

CON GRATIA,
ET MANIERA



Galatea

Paul Beier *director*

Michael Chance
Monica Huggett
Bruce Dickey



“con gratia, et maniera”

Virtuosismi vocali e strumentali del tardo Rinascimento

- | | |
|--|--------------|
| 1. Bartolomeo de Selma y Salaverde | 4'00" |
| <i>Diminuzioni su “Vestiva i colli” di Palestrina</i> | |
| violino, 2 viole da gamba, chitarrone, chitarra, organo | |
| 2. Giovanni Battista Bovicelli | 4'22" |
| <i>Diminuzioni su “Anchor che co’l partire” di Cipriano de Rore</i> | |
| voce, violino, 2 viole da gamba | |
| 3. Fiorenzo Maschera | 3'16" |
| <i>Canzona Decimaquinta</i> | |
| cornetto, violino, 2 viole da gamba | |
| 4. Giovanni Battista Bovicelli | 7'32" |
| <i>“Ave verum”, diminuzioni su “Io son ferito ahi lasso” di Palestrina</i> | |
| voce, liuto | |
| 5. Giorgio Mainerio | 3'53" |
| <i>Pass’e mezzo moderno</i> | |
| cornetto, violino, 3 liuti, 2 viole da gamba, organo | |
| 6. Riccardo Rognoni | 5'23" |
| <i>Diminuzioni su “Domine quando veneris” di Palestrina</i> | |
| cornetto, organo | |
| 7. Aurelio Virgiliano | 4'18" |
| <i>Diminuzioni su “Ben qui si mostra il ciel” di Cipriano de Rore</i> | |
| voce, liuto | |
| 8. Giorgio Mainerio | 1'19" |
| <i>Saltarello moderno</i> | |
| cornetto, violino, 3 liuti, 2 viole da gamba, organo | |
| 9. Francesco Rognoni Taeggio | 6'10" |
| <i>Diminuzioni su “Io son ferito ahi lasso” di Palestrina</i> | |
| violino, chitarrone, organo | |

-
- | | |
|---|--------------|
| 10. Giovanni Bassano
<i>Diminuzioni su “Vestiva i colli” di Palestrina</i>
voce, liuto | 4’38” |
| 11. Francesco Rognoni Taeggio
<i>Sonata Seconda</i>
cornetto, violino, viole da gamba, chitarrone, chitarra, organo | 5’19” |
| 12. Giovanni Battista Bovicelli
<i>Diminuzioni su “Io son ferito ahi lasso” di Palestrina</i>
cornetto, liuto, organo | 6’56” |
| 13. Giovanni Bassano
<i>Diminuzioni su “Cosi le chiome” di Palestrina</i>
voce, liuto | 4’49” |
| 14. Giorgio Mainerio
<i>La Billiarda: Ballo e Saltarello</i>
cornetto, violino, 3 liuti, 2 viole da gamba, organo
<i>Bonus:</i> | 2’56” |
| 15. John Dowland
<i>Lasso vita mia</i>
voce, liuto | 3’33” |

GALATEA

Paul Beier direttore

Michael Chance *controttenore*

Monica Huggett *violino*

Bruce Dickey *cornetto*

Emilia Benjamin, Sabina Colonna Preti *viola da gamba*

Paul Beier, Richard Savino, Craig Marchitelli *liuto, chitarra barocca, chitarrone*

Gianluca Capuano *organo*

Strumenti/Instruments:

violini: Antonio e Girolamo Amati 1618; cornetto: Serge Del Mas; viole da gamba: Fabrizio Reginato;
liuti: Paul Thompson, Michael Lowe; chitarra: Anna Radice; chitarrone: Klaus Jacobsen; organo:
Pinchi.

*Uno speciale ringraziamento alla Fondazione Marco Fodella per il supporto alla realizzazione di questo
progetto discografico / Special thanks to Marco Fodella Foundation for their support in producing this CD*



Registrazione / Recording / Enregistrement:

Eupilio (LC), San Vincenzo: 21-22/10/2005 e Piuo (SO), chiesa parrocchiale dell'Assunta: 29-30/04/2008

Registrazione / recording engineer / prise du son:

Matteo Costa

Direzione artistica / music supervision / direction artistique:

Andrea Dandolo

Elaborazione musicale / music editions / edition musicales:

© Paul Beier

Libretto / booklet:

© Paul Beier, Mariagrazia Carlone

Traduzione francese / French translations / Traduction française:

Silvia Miguidi

Copertina /cover /couverture:

Rubens: "Ritratto di Eleonora Gonzaga"

Fotografie / Photographs / Photographies:

