all'insegnamento. Fu anche al servizio della corte di Ferrara presso il duca Alfonso II d'Este e nel 1598 passò al servizio del vescovo di Padova come maestro di cappella del duomo. Nel 1607, ormai famoso in Italia e all'estero, si ritirò a Brescia, dove morì. Cisilino annota che Bertani «veniva dalla scuola di Giovanni Contino, come il Marenzio. Nei cinque suoi madrigali, che formano *L'Estate*, si avverte la dolcezza di stile che ricorda “il più dolce cigno d'Italia”».

IPPOLITO BACCUSI (Mantova, ca 1540 – Verona, 1609) eremita conventuale, fu maestro di cappella a Mantova, poi a Verona, compose moltissima musica polivocale di genere sacro e profano, edita a Venezia e in raccolte italiane e straniere. Per Cisilino «nei suoi cinque madrigali, che formano *L'Autunno*, la tecnica del contrappuntista ha un po' la prevalenza sull'espressione musicale intesa in senso monteverdiano».

FILIPPO DE MONTE (Malines, 1521 – Praga, 1603), fiammingo, fu il madrigalista più ferace del suo tempo con una produzione di quasi 1200 madrigali, tutti in italiano. Trascorse molto tempo in Italia, tra Napoli, Roma e Venezia. Nel 1568 si trasferì come maestro di cappella presso la corte imperiale austriaca, dove rimase fino alla morte. Cisilino ci dice che «i suoi cinque madrigali che formano *Il Verno*, incisivi e movimentati, ricordano Orlando di Lasso».

Padre Cisilino sottolinea che i *Diporti* sono il primo poema musicale che si conosca sulle quattro stagioni. Tuttavia, potrebbe essere tenuto in considerazione almeno un precedente: il breve ciclo di quattro madrigali composti dal fiammingo Giovanni Nasco (1510-1561) e pubblicati a Venezia nel 1557 presso Antonio Gardano, nella raccolta di Nasco *Il secondo libro di madrigali a cinque voci, dove si contengono tutte le macharronee del ditto autore*, laddove si fa riferimento alle *Macheronee* del benedettino mantovano Teofilo Folengo (1491-1544), opera pubblicata in diverse redazioni tra il 1517 e il 1552, da cui sono tratti i brevi testi musicati (gli epigrammi in latino *De Primavera*, *De Aestate*, *De Autunno*, *De Inverno*).

Ad ogni modo, è il caso di sorvolare su questioni di primogenitura, sia perché poco rilevanti in questa sede, sia perché le due opere paiono nel complesso difficilmente comparabili.

I *Diporti* inneggiano ai piaceri della vita in campagna nell'alternarsi dei momenti dell'anno e

illustrano, in un susseguirsi di vivaci immagini, le occupazioni e gli svaghi cui nei diversi mesi si dedicano coloro che abitano lontano dal clamore urbano. Compaiono, per così dire davanti agli occhi degli ascoltatori, campi, fiumi, fiori, alberi, una fauna variegata, pastori, contadini, vino, frutti, pesca, caccia, bagni, danze e financo delle ninfe: un mondo variopinto e carico di quella bellezza idillica vagheggiata dagli intellettuali, in cui si avvertono gli echi del mondo arcadico, già esaltato nel *Trionfo di Dori* e in molta altra produzione madrigalistica dell'epoca. I *Diporti*, tuttavia, esaltano piuttosto la concretezza della vita reale nella descrizione delle figure che popolano la campagna: il pastore che tosa le pecore, il cacciatore che insegue i cinghiali, il contadino che miete il grano e poi si ristora all'ombra, il pescatore che va a pesca con ami e reti, chi cerca refrigerio alla calura estiva con un bagno nel ruscello, chi degusta il vino novello, chi infine si gode la compagnia degli amici o si dedica alla propria amata.

Lo stile petrarchistico si adatta nel lessico e nel tono a componimenti leggeri e spensierati. La poesia e la musica, arti sorelle dai tempi antichi e ancora nella sensibilità del tempo, trovano il loro punto d'incontro privilegiato nel genere madrigalistico. Il madrigale polifonico raggiunge infatti nel tardo Cinquecento la sua maturità, facendo della stretta unione di parole e musica la propria caratteristica principale: al testo il ruolo predominante; la musica, invece, subordinata e funzionale al senso delle parole. I madrigali dei *Diporti* ben si inquadrano in questa definizione.

Queste composizioni non sono musica da concerto modernamente intesa: si eseguono in compagnia dei propri colti sodali per il proprio personale intrattenimento; rappresentano uno svago praticato da patrizi e intellettuali in corti e accademie, per godere con gli altri esecutori del piacere di far musica insieme, e sono eventualmente condivisi con un ristretto pubblico di pari rango. Alcuni artifici madrigalistici sono infatti riconoscibili più facilmente da parte di chi canta piuttosto che di chi ascolta. A tale riguardo, valga un esempio su tutti: nella terza parte dell'*Autunno*, nel brano intitolato *Dolce diporto*, i versi descrivono l'attività di uccellagione e a un tratto recitano le parole "con reti od altro laccio ascoso". Proprio in corrispondenza del "laccio ascoso", il compositore altera improvvisamente l'indicazione del tempo e insieme modifica i valori delle note da cantare, in modo tale che l'esito ritmico non cambi affatto. Egli predispone appunto una trappola nascosta per il cantante, che deve essere scaltro e non farsi ingannare. Ecco, un tale madrigalismo poteva e

può essere compreso ed apprezzato solo dall'esecutore, rimanendo chi ascolta totalmente inconsapevole di ciò che accade sul rigo musicale.

