



Benedetto Pallavicino
(1551-1601)

Madrigali

su testi del Guarini

Daltrocanto

Dario Tabbia



PANCLASSICS



Recording: September 2005, Claušetto/Pordenone (Italy)
 Recording producer & digital editing: Sigrid Lee & Roberto Meo

Booklet editor: Susanne Lowien
 Layout: Joachim Berenbold

Translations: Susanne Lowien (Deutsch) / Sigrid Lee (English)

Cover picture: Sandro Botticelli "Portrait of a young woman" Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt

© 2005 © 2013 note 1 music gmbh, Heidelberg, Germany
 CD manufactured in The Netherlands

Benedetto Pallavicino
 (1551-1601)

Madrigali su testi del Guarini

1	Io disleale?	2:34	12	<i>Balletto Alemanno (G.A. Terzi)</i>	1:09
2	Era l'anima mia	3:52	13	Ahi, come a un vago sol	3:16
3	Cruda Amarilli · Ma grideran	6:23	14	<i>Fantasia (G.A. Terzi)</i>	4:30
4	Una farfalla	2:56	15	Amor, i' parto	3:56
5	<i>Fantasia XIII (G.B. dalla Gostena)</i>	2:00	16	T'amo mia vita	2:45
6	Negatemi pur	1:49	17	<i>Ballo II Alemano (G.A. Terzi)</i>	1:10
7	Cor mio, deh non languire	3:12	18	Deh, come invan chiedete	3:33
8	Io mi sento morir	2:45	19	Felice che vi mira	2:03
9	<i>Preludio (G.A. Terzi)</i>	2:36			
10	Occhi un tempo mia vita	3:05			
11	Ch'io non t'ami	2:37			Total time : 56:20

Daltrocanto

Alena Dantcheva, Roberta Giua soprano
Alessandro Carmignani countertenor
Gian Paolo Fagotto, Gianluca Ferrarini tenor
Walter Testolin bass
Ugo Nastrucci lute

Dario Tabbia direction

Benedetto Pallavicino

(1551-1601)

Benedetto Pallavicino wurde in Cremona geboren und ausgebildet, wo er die ersten 30 Jahre seines Lebens verbrachte. Aus späteren Chroniken gehen nur fragmentarische Informationen über diese Phase seines Lebens hervor; bekannt ist nur, dass seine musikalische Ausbildung in Cremona stattfand und dass er dort als professioneller Organist an verschiedenen Stadtkirchen tätig war. Darüber hinaus gibt es keine gesicherten Angaben über seine Aktivitäten in dieser Stadt. Wenn man bedenkt, wie hervorragend seine Werke komponiert sind, muss man zu dem Schluss kommen, dass er in Cremona die bestmögliche musikalische Ausbildung genossen hat. Das führt zu der Annahme, dass sein Lehrer wohl kein geringerer als Marcantonio Ingegneri war; *maestro di cappella* des Doms von Cremona. Dieser war ein verdienstvoller Kontrapunktiker, ein führender Komponist der lokalen Musikszene und überdies Lehrer von Claudio Monteverdi. Diese Hypothese ist attraktiv (und plausibel), lässt sich aber mangels konkreter Anhaltspunkte weder beweisen noch widerlegen.

Im Jahr 1581 verließ Pallavicino Cremona, um in Sabbioneta in die Dienste von Vespasiano Gonzaga einzutreten. Dort blieb er

bis 1583, als er an den Hof des Herzogs Guglielmo Gonzaga nach Mantua ging, wo er bis zu seinem Lebensende bleiben sollte. Die Hofkapelle der Gonzaga war mit Sicherheit eine der exzellentesten ihrer Zeit, und dort hatte Pallavicino die Möglichkeit, sich mit so herausragenden Komponisten wie etwa Giaches de Wert (*maestro di cappella*), Gian Giacomo Gastoldi, Salomone Rossi und (ab 1590) Claudio Monteverdi auseinanderzusetzen. Außerdem regte der (lebenfalls komponierende) Herzog Guglielmo ihn dazu an, zwei Reisen nach Venedig zu unternehmen, einem weiteren musikalischen Zentrum von unbestrittenem Ruhm. Der Zweck dieser Reisen lag darin, musikalisch am Puls der Zeit zu bleiben: Bei der ersten Reise im Jahr 1584 sollte Pallavicino Näheres über die Aufführungspraxis von Vokalmusik in San Marco in Erfahrung bringen; bei der zweiten im Jahr 1586 ging es darum, mit dem Verleger Gardano an der Ausgabe von *Magnificats* zusammenzuarbeiten, die der Herzog komponiert hatte. Eine weitere Quelle stilistischer Bereicherung, das aus dem herzlichen Verhältnis zum benachbarten Hof der Este in Ferrara resultierte, war das *Concerto delle donne*. Dabei handelte es sich Ensemble von Sängerinnen, deren