© Tullio Mauro

Note di programma

Nel Cinquecento le famiglie nobili più importanti e i ricchi ecclesiastici facevano a gara per aggiudicarsi i migliori virtuosi, da esibire con orgoglio come dimostrazione vivente del proprio prestigio e perfino da scambiare o prestare, come favore personale, ai propri pari. (Non è un caso che molti musicisti fossero anche spie, perchè giravano molto di corte in corte). I musicisti a loro volta gareggiavano tra di loro per assurgere ad una fama tale da procurarsi gli impieghi più prestigiosi e sicuri. Nelle corti e nei palazzi dovevano suonare continuamente per i padroni e per i loro ospiti. Cronache e lettere dell'epoca testimoniano a volte in grande dettaglio quale fosse il repertorio. Non sempre si trattava di musica nuova, composta appositamente: questo infatti avveniva solo in speciali occasioni; più spesso, quelli che si potevano ascoltare erano i "grandi successi" del tempo, e di quello appena trascorso. Proprio come oggi, che – per dire – alla festa di matrimonio di una nipote, un vecchio zio nostalgico pretende che l'orchestrina intoni *Yesterday*, o addirittura *O sole mio* o *Night and day*, nel primo Seicento un attempato cardinale poteva tranquillamente uscirsene con una richiesta di *Anchor che col partire* di Cipriano de Rore o di *Io son ferito* del Palestrina. E dato che le occasioni di suonare dal vivo erano certamente tantissime, molto più di

oggi (chè oggi possiamo sempre soddisfare il desiderio di musica mettendo su un disco), i musicisti dovevano avere per le mani un repertorio enorme, che risalisse anche a molti decenni prima, includendo tutti quelli che erano stati i maggiori successi degli ultimi cinquanta o sessant'anni (com'è oggi per i migliori pianisti di piano-bar). Ma per distinguersi gli uni dagli altri, e per accontentare il fine palato dei loro ospiti e padroni, oltre che per non annoiare loro e se stessi, di queste musiche vecchie e nuove davano ogni volta interpretazioni personali e variate. È insito nella musica stessa il concetto di improvvisazione e variazione; da sempre chi suona o canta musica propria o altrui tende a improvvisarci sopra variazioni più o meno ampie o sostanziali, che possono andare dal semplice inserimento qua e là di qualche abbellimento alla radicale trasformazione di un brano in qualche cosa di completamente nuovo, che però lasci sempre riconoscere il pezzo originale da cui si è mosso. I jazzisti ancora oggi lo fanno d'abitudine, ma non diversa era la prassi fra Cinque e Seicento, l'epoca per eccellenza dell'arte della diminuzione.

"in tutte le operationi humane, sieno di qual si voglia sorte che si vogliano, ò da che chi si siano fatte, si ricerca gratia, & attitudine; non dico gratia, per intendere di quella gratia ch'hanno i sudditi

particolari sotto i Re & gli Imperatori; ma ben per quella ch'hanno gli huomini quando in fare un'attione dimostrano di farla senza fatica; & all'agilità, aggiungano le vaghezze e'l garbo."

Così Zacconi, nel capitolo "In che modo si possano le figure musicali cantar con gratia" della sua *Prattica di musica* (Venezia 1596), consiglia ai cantanti di aggiungere alla linea scritta del canto quelle "vaghezze" che, se porte con garbo, agilità e "grazia" (nel senso di "sprezzatura" di cortegianesca memoria) rendono la musica infinitamente più gradevole all'ascolto:

"Le vaghezze, & gli accenti si sono fatti col spezzar, & rompere delle figure, tuttavolta che in un tatto, ò mezzo si aggiunge una quantità di figure che hanno natura di esser velocemente pronunziate: le quali rendono tanto piacere, & diletto, che ci pare d'udir tanti bene amaestrati Augelli, che col cantar loro ci rapiscono il cuore, & ci fanno rimanere del cantar loro molto ben contenti."

L'arte delle diminuzioni (note velocissime che "spezzano" fantasiosamente i valori più lunghi della linea melodica originale), fondata, dunque, su una tradizione improvvisativa secolare di cantanti e strumentisti virtuosi, fiorì specialmente nel periodo coperto dai brani inclusi in questa

registrazione: grosso modo, nel mezzo secolo tra il 1575 e il 1625 circa. E' documentata non soltanto attraverso le composizioni stesse (poichè sempre più spesso le diminuzioni vennero scritte per esteso); ma anche dai numerosi manuali che si proponevano di insegnare "il vero modo di diminuir": Girolamo Dalla Casa (1584), Giovanni Bassano (1585), Riccardo Rognoni (1592), Giovanni Luca Conforti (1593), Aurelio Virgiliano (1600 ca.), Antonio Brunelli (1614), per citarne solo alcuni.

Questi trattati spesso fanno riferimento alla difficoltà di dire in parole ciò che il musicista dovrebbe imparare con la pratica e dal vivo esempio dei maestri, ma sono una fonte preziosissima e insostituibile per chi, a distanza di secoli da quella tradizione, vuol riportarla alla vita.