All'infuori dei *Diporti* (e dell'altro esempio prima citato dei madrigali di Nasco), le stagioni atmosferiche non costituiscono un tema compiuto e ricorrente nel panorama musicale rinascimentale. Riferimenti ai momenti dell'anno si trovano qua e là, ma piuttosto come metafore di stati d'animo (Petrarca *docet*): la primavera in primis, come simbolo dell'amore che rinasce, o quale elemento apportatore di gioia in contrasto con le sofferenze intime del poeta.

Per dare conto di questo aspetto si è dunque ritenuto di accompagnare i *Diporti* con alcuni madrigali coevi in italiano, che rimandano nei loro testi alle stagioni. Se Francesco Petrarca, insieme con i petrarchisti, è il poeta d'elezione dei madrigalisti fino ad oltre la metà del 500, e non solo grazie al *Canzoniere*, nel volgare del secolo sale la predilezione per Battista Guarini, prima, e Giovan Battista Marino, poi. Torquato Tasso guadagna invece un certo successo nel quarantennio a cavallo tra Cinque e Seicento. I grandi poeti della letteratura italiana non erano gli unici a venire saccheggiati abbondantemente dai compositori di madrigali: è infatti anche attestata una produzione di poesia anonima ad uso esclusivo dei compositori, che potevano saltuariamente essere essi stessi dei poeti. Frequentemente inoltre alcuni testi venivano copiati direttamente da altri madrigali, con conseguenti possibili errori di trascrizione o anche modificazioni volontarie (che risultassero emotivamente più incisive). Gli aspetti testuali appena descritti si riscontrano tutti nella selezione di brani di questa incisione. I madrigali che seguono sono riportati in ordine cronologico di pubblicazione. In questa successione è anche possibile cogliere l'evoluzione che la forma madrigalistica subì nella seconda metà del 16° secolo: il passaggio da un approccio compositivo più rigoroso e composto a costruzioni polifoniche volte ad assecondare più liberamente – da un punto di vista sia melodico che ritmico e non solo armonico – le sfumature di testi decisamente più espressivi, ciò che è evidente anche nella preferenza per nuovi poeti, come appunto si diceva.

Lasso che il caldo estivo è un brano di Giovanni Maria Nanino appartenente al suo primo libro di madrigali a cinque voci pubblicato a Venezia presso Gardano nel 1570. Anthony Newcomb, celebre musicologo americano, suggerisce che il testo possa essere stato scritto da Paolo Giordano Orsini (1541-1585), primo duca di Bracciano e sposo di Isabella de' Medici (1542-1576), come metafora del proprio dolore causato da ristrettezze finanziarie, con conseguenti umiliazioni, oppure dal rapporto

non sereno con la moglie. In questo brano, la calda estate non è che un'ambientazione amena in cui il poeta, trovato un luogo ombroso e fresco, vorrebbe rasserenarsi e abbandonare ogni preoccupazione per un momento di ristoro. Proprio in quell'istante, il dolore che ancora ha nel cuore ritorna così vivo da poter essere sconfitto solo dalla morte.

Già torna a rallegrar proviene invece dal secondo libro di madrigali a cinque voci di LUCA MARENZIO (Coccaglio, Brescia, 1556 - Roma, 1599), pubblicato a Venezia da Gardano nel 1581. Il testo poetico è di autore ignoto. Descrive il classico quadretto arcadico affollato di ninfe e pastori, mentre Aprile riporta la natura alla vita. Di notte, tuttavia, le pene tornano ad angosciare il poeta, per abbandonarlo, sofferente, solo al sorgere del giorno successivo.

Un dubbio verno, un instabil sereno di ORLANDO DI LASSO (Mons, Belgio, 1532 - Monaco di Baviera, 1594) fu incluso nella sua raccolta *Madrigali novamente composti a 5 voci* pubblicata dapprima a Norimberga nel 1585 e poi a Venezia, sempre dal Gardano, nel 1587. I versi sono tratti dai *Trionfi* di Francesco Petrarca (1304-1374), precisamente dal *Trionfo del tempo*, di cui esistono varianti testuali ("Un dubbio iberno, instabile sereno"). In queste righe è evocato, attraverso una potente metafora, l'annullamento della fama, del potere, delle vanità umane, delle cose mortali: tutto svanisce nello scorrere del tempo, stavolta chiaramente inteso come inesorabile successione di eventi.