hochvirtuoses Repertoire Pallavicinos Sinn für blühende vokale Verzierungen sicherlich beeinflusst hat. Aber auch die mantuanische Hofkapelle lieferte Pallavicino zahlreiche und vielfältige Stimuli, die zur Entwicklung seines ausgereiften Madrigalstils beitragen. Ab dem *Secondo libro di Madrigali a 5 voci* (1584), das ein Jahr nach Pallavicinos Ankunft in Mantua veröffentlicht wurde, schlug er einen neuen musikalischen Weg ein, der zu einer fortwährenden Bereicherung seiner melodischen, rhythmischen und kontrapunktischen Sprache führte, sodass es zu einer immer eindeutigeren Kongruenz zwischen der Musik und dem vertonten Text kam.

Es gibt aber Hinweise darauf, dass sein Leben am Hof der Gonzaga in unterschiedlicher Hinsicht problematisch war: Im Jahr 1588 starb Guglielmo Gonzaga. Sein Sohn Vincenzo wurde sein Nachfolger, und zumindest zu Anfang hatte Pallavicino ein schwieriges Verhältnis zu ihm. Der neue Herzog war ein großherziger Mäzen, der das bereits sehr hohe kulturelle Niveau des Hofes noch weiter steigerte und ihn zu einem Zentrum der Avantgarde machte, das offen war für die vielfältigsten intellektuellen Einflüsse. Das äußerte sich insbesondere auf dem Gebiet der Weiterentwicklung des Theaters, dank der Kontakte zu Torquato Tasso und Giovanni Battista Guarini, dessen *Pastor Fido* im Jahr 1598 in Mantua aufgeführt wurde. Natürlich war dieses offene und

experimentierfreudige Umfeld sehr zuträglich für die Künstler am Hof. Aus diesen Motiven (und aus einer Prise Schmeichelei) röhrt der Enthusiasmus, mit dem Pallavicino dem Herzog Vincenzo Gonzaga im Jahr 1588 sein *Quarto libro di Madrigali a 5 voci* widmete. Leider waren die unmittelbaren Reaktionen aber nicht positiv: Aus den Gehaltslisten der Jahr 1588 und 1589 geht hervor, dass Pallavicino einen niedrigeren Lohn erhielt als die meisten anderen Hofmusiker. Da er sich ungerecht behandelt fühlte, sah sich der Komponist nach einer anderen Anstellung um und bewarb sich 1589 um den Posten des *maestro* an der bekannten Scuola degli Accolti in Verona. Dieser wurde jedoch an einen anderen Musiker vergeben, und so musste Pallavicino sich damit abfinden, in Mantua zu bleiben. Er tat gut daran, den Hof nicht zu verlassen, denn nach und nach verbesserten sich sowohl sein Verhältnis zum Herzog als auch sein Gehalt. Sein Ruhm wuchs beständig, sodass er nach dem Tod von Giaches de Wert (1596) den Posten des *maestro di cappella* erhielt, den viele andere auch gerne innegehabt hätten, unter anderem Claudio Monteverdi. Was das Verhältnis dieser beiden Komponisten zu einander angeht, sei eine Hypothese gewagt: Auch wenn es keinen genauen Nachweis dafür gibt, existieren doch ein deutlicher Hinweis darauf, dass ihr Umgang miteinander alles andere als freund-

The musical score consists of five staves of music for voices. The first staff begins with a basso continuo bassoon part. The vocal parts are labeled 'CANTO'. The lyrics are in Italian, including phrases like 'Amo mia vita', 'la mia cara vita', 'Perciò trasformi lietamente', 'Stampala nel mio petto', and 'La mia vita fia mia vita fia'. The score is marked with 's' and 'CANTO' at the top.