Paul Beier e Mariagrazia Carlone

Schizzi biografici*

Giovanni Battista Bovicelli (attivo 1592–1594) fu cantante e teorico musicale, noto come l'autore delle *Regole, passaggi di musica, madrigali et motetti passeggiati* (Venezia, 1594). Molta musica, sacra e profana, del primo Seicento incorpora il tipo di elaborati passaggi richiesti da Bovicelli, nel nuovo stile virtuosistico di canto che avrebbe dominato la cantata e l'opera barocche.

Bartolomeo de Selva y Salaverde (ca. 1595; attivo 1613–1638), nato ed educato in Spagna, figlio di Bartolomé de Selma, strumentista della cappella reale, fu ingaggiato dall'Arciduca Leopold ad Innsbruck. Fagottista virtuoso, pubblicò i primi pezzi solistici per questo strumento mai apparsi, all'interno della sua unica collezione sopravvissuta, le *Canzoni fantasie et correnti da suonar* (Venezia 1638).

Giorgio Mainerio (ca. 1535 - 1582) era un sacerdote e svolse diversi incarichi musicali per la Chiesa, tra cui quello di maestro di cappella nel Duomo di Aquileia. Compose musica sia sacra che profana: il suo *Primo libro de balli* (Venezia 1578) include le prime *suites* per insieme strumentale esistenti.

Fiorenzo Maschera (ca. 1540 - ca. 1584), organista, suonava anche la viola da braccio e il

violino. Successe al suo maestro, Claudio Merulo, come organista del Duomo di Brescia. Le sue musiche giunte fino a noi sono canzoni strumentali a quattro parti, destinate a diversi tipi di ensembles.

Francesco Rognoni Taeggio (seconda metà del XVI sec. – ca. 1626), figlio di Riccardo Rognoni, diresse la musica del Principe di Masserano, poi del Governatore e dei duchi di Milano; fu inoltre maestro di cappella di Sant'Ambrogio ed ebbe contatti con il re di Polonia Sigismund III; fu Cavaliere papale e Conte Palatino. Violinista virtuoso, usava suonare ogni giorno i passaggi inclusi nel suo trattato, la *Selva de varii passaggi* (1620).

Riccardo Rognoni (ca. 1550 - prima del 1620) lavorò per il duca di Terranova, Governatore di Milano. Compose soprattutto musica strumentale, e fu suonatore eccellente di violino e di altri strumenti a corda e a fiato. È soprattutto ricordato per i suoi *Passaggi* (1592).

Aurelio Virgiliano. Nulla si sa di questo autore, eccetto che intorno al 1600 scrisse un trattato musicale, *Il Dolcemelo*, che comprende diverse serie di diminuzioni.

Bonus

John Dowland (1563-1626), uno dei più important liutisti e compositori di canzoni dell'Inghilterra elisabettiana, viaggiò a lungo in Europa durante la sua giovinezza, e nel 1595 giunse in Italia con l'intenzione di visitare Luca Marenzio a Roma. Benchè non realizzò tale obiettivo, visitò Bologna,

Padova, Ferrara e altre corti della penisola, e certamente assorbì molto dello stile italiano. *Lasso vita mia* è la sua unica canzone nota scritta in italiano.

* Liberamente adattati dal *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, seconda edizione, 2001.



Bruce Dickey, Gianluca Capuano



Program notes

In the Sixteenth Century, the most important families of the nobility and rich men of the church vied with one another to hire the best musical virtuosos, to be exhibited with pride as a living demonstration of their prestige, and even to trade or to lend, as a personal favor, to their peers. (It is not by accident that many musicians doubled as spies, as they traveled from court to court.) Musicians competed among themselves in turn to earn the kind of fame that would help them procure the most prestigious and secure positions. At court and in villas they had to make music continuously for their patrons and their guests. Chronicles and letters of the period often testify in great detail as to their repertoire. It did not always necessarily include newly composed music – this really only happened on special occasions – more often it was the popular hits of the moment, and of the recent past, that were heard. Just as in our own time, for instance, at the wedding of his nephew, a nostalgic old uncle might insist that the band strike up a version of *Yesterday* or even such ancient favorites as *O sole mio* or *Night and day*, so too in the late Sixteenth Century an elderly cardinal might have serenely interjected a request for *Anchor che col partire* by Cipriano de Rore or *Io son ferito* by Palestrina. And since occasions to play live music were certainly much more frequent

then than now (when the desire for music can always be satisfied with some electronic device) musicians had to maintain a vast repertoire at their fingertips, one that stretched back decades and included the “greatest hits” of the previous fifty or sixty years (much as you would find with any self-respecting piano-bar performer in our own time). But to distinguish themselves, and to satisfy the fine sensibilities of their guests and patrons, as well as to stave off boredom both for themselves and their listeners, they provided varied and personalized interpretations every time they were required to perform the old war-horses, as well as the new ones. The idea of variation and improvisation is inherent to music; whoever sings or plays his or her own music, or the music of others, has always succumbed to the tendency to improvise more or less substantial variations, ranging from the insertion of some simple ornament here or there to a radical transformation of a work into something completely new, leaving a barely recognizable trace of the original. Today practitioners of jazz habitually do this, but it was no different for musicians of the Sixteenth and Seventeenth Centuries, the epoch *per eccellenza* of the art of diminution.