Felice primavera compare nel secondo libro di madrigali a sei voci di RINALDO DEL MEL (Malines, ca 1554 - prob. Anversa, ca 1598) pubblicato ad Anversa nel 1588 presso i tipi di Pietro Phalesio e Giovanni Bellerio. Del Mel fu un compositore franco-fiammingo, molto attivo in Italia, a Roma, e membro della Scuola Romana. Probabilmente studiò con Palestrina. Il testo è di Torquato Tasso (1544-1595) ed è tratto dalle sue *Rime d'Amore*. Ancora una volta una metafora della primavera come amore che rinasce nel cuore del poeta, con tutto l'apparato di arcadica scenografia.

Ecco la primavera fu composto dal danese MOGENS PEDERSEN (Copenaghen, ca 1583 - ivi, 1623), il cui nome italianizzato suonava Magno Petreo. Si trova nel suo primo libro di madrigali a cinque voci pubblicato a Venezia nel 1608 presso Gardano. Pedersen studiò a Venezia con Giovanni Gabrieli. Il testo musicato è di Ercole Cavalletti (1553-1589), poeta ferrarese amico del Tasso, che visse alla corte di Alfonso II d'Este, duca di Ferrara. Abbiamo qui l'ennesimo esempio di quei

quadretti oleografici che offrono alla nostra vista sole, fiori, canto di uccellini e cuori piagati dall'amore.

O primavera gioventù dell'anno (con la seconda parte, *O dolcezze amarissime d'amore*) è preso dal primo libro di madrigali di HEINRICH SCHÜTZ (Köstritz, Germania, 1585 - Dresda, 1672) ovvero Enrico Sagittario, seguendo l'italianizzazione del nome. La raccolta fu pubblicata a Venezia nel 1611 da Angelo Gardano. Il testo proviene dall'atto III del *Pastor Fido* di Giovanni Battista Guarini (1538-1612). Il lamento di Mirtillo si rivolge a una primavera che ritorna, con il suo corredo di fiori e amori, ma che a lui porta in dono nient'altro che il ricordo del suo amore perduto. In una mirabile metafora fatta di immagini contrastanti, le dolcezze d'amore diventano amarissime per l'assenza dell'amata: meglio sarebbe se con la perdita dell'oggetto del proprio amore, ne svanisse anche il ricordo.

Ride [Riede] la primavera proviene, come il brano precedente, dal primo libro di madrigali di Schütz. I versi musicati sono invece tratti dalle *Rime* di Giambattista Marino (1569-1625), pubblicate a Venezia nel 1602. Troviamo ancora una primavera come luogo ideale dell'amore; ancora una volta, la metafora si costruisce sul contrasto tra un amante appassionato e un'amata tanto bella quanto insensibile alle profferte d'amore.

L'incipit originale del testo di Marino recita in realtà "Riede la primavera". La variante "Ride" del madrigale di Schütz sembra essere un *unicum*. Altri compositori del tempo, che hanno musicato gli stessi versi (come Alfonso Fontanelli, Salomone Rossi, Giovanni Domenico Montella, Sigismondo D'India, Giovanni Girolamo Kapsberger), hanno sempre riportato "Riede". Ora, come detto, se talvolta i musicisti alteravano dei versi, modificando l'ordine delle parole, sostituendone alcune con dei sinonimi o cavando dalle poesie solo alcuni passaggi, ciò avveniva per accentuare l'espressività di determinate frasi musicali, ma il significato complessivo del testo restava il medesimo. Questo brano riporta invece una primavera che "ride", proponendo in tal modo un'immagine molto peculiare e distante dall'originale testuale, per quanto una tale metafora possa in assoluto funzionare. Non ci sono evidenze che l'autore abbia di proposito modificato l'incipit, né che si tratti di un errore di trascrizione o di incomprensione del testo ed è rischioso avventurarsi in ipotesi. La figurazione musicale che Schütz ha ideato ben si adatta alla primavera che "ride", ma potrebbe accompagnarsi appropriatamente anche all'originale "riede". Il passaggio da "riede" a

“ride” non sarebbe insomma giustificato se non da un deliberato desiderio di aprire il madrigale con una nuova metafora, a meno di non ammettere una svista nella trascrizione.

La scelta di incidere il brano ripristinando in questa sede il “riede”, secondo l’originale mariniano, si configura dunque come un’opzione consapevolmente arbitraria.



La registrazione dei *Diporti della villa in ogni stagione*, dopo quella del *Trionfo di Dori* (1592), prosegue un ideale percorso di riscoperta dell’attività mecenatesca di Leonardo Sanudo.

Nell’esecuzione dei brani, in presenza di una scrittura musicale alla quale, come noto, non sempre si adattano con agio le voci di un moderno ensemble SATB, si è intonato ciascun madrigale, o ciascuna serie di madrigali, ad un’altezza che risultasse di volta in volta la più comoda possibile per tutti i registri, rinunciando ad altre scelte esecutive.

