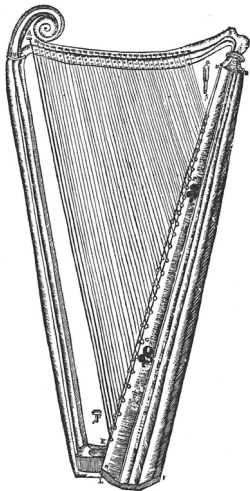


la lira di orfeo

a tribute to gualberto magli



raffaele pé
countertenor

chiara granata
triple harp

david miller
theorbo

La Lira di Orfeo

A Tribute to Gualberto Magli

Raffaele Pé *countertenor*

Chiara Granata *triple harp (arpa doppia)*

David Miller *theorbo*

About Raffaele Pé:

'[...] glorious sound, intense and dramatic eloquence'
Il Corriere

'[...] stand-out vocal talent was on display in young countertenor Raffaele Pé'
The Irish World

'A strong contender for lovers of baroque vocal music; Raffaele Pé is a discovery, indeed, a challenge to the likes of Andreas Scholl and Philippe Jaroussky.'
MusicWeb International

Claudio Monteverdi (1567-1643)

1. **Operina: L'Orfeo**

Musica (Prologo) - Primo intermezzo –
Speranza (from Act III) – Possento Spirito –
Prosperina (from Act IV) [13:42]

Johann Nauwach (1595-1630)

2. **Amarilli mia bella** [3:37]

Francesca Caccini (1587-c. 1645)

3. **Dispiegate guancie amate** [2:34]

Giulio Caccini (1550-1618)

4. **Sfogava con le stelle** [2:31]

Sigismondo D'India (c. 1582 - 1629)

5. **Ancidetemi pur, dogliosi affani** (Lamento di Giasone) [7:05]

Francesco Lambardi (1587-1642)

6. **O felice quel giorno** [2:40]

Giovanni Trabaci (c. 1575-1647)

7. **Toccata Seconda per l'arpa** [2:39]

Girolamo Montesardo (1580-1620)

8. **Hor che la nott'ombrosa** [3:04]

Alessandro Ciccolini

9. **Solo et Pensoso** (2013) [7:27]

Giovanni Camillo Di Primi

10. **Se fama al mondo** [2:11]

Johann Nauwach

11. **Tempesta di dolcezza** [1:51]

12. **Jetzund kömpt die Nacht herbey** [4:21]

Sigismondo D'India

13. **Piangono al pianger mio** [3:10]

Total playing time [56:59]



Raffaele Pé

La Lira di Orfeo a tribute to Gualberto Magli

Most references to the life of Giovanni Gualberto Magli found in Italian letters at the beginning of the seventeenth century seem to have one idea in common, which can surprise the reader: each author talks about the talented singer's tendency never to stay in one place for too long, and to disappear without returning.

Retracing the principal events of the life of Magli takes us to a few extant records, which document his musical career so that, piece by piece, the tiles of his biographical mosaic can be pieced together and take shape.

Florence – madrigals in the home of Giulio Caccini

In 1610, Gualberto Magli visited his teacher Giulio Caccini in Florence and – with the renowned singer Jacopo Peri, harpist Adriana Basile and four other singers – performed madrigals written by Giovanni Bardi. It was thanks to Giulio Caccini that Magli was introduced to some of the most exiting cultural circles of the time in Florence, which were connected to Count Bardi, the Italian writer and composer famous for being host, patron, and inspiration to the group of composers, music theorists and scholars who made up the Florentine Camerata early in that

century. Giovanni Bardi was a man of a vast knowledge, interested in philology and mathematics, and was a committed researcher on the philosophy of Plato. He particularly enjoyed music and composition and often sought the company of some of the most prestigious musicians of the town. Although he supported experimentation in modern compositional techniques and theoretical innovation in the construction of monodic writing, his practice still followed the rules of traditional counterpoint (*Prima pratica*). The vocal context in which Magli was involved recalls the form of a five part madrigal typical of the period in Florence.