“In all human activities, being of any kind that you can imagine, and by whomsoever they are performed, one aims for grace and disposition. By

grace I don't mean that kind of grace that is requested by particular subjects of Kings and Emperors, but that kind which men have when they perform an action, demonstrating to do it without stress, and to agility they add a pinch of charm and propriety."

Thus Zacconi, in the chapter "The way in which to sing musical subjects with grace," in his book *Prattica di musica* (Venice 1596), advises singers to add to the written line of music those "charms" which, when combined with propriety, agility and "grace" (in the sense of nonchalance – the *sprezzatura* of Castiglione's *Book of the Courtier*), render the music infinitely more pleasing to the ear:

"The charms and the accents are made by dividing and breaking the subject: in notes lasting a beat, or half a beat, you add a quantity of figures that are in a natural way pronounced more quickly. These provide such great pleasure and delight that we seem to be hearing many well trained birds who with their singing steal our heart and make us very well pleased with their song."

The art of diminution (quick notes that artfully "break-up" the longer note values of the original melody), founded on an age-old improvisatory tradition of virtuoso singers and instrumentalists,

flowered especially in the period covered by the works included in this recording: roughly in the half-century between 1575 and 1625. It is documented not only through the compositions themselves (in that diminution was gradually more and more notated in detail in the written score rather than left to the whim of the performer), but also in numerous manuals that proposed to teach "the true method of diminution": Girolamo Dalla Casa (1584), Giovanni Bassano (1585), Riccardo Rognoni (1592), Giovanni Luca Conforti (1593), Aurelio Virgiliano (1600 ca.), Antonio Brunelli (1614), to name just a few. These treatises often cite the difficulty of saying with words that which the musician must learn with practice and by following the live example of the experts, but they are a precious and irreplaceable source of information for those of us who, at a distance of centuries from that tradition, would like to bring it back to life.

Paul Beier and Mariagrazia Carlone

Giovanni Battista Bovicelli (active 1592–4) was a singer and a music theorist, known as the author of the *Regole, passaggi di musica, madrigali et motetti passeggiati* (Venice, 1594). Many early 17th-century sacred and secular monodies incorporated the type of elaborate passage-work advocated by Bovicelli, in the new virtuoso style of singing that was to dominate the Baroque cantata and opera.

Bartolomeo de Selva y Salaverde (ca. 1595; active 1613–38), born and educated in Spain, was the son of the royal chapel instrumentalist Bartolomé de Selma and was engaged by the Archduke Leopold in Innsbruck. A virtuoso bassoonist, he published the first ever solo pieces for this instrument, within his only surviving collection of *Canzoni fantasie et correnti da suonar* (Venice, 1638).

Giorgio Mainerio (ca. 1535 - 1582) was a priest who held several musical jobs in the Church, including that of *maestro di cappella* of the Cathedral in Aquileia. He composed both sacred works and dance music: his *Primo libro de balli* (Venice, 1578) includes the earliest extant suites for instrumental ensemble.

Fiorenzo Maschera (ca. 1540 - ca. 1584) was an

organist, and he also played the viola da braccio and the violin. He succeeded his teacher, Claudio Merulo, as organist of Brescia Cathedral. His surviving compositions are all four-part instrumental canzonas for many varied ensembles.

Francesco Rognoni Taeggio (2nd half of the 16th century – ca. 1626), son of Riccardo Rognoni, was director of music to the Prince of Masserano, then of the governor of Milan, *maestro di cappella* of the church of Saint Ambrose; he had connections with King Sigismund III of Poland and directed the instrumental ensemble of the ducal court at Milan. He was appointed a Papal Knight and hereditary Palatine Count. He was a violin virtuoso who played the musical passages included in his treatise, the *Selva de varii passaggi* (1620), every day.

Riccardo Rognoni (ca. 1550 - before 1620) worked for the Duke of Terranova, Governor of Milan. He composed mainly instrumental music, and he was an excellent player of the violin and of other string and wind instruments. He is remembered chiefly for his *Passaggi* (1592).

Aurelio Virgiliano. Nothing is known about this author, except that he wrote a music treatise, *Il Dolcemeio*, compiled around 1600 and including several sets of diminutions.