Si è inoltre scelto di adottare in molti passaggi una prassi esecutiva che tenesse conto delle caratteristiche prosodiche dei testi musicati, accentuando nel fraseggio un andamento ritmico più aderente alla velocità che le sillabe hanno nel parlato e dunque risultando in note disuguali e in un’elasticità agogica in alcune frasi. La flessibilità ritmica scaturisce dalle esigenze della declamazione: nell’italiano parlato il periodo ha una dinamica molto varia e un andamento ondulato, grazie alla presenza di un accento principale e di accenti secondari con intensità variabile. A partire da Pietro Bembo (1470-1547), molti teorici della poesia e della parola cantata hanno sostenuto l’opportunità di tale prassi, ormai generalmente accettata. Un’attestazione su tutte rende ragione di questa scelta e cioè il famosissimo passaggio del compositore e teorico rinascimentale Nicola Vicentino, che nel 1555, nel suo trattato *L’antica musica ridotta alla moderna pratica*, scriveva: «... nel concertare le cose volgari (in lingua volgare, l’italiano)... qualche volta si usa un certo ordine di procedere, nelle composizioni, che non si può scrivere».

TONY CORRADINI

TO MY MOST REVERED LORD
THE ILLUSTRIOUS KNIGHT
FRANCESCO BOZZA.

Inasmuch as, a few days ago, the Distinguished Signor Lionardo Sanuto, a most gracious Gentleman, & constant patron and supporter of worthy people, sent me some Canzonette composed by Your Lordship about the pastimes of the Villa & set to music by several excellent Composers by his request; and inasmuch as I, according to my custom, wish to bestow them to the World by printing them, I have decided, in doing this, to dedicate them to Your Lordship, because, as I stated previously, they originated from you, and because you are an equally faithful friend of the above-mentioned Distinguished Gentleman as I am a humble servant of Your Lordship. Thus, through both of us, everything will be, so to speak, united in honour of Your Illustrious Lordship, to whom the Composers too are greatly devoted. I wish to add that in Your Lordship, besides many other qualities, the knowledge of Music and the mastery of Poetry are combined: so my intention can be regarded as praiseworthy for this reason too. It remains for me to commend myself to your kindness; & to offer myself to you in perpetuity; which I am doing with warmth & all possible affection; praying for your complete happiness.
From Venice, 1 April 1601.

Your Lordship's

most devoted servant,

Angelo Cardano

This dedication appears at the beginning of the collection of madrigals titled *I DIPORTI DELLA VILLA IN OGNI STAGIONE, spiegati in quattro canzoni dall' Ill. S. Francesco Bozza Cavaliere et posti in musica da diversi famosi Autori, a cinque voci* ("The Pastimes of the Villa in Each Season", explained in four songs by the Illustrious Knight Francesco Bozza and set to music by several famous Composers), published in Venice in 1601 by the publisher Angelo Gardano.

This short text supplies some information about the birth and publication of this work. The knight Francesco Bozza, dedicatee of the collection, had probably composed a poem in several

stanzas about the activities that take place in the country throughout the year, and about the pastimes and pleasures of living far from the bustle of the city. A gentleman who was a friend of Francesco Bozza's, Leonardo Sanudo, probably asked some eminent musicians to compose some pieces based on those lines, in order to create a theme-collection of madrigals. Lastly the publisher, having received the composition, published the collection. All this apparently happened without the involved people making any particular efforts, as if it were normal for artistic and publishing enterprises like this one to take place casually or only because of a publisher's interest. A reconstruction of this sort might be convincing if we were unacquainted with other aspects of this remote story and if the context in which patronage produced its outcomes – together with the interactions among clients, poets, composers and publishers – were not clear enough to us by now.

Venice, European hub of musical publishing in the sixteenth century, was also an important centre for the publishing of poetry, particularly in collective anthologies. The Venetians enthusiastically promoted the arts during the late Renaissance and early Baroque; the literary and musical academies that arose during that period stimulated a lively activity of study and artistic production, whose fruits were “bestowed to the world”.

The “*most gracious Gentleman*” Leonardo Sanudo (1544-1607), a learned man who promoted one of the literary and musical salons of Venice, was an aristocrat from one of the oldest families of the city. He conceived other poetic and musical theme-projects, so he can be placed in the area of the so-called “humanistic” patronage that aimed to encourage refined, exclusive artistic activities on the basis of the ancient motto *ars gratia artis*. A few years before, another collection of his titled *Il Trionfo di Dori* had been published and became quite famous all over Europe during that period: Sanudo had asked twenty-nine authors to compose a poem each in honour of his wife, then had asked an equal number of composers to set them to music in madrigals. Later his activity as a patron gave rise to further collections, such as, to mention only one, the religious anthology *Vita, Attioni, Miracoli, Morte, Risurrezione, et Ascensione di Dio Humanato, raccolti dal Clariss. Sig. Leonardo Sanudo in versi lirici da più famosi autori di questo secolo*, published in Venice in 1614, therefore after his death, and probably drawn up about ten years before: it was focused on the narration of the life of Jesus through 250 madrigals, understood here as poems, each composed by a different author.

The “*Knight*” Francesco Bozza, who came from Veneto (perhaps Treviso), was probably born in Candia, on the island of Crete, around 1553. He was a poet and a friend of Sanudo’s, and is the author of one of the poems in the collection *Trionfo di Dori*, and of one of the texts in “*Vita, ... di Dio Humanato*”. He is also remembered for a tragedy in verse, *Fedra*, composed when he was young. A few biographic data that are known to us connect him to Veneto, mainly to Padua; but it is possible that some of them should be attributed to another person of the same name.