lich war. Im Jahr 1601 schrieb Monteverdi aufgrund von Pallavicinos Tod eine Brief an den Herzog von Mantua, in dem er sich um den Posten des *maestro di cappella* bewarb: „... und schließlich hat die Welt gesehen, wie ich mit beträchtlichem Eifer und unter Eurer großen Gnade beharrlich in den Diensten Eurer Hoheit stand, zunächst nach dem Tod des berühmten Signor Striggio, dann nach dem Tod des exzellenten Signor Giaches, und dann drittens nach dem Tod des exzellenten Signor Franceschino [Rovigo], und schließlich auch nach dem Tod des mittelmäßigen Signor Benedetto Pallavicino, und nun suche ich, nicht aufgrund meiner Verdienste als Virtuose, sondern aufgrund meiner Treue und außerordentlichen Ergebenheit, die ich Euer Exzellenz immer entgegengebracht habe, um den nun freigewordenen kirchenmusikalischen Posten an.“

Dass Pallavicino nur Mittelmäßigkeit zugestanden wird, ist umso garstiger; als alle anderen angeführten Musiker als ausgesprochen herausragend apostrophiert werden. Es scheint wirklich, als sei diese Bissigkeit ein Echo des konfliktbeladenen Verhältnisses dieser beiden berühmten Cremoneser Komponisten, dessen Ursprung höchstwahrscheinlich in der persönlichen Rivalität um die Leitung der Hofkapelle lag. Pallavicino war – allen Angaben in Monteverdis Brief zum Trotz – alles andere als mittelmäßig; ganz im Gegenteil, zu seiner Zeit galt er als einer der herausragendsten Madrigalkomponisten. Sein Können wurde beispielsweise von Artusi gepriesen, und vor allem Banchieri hob ihn in seinen *Conclusioni sul suono dell'organo* (1609) als einen der Vorreiter jener rhetorisch-kompositorischen Strategien hervor, die in Monteverdis *seconda pratica* gipfeln sollten.

Pallavicino, Guarini und das Madrigal

Obwohl sein Schaffen auch herausragende geistliche Werke umfasst, verdankt Benedetto Pallavicino seinen Ruhm vor allem seinen Madrigalen. Er schuf zehn Madrigalsammlungen, die meist fünfstimmig sind (mit Ausnahme des *Primo libro a 4* aus dem Jahr 1579 und des *Primo libro a 6* aus dem Jahr 1587), wobei die letzten beiden Madrigalbücher postum in den Jahren 1604 und 1612 von seinem Sohn Bernardino herausgegeben wurden. Die beiden ersten Bände waren insgesamt eher konventionell, aber ab dem *Secondo libro a 5* (1584), das in Mantua in einem neuen Umfeld entstand, entwickelte sich Pallavicinos Stil mehr und mehr in Richtung der immer engeren Verbindung zwischen Poesie und Musik. Sein Aufenthalt am Hof der Gonzaga war ein entscheidender Faktor für diese Entwicklung, und noch maßgeblicher war Wandel des mantuanischen Hofes zum einem kulturellen Zentrum auf der Höhe der Zeit, der nach dem Regierungsantritt Vincenzos stattfand. Pallavicino atmete diesen Geist künstlerischer Erneuerung, und seit seinem *Quarto libro* (1588) steigerten sich seine rhetorisch-expressiven Fertigkeiten deutlich, sodass er alle in der Poesie enthaltenen Affekte in Musik übersetzen konnte: harte und zu sei-

ner Zeit eher ungebräuchliche Dissonanzen, andauerndes Ausschöpfen der Chromatik sowie homophone Blöcke, die einen Kontrast zum Fließen des Kontrapunkts bilden. Exemplarisch für diese kompositorische Denkweise ist der Anfang von *Cruda Amarilli*, in dem das den Text eröffnende Adjektiv „grausam“ auch musikalisch mit einer quälenden Dissonanz umgesetzt wird. Der Text hatte eine absolute Bedeutung, denn unter bestimmten Aspekten stellte er die Daseinsberechtigung der Musik dar. Aus diesem Grund verwendeten die meisten Komponisten Texte von bekannten Schriftstellern, wobei im späten 16. Jahrhundert besonders Giovanni Battista Guarini bevorzugt wurde. Dieser kam 1538 in Ferrara zur Welt und wirkte ab 1567 hauptsächlich am Hof der Este, wo er in der Verwaltung tätig war (sowohl als Diplomat als auch als Sekretär des Herzogs). Parallel zu dieser Tätigkeit kultivierte er die Poesie auf einem aristokratischen Niveau; er wurde einer der berühmtesten (und am häufigsten vertonten) Dichter seiner Zeit. Seine *Rime* (veröffentlicht 1598, aber innerhalb von etwa 30 Jahren geschrieben) und vor allem sein *Pastor Fido* (verfasst zwischen 1580 und 1584, veröffentlicht 1589) wurden zu einer bevorzugten Quelle