Bonus piece

John Dowland (1563-1626), one of the most important lute players and song writers of Elizabethan and Jacobean England, traveled widely in Europe in his youth, and in 1595 came to Italy with the intention of visiting Luca Marenzio in Rome. Although he never reached this objective, nevertheless he spent time in

Bologna, Padua, Ferrara and other Italian courts, and certainly absorbed much of the Italian style. *Lasso vita mia* is his only known song written in Italian.

**Freely adapted from the New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition, 2001.*

Paul Beier



Notes de programme

Dans le XVI^e siècle les familles nobles les plus importantes et les riches ecclésiastiques se disputaient les meilleurs virtuoses, exhibés avec orgueil comme des démonstrations vivantes de leur prestige et même échangés ou prêtés à leurs égaux, comme une faveur personnelle. (Ce n'est pas un hasard si beaucoup de musiciens furent aussi des espions, puisqu'ils passaient souvent de cour en cour). Les musiciens à leur tour rivalisaient entre eux pour atteindre une renommée assez élevée pour se procurer les emplois les plus sûrs et prestigieux. Dans les cours et dans les palais ils devaient continuellement jouer pour les patrons et leurs hôtes. Des chroniques et des lettres de l'époque témoignent, de manière parfois très détaillée, de la gamme du répertoire. Il ne s'agissait pas toujours de musique nouvelle, expressément composée: ceci se vérifiait en effet juste dans des occasions particulières; le plus souvent, on écoutait les "grands succès" de l'époque et du passé récent. Exactement comme aujourd'hui, lorsque – par exemple - à la fête de mariage d'une des ses nièces, un vieux oncle nostalgique prétend que l'orchestre entonne *Yesterday*, ou même *O sole mio* ou *Night and day*, au début du XVII^e siècle un âgé cardinal pouvait tranquillement demander de jouer *Anchor che col partire* de Cipriano de Rore ou *Io son ferito* de

Palestrina. Et étant donné que les occasions de jouer live étaient certainement nombreuses, beaucoup plus qu'aujourd'hui (car aujourd'hui nous pouvons toujours satisfaire notre désir de musique en écoutant un disque), les musiciens devaient avoir à leur disposition un répertoire énorme, remontant même à quelques décennies en arrière et comprenant les majeurs succès des derniers cinquante ou soixante ans (c'est le cas aujourd'hui des meilleurs pianistes de piano-bar). Mais pour se distinguer les uns des autres, et pour satisfaire leurs hôtes et patrons raffinés, ainsi que pour ne pas s'ennuyer eux-mêmes, de ces musiques vieilles et nouvelles ils donnaient à chaque fois des interprétations personnelles et variées. Le concept d'improvisation et variation est propre à la musique même; depuis toujours celui qui joue ou chante sa propre musique ou celle d'autrui a tendance à improviser des variations plus ou moins grandes ou substantielles, allant de la simple insertion de quelques ornements ici et là jusqu'à la radicale transformation d'un morceau dans quelque chose de complètement nouveau, qui laisse toutefois reconnaître toujours le morceau d'origine. Les joueurs de jazz encore aujourd'hui le font d'habitude, mais cette pratique n'était pas différente entre XVI^e et XVII^e siècle, l'époque par excellence de l'art de la diminution.

"Dans toutes les opérations humaines, de

n'importe quelle sorte, ou de n'importe quel exécuteur, on recherche la grâce, et l'aptitude; je ne dis pas grâce, dans le sens de cette grâce que les sujets particuliers ont sous les Roi et les Empereurs; mais exactement de celle que les hommes ont lorsqu'en faisant une action démontrent de la faire sans peine; et à l'agilité, ils ajoutent les grâces et l'élégance.

Ainsi Zacconi, dans le chapitre "De quelle manière on peut chanter avec grâce les figures musicales " de sa *Prattica di musica* (Venise 1596), suggère aux chanteurs d'ajouter à la ligne écrite du chant ces "grâces" qui, offertes avec élégance, agilité et "grâce" (dans le sens de "sprezzatura" [nonchalance, N.D.T.] selon la tradition du *Courtisan*) rendent la musique infiniment plus agréable à l'écoute:

"Les grâces, & les accents ont été créés en cassant et brisant les figures, à chaque fois que dans un temps, ou un demi-temps on ajoute une quantité de figures ayant la particularité d'être prononcées rapidement: celles-ci donnent tant de plaisir et de joie, qu'on a l'impression d'entendre plein d'oiseaux bien dressés, qui avec leur chant nous ravissent le coeur et nous laissent très contents de leur chant."