Angelo Gardano (1540–1611) too was well-known in the Venetian cultural circles. He belonged to the famous, wealthy family of publishers who were active in Venice in the sixteenth and seventeenth centuries and published highly important musical works. Thanks to the renown he enjoyed, he became a prior of the *Arte dei librai stampatori e ligadori*, the Venetian guild of booksellers, printers and bookbinders. Almost all the pieces recorded in this disc were printed or reprinted by him.

These cursory pieces of information about the three men mentioned in the dedication of *Diporti* make it evident that the patron, the poet and the publisher probably met rather regularly. *Diporti* is that sort of collective work in which various personalities act in a creative way, expressly preparing texts and music that are based on precise criteria of inspiration and organisation so as to ensure that the aggregate of the contributions will produce an original outcome. Therefore it is not an anthological compilation, in keeping with a publishing practice that appeared more or less at the same time in which the madrigal was born; nor is it a mere assembly coordinated by a lover of the arts. Sanudo involved in this project a network of friendly relationships with aristocrats and artists, poets and musicians, both amateurs and professionals, and his crucial role in this undertaking can be easily imagined: it is unlikely that Gardano acted on his own initiative, and his statement in the dedication that “*I ... wish to bestow them to the World by printing them*” represents the customary rhetorical device for averting from Sanudo the responsibility for an enterprise that would have been regarded as inappropriate to his rank, because of its commercial aspect. The dedication of the collection to the author of the lines, moreover, aims to integrate these works into a courtly context, to “*bestow them to the World*” of noble and refined lovers of music and poetry.

It does not much matter whether *Diporti*, as a poetic work, sprang from the leisure of a wealthy gentleman (like many other texts that were set to music only later) or were written by request with

the explicit goal of supplying texts for an original musical operation. *Diporti* is formed of twenty-one madrigals: a proem and five pieces for each of the four seasons. The poems follow one another like episodes of a story whose rhythm is marked by the seasons, like details of a great painting, in which he who “*longs for a quiet life*” – as the proem puts it – devotes himself to exertions and diversions that only life in a rural environment can offer.

Francesco Bozza, a friend of the patron's, in all likelihood took part in the project only for the sake of the pleasure of art. To have *Diporti* set to music, Sanudo turned to “*several excellent Composers*”, professional men to whom he probably asked for a paid service. The musicians involved by Sanudo did not have a regular patronage relationship with him, were not his protégés and were not permanently employed by him: on the contrary, they were masters who were already active in other contexts, but “*greatly devoted*” to him, according to Gardano. They are all well-known: they belong respectively to the Roman school (Giovanni Maria Nanino), to the area of Lombardy and Veneto (Giovanni Croce, Lelio Bertani and Ippolito Baccusi), and to the Flemish tradition (Filippo de Monte). We will deal with them individually below, also quoting the short notes added, in order to present these composers to the readers, by Padre Siro Cisilino (1903-1987), transcriber and editor of the modern edition of *Diporti* (1961), on which this recording is based.

GIOVANNI MARIA NANINO (Tivoli, 1544 – Rome, 1607), cantor and composer, was in the employment of Cardinal Ippolito II d'Este; subsequently he sang in the Cappella Giulia in St. Peter's in the Vatican, and became a Kapellmeister in the Basilica di Santa Maria Maggiore and in the Church of San Luigi dei Francesi. Lastly he sang in the Sistine Chapel. He was also the teacher of some famous composers of that period, including Francesco Soriano, Gregorio Allegri, Felice Anerio and Ruggero Giovannelli. With reference to Nanino, Cisilino expresses the opinion that “the prologue-madrigal of this composition shows he was an excellent composer”. This is not surprising, if we consider Nanino's impressive musical career.

GIOVANNI CROCE (Chioggia, 1557 – Venice, 1609), priest, began his musical career in a boys' choir thanks to Gioseffo Zarlino, his fellow townsman, who brought him to St. Mark's in Venice and was the director of the choir. At the end of his career he became Kapellmeister in St. Mark's. He composed many works, both sacred and profane, and also produced so-called “dramatic” or “dialogic” madrigals and polychoral sacred music, in accordance with the style prevalent in Venice

during the late Renaissance. Cisilino tells us that Croce “was Vice-Kapellmeister in St. Mark’s in the period during which he composed the five madrigals – with their flowing, easy dialogue – that form *Spring* in this collection”.

LELIO BERTANI (Brescia, ca 1554 – ca 1624) was Kapellmeister in the Duomo of Brescia, and a teacher. For a period he was in the employment of Duke Alfonso II d’Este, at the court of Ferrara, and in 1598 he was appointed Kapellmeister of the Duomo by the Bishop of Padua. In 1607, by then famous in Italy and in other countries, he retired to Brescia, where he spent his last years. Cisilino points out that Bertani “came from the school of Giovanni Contino, like Marenzio. In the five madrigals of his that form *Summer*, we can perceive the mellow style that reminds us of ‘the gentlest swan in Italy’”.