für Madrigaltexte. Guarinis Poesie befasst sich fast ausschließlich mit der Liebe in ihren zahlreichen Facetten, immer betrachtet aus dem Blickwinkel eines höfischen Hedonismus. Was seine Texte besonders reizvoll machte, war wohl ihr Reichtum an expressiven Situationen und Affekten, die den Anstoß für Kompositionen mit immer neuen musikalischen Gedanken boten. Guarini hielte sich sehr häufig in Mantua auf, was die Annahme wahrscheinlich macht, dass Pallavicino ihn persönlich kannte. Alle Madrigale dieser Einspielung sind Vertonungen von Guarini-Texten, die nach 1588 (und folglich nach dem Beginn der Herrschaftszeit Vincenzo Gonzagas) komponiert wurden. Sie bilden eine mustergültige Zusammenstellung der stilistischen und expressiven Erneuerung, die Pallavicino mit seinen Madrigalen erreichte. Möge der Zuhörer darüber urteilen, ob Pallavicino ein lediglich „mittelmäßiger“ Komponist war oder nicht ...

Giovanni Battista della Gostena aus Genua (1540-1598) und Giovanni Antonio Terzi aus

Bergamo (2. Hälfte 16. Jahrhundert – nach 1599) waren Zeitgenossen Pallavicinos; von diesen beiden Komponisten sind auf dieser Aufnahme Lautenwerke zu hören. Über della Gostena gibt es recht genaue Angaben (er war ein Schüler von Philippe de Monte und wirkte als *maestro di cappella* an der Kathedrale von Genua), aber im Falle Terzis sind nur sein Geburtsort sowie einige ungefähre Daten bekannt. Die Lautenmusik dieser beiden Komponisten ist exemplarisch für ihre Zeit. Es war ebenso üblich, Madrigale zu intabulieren als auch Fantasien, Präludien und Tanzsätze für dieses Instrument zu komponieren. Diese Werke zeichnen sich durch einen blühenden Kontrapunkt und einen imitatorischen Stil aus, der in mancherlei Hinsicht als Vorläufer der Fuge gelten kann. Della Gostena und Terzi gehören mit Sicherheit zu jenen Musikern, die ihren Beitrag zu einem neuen Instrumentalstil leisteten, der schließlich völlig unabhängig von der Vokalmusik war.

Francesco Rocco Rossi

Benedetto Pallavicino

(1551-1601)

Benedetto Pallavicino born and educated in Cremona, spent the first thirty years of his life in his native city. Only fragmentary information about this period of his life has come down to us by way of later chronicles: we know only that his musical training and first professional musical work as organist in various city churches took place in Cremona. Nothing else is known with certainty of his further activity in that city. We can, however, affirm that, considering the excellence of the writing demonstrated in his compositions, his musical training in Cremona must have been the best. This induces us to suppose that his teacher might have been no other than *maestro di cappella* of the Cremona Cathedral, Marcatonio Ingegneri, contrapuntist of merit and leading composer on the local musical scene, as well as Claudio Monteverdi's teacher. This hypothesis is attractive (and plausible) but unfortunately can be neither demonstrated, nor contested for absolute lack of documentation. In 1581 Pallavicino left Cremona for Sabbioneta to enter into the service of Vespasiano Gonzaga. Here he stayed on until 1583 when he moved to the court of Duke Guglielmo Gonzaga in Mantua where he remained until the end of his life. The Gonzaga chapel – cer-