L'art des diminutions (notes très rapides qui "coupent" d'une manière pleine d'imagination les

valeurs plus longues de la ligne mélodique originale), fondé, donc, sur une tradition improvisative séculaire de chanteurs et instrumentistes virtuoses, fleurit spécialement dans la période caractérisée par les morceaux inclus dans cet enregistrement: *grosso modo*, dans le demi siècle entre 1575 et 1625 environ. Il est documenté non seulement par ces mêmes compositions (puisque les diminutions furent écrites en entier toujours plus souvent); mais aussi par les nombreux manuels se proposant d'enseigner "la vraie manière de diminuer" : Girolamo Dalla Casa (1584), Giovanni Bassano (1585), Riccardo Rognoni (1592), Giovanni Luca Conforti (1593), Aurelio Virgiliano (1600 env.), Antonio Brunelli (1614), pour en citer juste quelques-uns.

Ces traités se refont souvent à la difficulté de mettre en mots ce que le musicien devrait apprendre avec la pratique et par le vif exemple des maîtres, mais ils sont une source très précieuse et irremplaçable pour ceux qui, à un intervalle de plusieurs siècles de cette tradition, veulent la faire revivre de nouveau.

Paul Beier et Mariagrazia Carlone

Giovanni Battista Bovicelli (actif 1592–1594) fut un chanteur et théoricien musical, célèbre auteur de *Regole, passaggi di musica, madrigali et motetti passeggiati* (Venise, 1594). Beaucoup de musique, sacrée et profane, de la première moitié du XVII^e siècle incorpore le type de passages élaborés demandé par Bovicelli dans le nouveau style virtuose de chant, qui a dominé la cantate et l'opéra baroques.

Bartolomeo de Selva y Salaverde (env. 1595; actif 1613–1638), né et élevé en Espagne, fils de Bartolomé de Selma, instrumentiste de la chapelle réelle, fut engagé par l'Archiduc Léopold à Innsbruck. Virtuose du basson, il publia les premiers morceaux de soliste jamais apparus pour cet instrument, à l'intérieur de sa seule collection survécue, les *Canzoni fantasie et correnti da suonar* (Venise 1638).

Giorgio Mainerio (env. 1535 - 1582) était un prêtre et il s'occupa pour l'Eglise de charges musicales différentes, dont celle de maître de chapelle dans la cathédrale d'Aquilée. Il composa de la musique sacrée et profane: son *Primo libro de balli* (Venise 1578) comprend les premières suites pour ensemble instrumental existantes.

Fiorenzo Maschera (env. 1540 - env. 1584),

organiste, il jouait aussi la viole de bras et le violon. Il succéda à son maître, Claudio Merulo, en tant qu'organiste de la cathédrale de Brescia. Les musiques de Maschera arrivées jusqu'à nous ce sont des chansons instrumentales à quatre parties, destinées à des types d'ensemble différents.

Francesco Rognoni Taeggio (deuxième moitié du XVI^e s. – env. 1626), fils de Riccardo Rognoni, il dirigea la musique du Prince de Masserano, ensuite du Gouverneur et des ducs de Milan; il fut en outre *maître de chapelle* de Sant'Ambrogio et eut des contacts avec le roi Sigismond III de Pologne; il fut Chevalier papal et Comte Palatin. Virtuose du violon, il avait l'habitude de jouer chaque jour les passages inclus dans son traité, la *Selva de varii passaggi* (1620).

Riccardo Rognoni (env. 1550 - avant 1620) travailla pour le Duc de Terre-Neuve, Gouverneur de Milan. Il composa surtout de la musique instrumentale, et il fut un excellent joueur de violon et d'autres instruments à corde et à vent. Il est évoqué surtout pour ses *Passages* (1592).

Aurelio Virgiliano. Rien n'est connu de cet auteur, à l'exception du traité musical *Il Dolcemelo*, écrit autour de 1600 et comprenant des séries différentes de diminutions.

John Dowland (1563-1626), l'un des luthistes et compositeurs de chansons les plus importants de l'Angleterre élisabéthaine, voyagea longtemps en Europe pendant sa jeunesse, et en 1595 arriva en Italie avec l'intention de visiter Luca Marenzio à Rome. Il n'atteignit pas son objectif, cependant il visita Bologne, Padoue, Ferrare et d'autres cours

de la péninsule, et il absorba certainement beaucoup du style italien. *Lasso vita mia* est son unique chanson connue écrite en italien.

* Librement réadaptés d'après le *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, deuxième édition, 2001.

Ave verum

Ave verum corpus
Natum de Maria Virgine
Vere passum immolatum
In cruce pro homine:
Cuius latum perforatum
Unda fluxit sanguine
Esto nobis praegustatum
In mortis examine
O dulcis o pie
O Iesu fili Mariae
Miserere mei Amen.

Anchor che co'l partire

Anchor che col partire
io mi senta morire,
Partir vorrei ogn'hor, ogni momento:
Tant'è il piacer ch'io sento
De la vita ch'acquisto nel ritorno.
E così mill'e mille volt'il giorno
Partir da voi vorrei:
tanto son dolci gli ritorni miei.