IPPOLITO BACCUSI (Mantua, ca 1540 – Verona, 1609), conventual Augustinian hermit, was Kapellmeister in Mantua, then in Verona. He composed a great quantity of polyvocal music, both sacred and profane, which was published in Venice and in collections in Italy and in other countries. Cisilino remarks that “in his five madrigals, which form *Autumn*, the counterpoint technique rather prevails over the musical expression as understood by Monteverdi”.

FILIPPO DE MONTE (Malines, 1521 – Prague, 1603), Flemish, was the most fertile composer of madrigals of his time: he produced almost 1,200 madrigals, all of them in Italian. He spent much time in Italy, between Naples, Rome and Venice. In 1568 he moved to the Austrian imperial court as a Kapellmeister, and remained there until the time of his death. Cisilino tells us that “his five madrigals that form *Winter* are incisive and animated, and remind us of Orlando di Lasso”.

Padre Cisilino underlines the fact that *Diporti* is the first known musical poem on the seasons. However, there is at least one precedent that might be taken into consideration: a short cycle of four madrigals by the Flemish composer Giovanni Nasco (1510-1561) published in Venice by Antonio Gardano in 1557, within Nasco’s collection *Il secondo libro di madrigali a cinque voci, dove si contengono tutte le macharronee del ditto*. The reference here is to the *Maccheronee* by the Benedictine Teofilo Folengo (1491-1544), a work published in several editions between 1517 and 1552, from which the short texts that have been set to music (the Latin epigrams *De Primavera*, *De Aestate*, *De Autumno*, *De Inverno*) have been drawn.

In any case, it is not worthwhile to dwell on primogeniture issues, both because they are not very

significant in this context and because, on the whole, it is not easy to establish a comparison between the two works.

Diporti extolls the pleasures of living in the country in the alternation of the periods of the year, and illustrates, with a sequence of lively images, the occupations and pastimes of people who live far from the noise of the cities during the various months. It evokes to the listener the fields, rivers, flowers, trees, the diversified fauna, the shepherds and peasants, the wine and fruit, the fishing, hunting, bathing, dancing, and even some nymphs: this multi-coloured world was rich in the idyllic beauty that was dreamed of by the intellectuals and tinged with a hint of the Arcadian world, previously celebrated in *Trionfo di Dori* and in many other contemporary madrigals. *Diporti*, however, chiefly sings the praises of the concreteness of real life in its description of the figures that inhabit the country: the shepherd shearing his sheep, the hunter pursuing the boars, the peasant harvesting the corn, then taking refreshment in the shade, the fisherman fishing with hooks and nets, people seeking relief from the heat by bathing in a brook, people tasting new wine, and people enjoying the company of their friends or devoting themselves to their sweetheart.

The lexicon and tone of the Petrarch-like style is suitable for bright, light-hearted compositions. Poetry and music, which had been sister arts since ancient times and were even more so in the sensitivity of that period, found their best meeting place in the madrigal genre. The polyphonic madrigal reached its maturity in the late sixteenth century, choosing as its main feature the close union of words and music: the text took the main role, while the music was subordinate to the meaning of the words and was at their service. The madrigals of *Diporti* fit well in this definition.

These compositions are not concert music as we understand it today: they are meant to be performed in the company of one's cultured friends for one's own personal entertainment; they are a pastime for aristocrats in courts and academies, designed to make it possible to enjoy with the other performers the pleasure of making music together; and in some cases they are shared with a limited public of peers. Some madrigal artifices are actually easier to detect for the performers than for the listeners. One example is enough: in the third part of *Autumn*, in the piece titled *Dolce diporto* ("Sweet pastime"), the text describes the activity of bird-catching, and at a certain point there are the words "con reti od altro laccio ascoso" ("with nets or other hidden traps"). Precisely where there are the words "laccio ascoso", the composer suddenly changes the time direction and

simultaneously the values of the notes to be sung: this way, the rhythmic outcome does not change at all. So he has set a hidden trap for the singer, who must be cunning and not fall into it. A madrigal device like this can only be understood and appreciated by the performer, while the listeners are utterly unaware of what was happening on the stage.

Apart from *Diporti* (and the other, previously mentioned, example of Nasco's madrigals), the seasons were not a precise, recurrent theme on the scene of Renaissance music. There are occasional mentions of the time of the year, but they are chiefly metaphors of a state of mind (in the wake of Petrarch): spring above all, as a symbol of the rebirth of love, or as an element that brings joy in contrast with the inward suffering of the poet.