tainly one of the centers of musical excellence at that time – allowed him to be put alongside musicians of the calibre of Giaches de Wert (*maestro di cappella*), Gian Giacomo Gastoldi, Salomone Rossi and (beginning in 1590) Claudio Monteverdi. But there is more: Duke Guglielmo (amateur composer himself) stimulated Pallavicino to make two journeys to Venice (another musical centre of undisputed renown), the purpose of which became one of "bringing music up to date". The first journey in 1584 was to find out more about vocal performance practices in the Basilica of S. Marco and the second in 1586 was to collaborate with the publisher Gardano on the edition of *Magnificats* composed by the Duke. Another source of stylistic enrichment, fruit of the cordial relationship with the neighbouring Este court, was the so-called *Concerto delle Dame di Ferrara*, ensemble of singers devoted to a highly virtuoso repertoire from which Pallavicino must have drawn a taste for florid vocal ornamentation. The court chapel of Mantua, then, offered Pallavicino a myriad of assorted and diverse stimuli that contributed to the maturing of his style in writing madrigals. And beginning with his *Secondo libro di Madrigali a 5 voci* (1584) published

just one year after his arrival in Mantua, Pallavicino began a new musical course addressed to the progressive enrichment of a melodic, rhythmic and contrapuntal language, coming closer and closer to the complete adherence of the music to the poetic text.

There are clues, however, that life at the Gonzaga court was for some aspects problematic. In 1588 Guglielmo Gonzaga died and was succeeded by his son, Vincenzo, with whom, at least at the beginning, Pallavicino had a difficult relationship. The new Duke, magnanimous patron, raised the already high cultural level of the court, transforming it into an avant-garde centre open to the most diverse intellectual experiences (for example, the development of theatrical activity thanks to contacts with Torquato Tasso and, above all with Gianbattista Guarini whose *Pastor Fido* was performed in Mantua in 1598). This open environment, conducive to experimentation, was of course highly beneficial for the artists of the court. These motives (with a pinch of flattery) were at the root of the enthusiasm with which Pallavicino dedicated the *Quarto libro di Madrigali a 5 voci* to Vincent Gonzaga in 1588. Unfortunately, however, immediate reactions were not positive: from the ledgers of the two years 1588 and 1589, it can be ascertained that Pallavicino received a salary inferior to that of most of the other musicians at the court.

Maintaining that he was unfairly treated, the composer decided to look for other employment and in 1589 applied for the position of *maestro* at the prestigious Scuola degli Accoliti in Verona. Another musician was given the position, however; so Pallavicino was resigned to remaining in Mantua. He did well to stay because gradually relations with the duke improved (and also his salary). From this point on, the composer's reputation began a steady ascent, so much so, that upon the death of Giaches de Wert (1596) Pallavicino became *maestro di cappella*, occupying a place to which many aspired, among them, Claudio Monteverdi. Regarding the relationship between the two composers a hypothesis can be risked: although there is no precise documentation, there is at least an eloquent sign that tells us relations were other than friendly. In 1601, upon the death of Pallavicino, Monteverdi wrote a letter to the Duke of Mantua requesting the position of *maestro di cappella*: "[...] and finally the world, having seen me in the service de the H.S.H. with my great desire and your good graces to persevere after the death of the famous Signor Striggio, and after that of the excellent Signor Giaches, and again, thirdly, after that of the excellent Signor Franceschino [Rovigo] and finally after that of the sufficient Signor Benedetto Pallavicino, and I who seek it, not for virtuous merit, but for

merit of the faith and singular devotion I have always held towards the service of H.S.H. the place now vacant in this art of the church." The mere sufficiency assigned to Pallavicino appears even nastier (and intentional) if compared, above all, to the patent excellence attributed to the other musicians cited. It really seems as if these "barbed" references are an echo of the conflictual relations between the two illustrious Cremonese composers almost certainly stemming from personal rivalry for

the leadership of the Musical Chapel. Pallavicino, in spite of what Monteverdi affirmed in his letter, was not at all "sufficient"; on the contrary, in his own times, he was considered to be one of the finest composers of madrigals. He was praised for example, by Artusi and above all by Banchieri who in his *Conclusioni sul suono dell'organo* (1609) signalled him as one of the precursors of all the rhetorical-compositional strategies that later ended up in Monteverdi's *seconda pratica*.