Ben qui si mostra il ciel

Ben qui si mostra il ciel vago e sereno,
E qui ridon le rose e i lieti fiori,
Spirando amanti odori,
Destan gli augelli a dolce canto ameno.

Ave verum

Hail, true body,
born of the Virgin Mary.
Truly offered, immolated
On the cross for mankind:
From whose pierced side
Flowed a wave of blood:
For us you will be a foretaste
In death's trial.
O gentle, o pious
O sweet Jesus, Son of Mary
Have pity on me. Amen.

Anchor che co'l partire

Even though when I leave
I feel I am dying,
I would like to leave every hour, every moment:
so great is the pleasure I feel
from the life that I regain upon returning.
And so, thousands and thousands of times a day
I would like to leave you:
so sweet are my returnings.

Ben qui si mostra il ciel

Well does the sky show itself here, beautiful and
clear,
And here the roses smile, and the happy flowers,
Emanating loving perfumes,

Ave verum

Salut Vrai corps
Né de la Vierge Marie
Ayant vraiment souffert et qui fut immolé
Sur la croix pour l'homme
Toi dont le côté transpercé
Laissa couler l'eau et le sang
Sois pour nous un réconfort
Dans l'heure de la mort.
O doux, O bon,
O Jésus fils de Marie
Aie pitié de moi. Ainsi soit-il.

Anchor che co'l partire

Bien qu'en partant
Je me sente mourir,
Je veux partir tout le temps, chaque moment:
Tel est le plaisir que je ressens
de la vie que j'acquiers dans le retour
Ainsi mille et mille fois par jour
J'aimerais me partir de vous:
Tellement doux ce sont mes retours.

Ben qui si mostra il ciel

Ici le ciel se montre bien vague et serein,
Et ici les roses rient et les fleurs gaies,
Exhalant des odeurs d'amour,
Réveillent les oiseaux pour un doux chant

Ma rìa ventur'al fin lasso, ne sorge,
Ch'Amor tacitamente
Tesse fra fiori e l'herbe un placido angue.
Onde venen, sì dolce ai petti porge
Ch'il cor soavemente,
Pien di dolce desio morendo langue.

Vestiva i colli

Vestiva i colli e le campagne intorno
La primavera di novelli amori
E spirava soavi Arabi odori,
cinta d'erbe e di fior il crine adorno:
Quando Licori all'apparir del giorno
Cogliendo di sua man purpurei fiori
Mi disse: in guiderdon di tanti onori
A te li colgo, ed ecco io te n'adorno.

Così le chiome

Così le chiome mie, soavemente
Parlando cinse, e in sì dolci legami
Mi strinse il cor, ch'altro piacer non sente
Onde non fia giammai che più non l'ami
Degl'occhi miei, nè fia che la mia mente
Altri sospiri, o desiando io chiami.

Wake the birds to a sweet pleasant singing.
But bad fortune, in the end, arises, alas,
Because Cupid silently
Weaves between flowers and herbs, a quiet snake
Who offers to [lovers] breasts a poison so sweet
That the heart, gently,
Languidly dies, full of sweet desire.

Vestiva i colli

Spring dressed the hills and surrounding fields
With new loves,
And she emanated gentle Arabian perfumes,
Being bound with herbs and her hair adorned with
flowers,
When Licori, at the break of day,
While picking purple flowers with her hand,
Told me: "As a reward for so many honors
I pick them for you, and look, I adorn you with them."

Così le chiome

Thus, speaking gently, she bound my hair,
And in such sweet knots
She tied my heart, so that it could not feel other
pleasures.
Therefore, may it never happen that I do not love her
More than my own eyes, or that my mind
Sighs for other [lovers], or that I call to them with desire.

plaisant.

Mais à la fin une fortune mauvaise en vient,
Car Amour silencieusement
Tisse entre les fleurs et les herbes un placide
serpent.

De son venin, si doux aux seins,
Ceux qui suavement y approchent leur cœur,
Plein de doux désir meurent languissant.

Vestiva i colli

Le printemps de nouveaux amours
Revêtait les collines et les campagnes tout autour
Et exhalait des suaves odeurs Arabes,
Avec sa chevelure ornée d'herbes et de fleurs:
Lorsque Licori, venant le jour,
En cueillant de sa main des fleurs purpurines
Me dit: en récompense de tant d'honneurs
Pour toi je vais les cueillir, et voici je t'en orne.

Così le chiome

Ainsi ma chevelure suavement
En parlant elle ceignit, et en si doux liens
Elle m'étreignit le cœur, qui d'autres plaisirs ne
ressent pas :
Que je l'aime, donc, pour toujours
Plus que mes yeux, et que mon esprit ne désire
Pas d'autres qu'elle, ou que dans le désir je n'en
appelle aucune.