To elucidate this aspect, we chose to add to *Diporti* some contemporary madrigals in Italian whose texts refer to the seasons. While Petrarch, together with the Petrarchists, was the favourite poet of madrigal composers until after the middle of the sixteenth century (and not solely thanks to his *Canzoniere*), as the century proceeded there was an increase in the preference for Battista Guarini, then for Giovan Battista Marino. Torquato Tasso became fairly successful in the forty years straddling the sixteenth and seventeenth centuries. The great poets of Italian literature were not the only ones to be abundantly plundered by the composers of madrigals: there was also a documented production of anonymous poems exclusively used by composers; and the latter were also occasionally poets as well. In many cases, moreover, some texts were directly copied from other madrigals, sometimes with transcription errors or even deliberate changes whose purpose was to intensify the emotional impact. All these aspects are present in the texts of the pieces selected for this recording. The madrigals are presented here in the chronological order in which they were published. In this succession it is also possible to detect the evolution undergone by the madrigal form in the second half of the sixteenth century: the transition from a more orderly, rigorous approach to polyphonic constructions aiming at a greater freedom – not only harmonic, but also melodic and rhythmic – in adapting to the nuances of decidedly more expressive texts: this is evident also in the preference, which we have mentioned above, for new poets.

Lasso che il caldo estivo ("Poor me, the heat of summer") is a piece by Giovanni Maria Nanino that is included in his first book of five-part madrigals published in Venice by Gardano in 1570. Anthony Newcomb, an eminent American musicologist, surmises that the text may have been

written by Paolo Giordano Orsini (1541–1585), first Duke of Bracciano and husband of Isabella de' Medici (1542–1576), as a metaphor of his distress due to financial straits and the attendant humiliations, or to his difficult relationship with his wife. In this piece the hot summer is nothing but a pleasant environment in which the poet, having found a shady, cool place, hopes to calm down, forget his troubles and obtain some relief. Just then, the pain he still has in his heart comes back so piercingly that only death will be able to quench it.

Già torna a rallegrar (“Once again it gladdens me”) is drawn from the second book of five-part madrigals by LUCA MARENZIO (Coccaglio, Brescia, 1556 – Rome, 1599), published in Venice by Gardano in 1581. The poetic text is by an unknown author. It describes a classical Arcadian scene crowded with nymphs and shepherds, while April brings nature back to life. By night, however, the poet's suffering is renewed, and will leave him, prostrated, only at sunrise of the following day.

Un dubbio verno, un instabil sereno (“An uncertain winter, an unstable clear sky”), by ORLANDO DI LASSO (Mons, Belgium, 1532 – Munich, 1594), was included in his collection *Madrigali novamente composti a 5 voci*, published first in Nuremberg in 1585, then in Venice by Gardano in 1587. The poem is drawn from *Trionfi*, by Petrarch (1304–1374), precisely from *Trionfo del tempo*, of which there exist some text variants (“Un dubbio iberno, instabile sereno”). These lines evoke, through a powerful metaphor, the reversal of fame, power, human vanity and mortal matters: everything vanishes with the passing of time, clearly understood here as an inexorable succession of events.

Felice primavera (“Happy spring”) was included in the second book of six-part madrigals by RINALDO DEL MEL (Malines, ca 1554 – probably Antwerp, ca 1598), published in Antwerp in 1588 by Pietro Phalesio and Giovanni Bellerio. Del Mel was a French-Flemish composer, very active in Italy, particularly in Rome, and a member of the Roman School. He probably studied under the guidance of Palestrina. The text is by Torquato Tasso (1544–1595) and is drawn from his *Rime d'Amore*. Once again there is a metaphor of spring as love that revives in the heart of the poet, with all the apparatus of Arcadian scenery.

Ecco la primavera (“Here is spring”) was composed by a Dane, MOGENS PEDERSEN (Copenhagen, ca 1583 – 1623), whose Italianised name was Magno Petreo. It appeared in his first book of five-part madrigals published in Venice in 1608 by Gardano. Pedersen studied in Venice under the guidance of Giovanni Gabrieli. The text is by Ercole Cavalletti (1553–1589), a poet from Ferrara who was a

friend of Tasso's and lived at the court of Alfonso II d'Este, Duke of Ferrara. This is a further example of the many rather saccharine pictures formed of sunshine, flowers, chirping birds and hearts tormented by love.

O primavera gioventù dell'anno ("O Springtime, youth of the year", with its second part, *O dolcezze amarissime d'amore* "O bitterest sweetness of love") appeared in the first book of madrigals by HEINRICH SCHÜTZ (Köstritz, Germany, 1585 – Dresden, 1672), also known as Enrico Sagittario, in the Italianised version of his name. This collection was published in Venice in 1611 by Angelo Gardano. The text is drawn from Act 3 of *Pastor Fido*, by Giovanni Battista Guarini (1538-1612). The lament of Mirtillo is addressed to spring, which is coming back with its retinue of flowers and love affairs, but is bringing to him nothing but the memory of his lost love. In an admirable metaphor formed of contrasting images, the sweetness of love becomes terribly bitter because of the absence of the loved woman: it would be better if the loss of the object of one's love were accompanied by the disappearance of the memory of her.

Ride la primavera ("Spring is laughing") is drawn, like the previous piece, from Schütz's first book of madrigals. The lines set to music are drawn from *Rime*, by Giambattista Marino (1569-1625), published in Venice in 1602. Once again, spring is presented as the ideal place for love; once again, the metaphor is based on the contrast between the passionate lover and his beloved, who is beautiful but indifferent to his offers of love.