Pallavicino, Guarini and the madrigal

Even though his composing included, with notable results, sacred music as well, Benedetto Pallavicino owes his fame to the madrigal. He composed ten collections of madrigals, almost all of them for 5-voices (excepting the *Primo libro a 4* in 1579 and the *Primo libro a 6* in 1587) of which the last two were published posthumously, respectively in 1604 and 1612, edited by his son Bernardino. After the first two volumes, which were, on the whole, conventional, the *Secondo libro a 5* (1584) composed in the new surroundings of Mantua, Pallavicino's style takes a turn towards an ever increasing bond between poetry and music. If his presence at the Gonzaga court was a deciding factor, even more so was the arrival of Vincenzo Gonzaga and

the transformation of his court into a state-of-the-art centre of cultural production. Pallavicino breathed this air of artistic renewal to the fullest, and, beginning with the *Quarto libro* (1588) his rhetorical-expressive strategies increased considerably, translating into music all the "affections" present in the poetic text – harsh dissonances that were rather unusual for the epoch, constant exploration of the chromatic element, and homophonic blocks contrasting with the contrapuntal flow. Exemplary of such compositional thought is the beginning of *Cruda Amarilli* in which the initial adjective, "cruel" is made musically so with a dissonance just as harsh. The text was, then, of absolute importance because it constituted, under certain aspects, the music's

reason for being. It is for this reason that in the majority of cases composers turned to the poetry of illustrious writers, among whom, in the later 16th century, Giovanni Battista Guarini was particularly privileged. Born in Ferrara in 1538, Guarini was particularly active beginning in 1567 at the Este court with administrative positions (both as diplomat and as ducal secretary). Parallel to this occupation he cultivated poetry on an aristocratic level becoming one of the more celebrated (and more set to music) poets of his time. His *Rime* (published in 1598 but written in the arc of thirty years) and above all *Il Pastor Fido* (written between 1580 and 1584 and published in 1589) became a privileged source of poetic texts for musical madrigals. Most of Guarini's poetry delves into love in its manifold facets but always observed from an angle of courtly hedonism. What probably attracted interest in his lyrics was their wealth of expressive situations (affections) which provided impetus for compositions rich in diverse musical ideas. Guarini also made frequent trips to Mantua, which leads us to believe that he and Pallavicino knew each other personally. The madrigals on this recording, all settings of texts by Guarini, were composed after 1588

(and consequently after the ascent of Vincenzo Gonzaga) and constitute an ideal sampling of the stylistic and expressive renewal Pallavicino conferred to his madrigals. You may be the judge as to whether or not he was a "sufficient" composer.

Near contemporaries of Pallavicino were Giovanni Battista della Gostena of Genoa (1540-1598) and Giovanni Antonio Terzi of Bergamo (later half of the 16th century - post 1599) whose music for lute features on this recording. We have precise documentation about della Gostena – he was a student of Philippe de Monte and was employed in Genoa as *maestro di cappella* of the cathedral. As for Terzi, we know only his place of birth and some approximate dates. The lute music of both composers is representative of the epoch; as well as putting madrigals into tablature it was usual to compose fantasies, preludes and dance movements for the instrument. These compositions were characterised by florid counterpoint and imitative style that, for some aspects, were a forerunner of the fugue. Della Gostena and Terzi are certainly part of the group of musicians who contributed to a new instrumental style, finally independent from vocal music.

Francesco Rocco Rossi

1 Io disleale? Ah, cruda,
voi negate la fede
per non mi dar mercede.
Se non basta il languire
provatemi al morire;
e se ciò ricusate
perché la fè negate?
Che provar non volete
o provate o credete.

2 Era l'anima mia

già presso al ultim'ore
e languia come langue alma che more
quando anima più bella e più gradita
volse lo sguardo in sì pietoso giro
che mi ritenne in vita.
Parean dir que' bei lumi:
deh, perché ti consumi?
Non m'è si caro il cor ond'io respiro
come se' tu, cor mio.
Se mori, ohimè, non mori tu, mor'io.

3 Cruda Amarilli che col nome ancora
d'amar; ahi lasso, amaramente insegni;
Amarilli, del candido ligustro
più candida e più bella,
ma de l'aspido sordo
e più sorda e più fera e più fugace,
poi che col dir t'offendo
i' mi morrò tacendo.
Ma grideran per me le piagge e i monti
e questa selva, a cui

sì spesso il tuo bel nome
di risonare insegnò.
Per me piangendo i fonti
e mormorando i venti
diranno i miei lamenti;
parlerà nel mio volto
la pietate'l dolore,
e, se fia mut'ogn'altra cosa, al fine
parlerà il mio morire
e ti dirà la morte il mio martire.