Lasso vita mia

Lasso vita mia, mi fa morire,
Crudel'amor mio cor consume,
Da mille ferite, che mi fa morir.
Ahi me, Deh, che non mi fa morire,
Crudel'amor, mi fa soffrir mille martire.



Paul Beier, Craig Marchitelli, Richard Savino,
Bruce Dickey, Gianluca Capuano

Lasso vita mia

Poor me, oh my life, cruel love
Makes me die, consumes my heart
With a thousand wounds, which make me die.
Alas, oh, that cruel love does not make me die,
He makes me suffer a thousand torments.

Monica Huggett, Richard Savino



Lasso vita mia

Moi pauvre, ma vie, amour cruel
Mon cœur consume, il me fait mourir
De mille blessures, il me fait mourir.
Hélas, moi pauvre, il ne me fait pas mourir,
Amour cruel, il me fait souffrir mille martyrs.

Galatea



Galatea è un gruppo vocale-strumentale, fondato da Paul Beier, la cui composizione varia a seconda del repertorio proposto, affiancando alcuni dei più noti solisti internazionali a giovani promesse.

Paul Beier, liutista, ha dedicato molte registrazioni alla musica italiana del periodo di passaggio tra Rinascimento e Barocco. Ha contribuito in modo determinante a diffondere un metodo interpretativo che si basa ugualmente sulla rigorosa ricerca delle pratiche storiche e sulla creatività improvvisativa.

Michael Chance, controtenore, è noto soprattutto per le sue interpretazioni dei ruoli principali dell'opera barocca e per il suo particolare interesse nella canzone per liuto e voce del periodo elisabettiano e dell'età di Giacomo I.

Monica Huggett non ha bisogno di presentazioni. Quella presente è la sua terza registrazione con *Galatea*, le due precedenti essendo state dedicate a due esponenti dell'arte violinistica del primo Barocco: Giovanni Battista Buonamente e Biagio Marini.

Bruce Dickey è tra i più esperti interpreti odierni dell'arte rinascimentale della diminuzione, ed uno dei più rinomati cornettisti viventi.

Galatea is a vocal-instrumental ensemble, founded by Paul Beier, whose composition varies according to the proposed repertoire, pairing some of the most notable international soloists with promising younger talent.

Paul Beier, lutenist, has dedicated many recordings to Italian music in the moment of passage from the Renaissance to the Baroque. He has made a major contribution in promulgating an interpretative method based equally on rigorous research into historical practices and spontaneous creativity.

Michael Chance, countertenor, is known above all for his interpretation in principal roles of baroque opera and for his particular interest in the lute-song repertoire of the Elizabethan and Jacobean eras.

Monica Huggett has no need of presentation. The present recording is her third with *Galatea*, the two preceding CDs being dedicated to two major exponents of the art of the violin of the Early Baroque: Giovanni Battista Buonamente and Biagio Marini.

Bruce Dickey is one of today's most expert practitioners of the renaissance art of diminution, and one of the world's most accomplished cornettists.

Galatea

Galatea est un groupe vocal et instrumental fondé par Paul Beier, dont la composition varie selon le répertoire proposé, réunissant quelques solistes internationaux des plus connus et des jeunes promesses.

Paul Beier, luthiste, a dédié plusieurs enregistrements à la musique italienne de la période de passage entre la Renaissance et le Baroque. Il a contribué de manière déterminante à la diffusion d'une méthode interprétative qui se fonde également sur la recherche rigoureuse des pratiques historiques ainsi que sur la créativité improvisative.

Michael Chance, contreténor, est connu surtout pour ses interprétations des rôles principaux de l'opéra baroque et pour son intérêt particulier vers la chanson pour luth et voix de la période élisabéthaine et de l'âge de Jacques Ier.

Monica Huggett n'a pas besoin de présentation. Cet enregistrement est son troisième travail avec *Galatea*, ses deux précédents ayant été consacrés à deux représentants de l'art violonistique du premier Baroque: Giovanni Battista Buonamente et Biagio Marini.

Bruce Dickey est l'un des interprètes d'aujourd'hui les plus experts dans l'art de la diminution dans la Renaissance, et l'un des cornettistes vivants les plus renommés.

Biagio Marini

Allegrezza del Nuovo Maggio (Emanuela Galli soprano) (Stradivarius STR 33446)

Barbara Strozzi

Diporti di Euterpe (Emanuela Galli soprano) (Stradivarius STR 33487)

Biagio Marini

Curiose Invenzioni dall'Opera Ottava (Monica Huggett violino) (Stradivarius STR 33549)

Giovanni Battista Buonamente

Balli, Sonate & Canzoni (Monica Huggett violino, Bruce Dickey cornetto) (Stradivarius STR 33603)