The original opening words of Marino's text were actually "Riede la primavera" ("Spring is coming back"). The "Ride" variant of Schütz's madrigal does not seem to appear anywhere else. Other contemporary composers who set the same lines to music (such as Alfonso Fontanelli, Salomone Rossi, Giovanni Domenico Montella, Sigismondo D'India and Giovanni Girolamo Kapsberger), always wrote "Riede". Now, as we have already pointed out, when musicians occasionally modified some lines, changing the order of the words or replacing some with synonyms, or extracting only some passages, they did it to enhance the expressiveness of some musical phrases; but the overall meaning of the text was unchanged. This piece, on the contrary, mentions a spring that "laughs", presenting a very peculiar image that is quite different from the original, although the metaphor can work just the same. There is no evidence that the composer intentionally altered the beginning of the text, or that there was a mistake in its transcription or

interpretation, so it would be hazardous to attempt a conjecture. The musical figuration conceived by Schütz is quite suitable to a “laughing” spring, but might also be appropriate to a spring that is “coming back”. In other words the transition from “riede” to “ride” might only be justified by a deliberate wish to open the madrigal with a new metaphor, unless we accept the surmise of a transcription error. So our decision to record this piece restoring the word “riede”, according to Marino’s original text, is a consciously arbitrary choice.



The recording of *Diparti della villa in ogni stagione*, after that of *Trionfo di Dori* (1592), is a step forward on an ideal path of rediscovery of the patronage activity of Leonardo Sanudo.

In the performance of the pieces, since the musical writing, as everybody knows, does not always allow the voices of a modern SATB ensemble to adapt easily to it, we have transposed each madrigal, or series of madrigals, to a pitch that is as comfortable as possible for all the singers, giving up other possible performance choices.

Moreover in many passages we chose to adopt a performance practice that allowed for the prosodic characteristics of the texts, emphasising in the phrasing a rhythmic pace that closely followed the speed of the syllables in the spoken language, giving rise to unequal notes and an agogic elasticity in some phrases. The rhythmic flexibility springs from the needs of declamation: in spoken Italian a period has highly varied dynamics and an undulating pace, because of the presence of a main accent and variable-intensity secondary accents. Starting from Pietro Bembo (1470-1547), many theoreticians of sung words and poetry upheld the suitability of this practice, which by now is commonly accepted. A particular statement may be quoted as the one that explains this choice most explicitly: the famous passage by the Renaissance composer and theoretician Nicola Vicentino, who wrote in 1555, in his treatise *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*: “... when performing vulgar things (pieces in the vulgar tongue, Italian)... sometimes, in compositions, a certain way of proceeding is adopted that cannot be written down”.

TONY CORRADINI

Il GRUPPO VOCALE ÀRSI & TËSI si dedica all'esecuzione di musica polifonica sacra e profana, con un repertorio prevalentemente incentrato sul Cinquecento e sul primo Seicento. L'ensemble si esibisce a parti reali, con un numero variabile di esecutori che può includere strumentisti.

Il gruppo segue una prassi esecutiva vicina a quella in uso nei secoli XVI e XVII. L'approccio adottato contempla tuttavia la necessaria restituzione, quanto più possibile adeguata al gusto moderno, dei sentimenti e dei moti dell'animo che quella musica intendeva suscitare. Negli ultimi anni ha riservato attenzione a raccolte madrigalistiche italiane meno frequentate.

L'ensemble è diretto da Tony Corradini, basso del gruppo, che ha approfondito la prassi musicale antica, monodica e polifonica, con Antonino Albarosa, Peter Phillips, Claudio Cavina ed ha partecipato a numerosi festival e rassegne di musica antica in Europa, Stati Uniti e Israele, cantando in formazioni cameristiche, tra le quali La Venexiana, Tallis Scholars, Festina Lente.

WWW.ARSIETESI.IT

The GRUPPO VOCALE ÀRSI & TËSI dedicates itself to the performance of sacred and profane polyphonic music, with a repertoire that is chiefly focused on the sixteenth century and the early seventeenth. The ensemble performs in real parts: the number of performers is variable and occasionally includes some instrumentalists.

The performance practice adopted by the group is close to the one that was customary in the sixteenth and seventeenth century. The group's approach, however, allows for the need to convey, respecting modern taste as much as possible, the feelings and emotions that this music meant to arouse. During the last few years the group has turned its attention to less-known Italian collections of madrigals.

The ensemble is conducted by Tony Corradini, bass of the group, who has thoroughly studied the early-music performance practice, both monodic and polyphonic, under the guidance of Antonino Albarosa, Peter Phillips and Claudio Cavina, and has taken part in a great number of early-music festivals and seasons in Europe, the United States and Israel, singing in various chamber-music groups, including La Venexiana, Tallis Scholars and Festina Lente.

TACTUS

DDD

TC 590005

© 2020

Made in Italy

GRUPPO VOCALE ÀRSI & TÈSI

MONICA DI MARIA · MARTINA LOI, soprani

SILVIA ELISABETTA PASQUALI COLUZZI, alto

FABRIZIO GIOVANNETTI · VINCENZO VERRENGIA, tenori

TONY CORRADINI, basso e direzione

WWW.ARSIETESI.IT