4 Una farfalla cupida e vagante
fatt'è il mio cor amante
che va, quasi per gioco,
scherzand'intorn'al foco
degli occhi di sirena, e volte tante
vola e rivola e fugge e torna e gira
che ne l'amato seno
lascerà con la vita al fin le piume.
Ma chi di ciò sospira
sospira a torto.
Ardor caro e felice!
Morrà farfalla e sorgerà fenice.

6 Negatemi pur, cruda,
de' bei vostri occhi il sole,
negatemi le angeliche parole,
negatemi pietà, mercede, aita,
negatemi la vita:
ma non mi promettete
quel che negar volete.

7 Cor mio, deh, non languire
chè fai teco languir l'anima mia.
Odi i caldi sospiri, a te l'invia
la pietade e 'l desire;
s'i ti potessi dar morendo aita
morrei per darti vita.
Ma vivi, ohimè, che 'ngiustamente more
chi vivo tien nell'altrui petto il core.

8 Io mi sento morir quando non miro
colei ch'è la mia vita.
Poi se la miro, anco morir mi sento,
perché del mio tormento
non ha pietà la cruda e non m'aita
e sa pur s'i l'adoro;
così, mirando e non mirando, i' moro.

10 Occhi, un tempo mia vita
occhi di questo cor solo sostegno,
voi mi negate, ahimè, l'usata aita.
Tempo è ben di morire; a che più tardo,
a che serbate il guardo?
Forse per non mirar come v'adoro;
mirate almen ch'io moro.

11 Ch'io non t'ami, cor mio?
Ch'io non sia la tua vita e tu la mia?
e per nova speranza i' t'abandoni?
Prima che questo sia
Morte non mi perdoni.
Che se tu se' quel core onde la vita
m'è sì dolce e gradita

fonte d'ogni mio ben, d'ogni desire,
come posso lasciarti e non morire?

13 Ahi, come a un vago sol cortese giro
di quei begl'occhi, ond'o
soffersi il primo dolce stral d'Amore,
pien d'un novo desio,
sì pront'a sospirar torna'l mio core.
Lasso, non val nascondersi, ch'omai
conosco i segni che 'l mio cor m'addita
de l'antica ferita.
Ed è gran tempo pur che la saldai.
Ah, che piaga d'Amor non sana mai!

15 Amor, i' parto e sento nel partire,
al penar, al morire,
ch'io parto da colei, ch'è la mia vita,
se ben ella gioisce
quand'il mio cor languisce.
O durezza incredibile e infinita
d'anima, che al suo core
può lasciar mort'e non sentir dolore.
Ben mi trafigge, Amore,
l'aspra mia pena, il mio dolore pungente
ma più mi duol'il duol ch'ella non sente.

16 T'amo mia vita! La mia cara vita
mi dice; e 'n questa sola
sì soave parola,
par che trasformi lietamente il core
per farmene signore.
O voce di dolcezza e di diletto;

prendila tosto Amore;
stampala nel mio petto.
Spiri solo per lei l'anima mia:
t'amo! Mia vita la mia vita sia.

18 Deh, com'invan chiedete
d'udir; bella sirena, il canto mio!
Se sorda sète voi, muto son io!
Al suon de' vostri accenti
perdei la voce e sol mi suona al core
armonia di sospiri e di lamenti.
E se'l vostro rigore

a voi ne toglie il suon, mirate il pianto,
che le lagrime mie sono il mio canto.

19 Felice chi vi mira
ma più felice chi per voi sospira;
felicissimo poi
chi, sospirando, fa sospirar voi.
Ben ebbe amica stella
chi per donna sì bella
può far contento in un l'occhio e 'l desio
e sicuro può dir: "Quel cor'è mio".

Sources

Quarto libro di madrigali
Quinto libro di madrigali
Sesto libro di madrigali
Settimo libro di madrigali
Ottavo libro di madrigali

Angelo Gardano (Venice, 1588)
Giacomo Vincenti (Venice, 1593)
Angelo Gardano (Venice, 1600)
Ricciardo Amadino (Venice, 1604)
Ricciardo Amadino (Venice, 1612)

Track 10
Track 16
Track 1, 2, 3, 7, 11, 13, 15
Track 4, 8, 19
Track 6, 18



PC 10280