Mantua – Monteverdi's *L'Orfeo*

As an experienced singer of polyphony and ensemble singing and it must have been extremely challenging for Magli to adapt his skills to the latest styles of accompanied monody (*Seconda Pratica*) with its extensive embellishments and expressive improvisations. Our familiarity with early Baroque music today prevents us from understanding the remarkable revolution attained by these pieces and their interpretation. It is astonishing to consider the five-month's work required to stage *Arianna* by Monteverdi, and Magli's complaints while learning his roles for *L'Orfeo*.

It is interesting to note the exchange of letters

between Prince Francesco Gonzaga of Mantua and his brother Cardinal Ferdinando Gonzaga of Pisa. On 5 January 1607, Francesco detailed an idea to stage a 'Favola in musica' for the upcoming Carnival day celebrations and asked to use some castrati singers from the court of Florence that he had admired on previous occasions. Ferdinando proposes 'a pupil of Giulio Romano [Caccini] at the expense of the Grand Duke of Tuscany'. On 17 January, Magli received the scores of the prologue of *L'Orfeo*, including the role of Proserpina, and began to study and memorise the parts. However, before his arrival in Mantua, his patron reported 'the difficulty that [Magli] found in learning the parts, one of which [the prologue], he can already sing by heart, but not the other [Proserpina] because the music here searches for too many voices'. This almost obscure sentence can be explained if we look at the score of Proserpina. The writing in this part is quite far from the rules of traditional counterpoint; in fact, if the music is sung through the ancient practice of the 'solmisation' – as it was in that time – the melody requires a constant change of the hexachord, which makes it much more difficult to memorise. Francesco waited anxiously for the arrival of Magli in Mantua, 'I am waiting for him with great desire, as without him, the production would not be a success'. Even when Magli

eventually arrived in Mantua the concerns of Francesco were not addressed, as he was to learn the remaining roles only eight days before the first performance. It wasn't until the last day of rehearsals that Francesco wrote with some reassurance, noting that Magli had worked so intensely that 'not only did he memorise the score, but he also delivered his part graciously and to great effect. I am very satisfied'. The future Duke was so impressed with Magli's performance that he retained the singer for future revivals of the opera in Mantua over the following months.

"Saper parlare in scena..." – in women's and men's clothes

A letter sent by Ferdinando Gonzaga from Rome in 1610, reveals another important attribute of Magli's extensive abilities. Cardinal Ferdinando conversed with don Antonio de Medici while he was searching for 'a subject who could sing, as well as being able to act in both women's and men's dresses'. Don Antonio suggests 'don Giovanni Gualberto', whose artistry would have been greatly appreciated by the cardinal. Although the close relationship between acting and singing in performance was widely known at the time, only a few singers seemed to express undeniable theatrical qualities like Magli. Francesca Caccini, daughter of Giulio Caccini, is described in original documents as

a fiery and restless lady that was 'as talented in singing as well as in acting'. In a similar fashion Magli could rely on his versatility in musical interpretation as well as his stage presence to enthrall the audience, both in male and *en travesti* roles.

The wedding of Cosimo de Medici

In 1608, Magli took part in the celebrations for the wedding of Cosimo de Medici with Maria Maddalena D'Austria in Florence. The wedding was followed by twenty days of celebrations 'while operas and comedies were performed for the wedding of their royal highnesses'. It was on this occasion that the Italian composer Sigismondo d'India met Giuio Caccini, when he played some of his arias to the Florentine master. As Sigismondo writes in his preface to *Musiche da cantare nel clavicordo, chitarrone, arpa doppia* (Milan 1609) that some of his compositions were sung by Giulio Caccini himself at this time. We can't be certain if Magli attended this historical vocal workshop, but certainly his techniques of singing and playing were founded on the education received from these two great composers: the singing a monody accompanied by an instrument playing in response to the character of voice together the expression of the poetry and dramatic intention of theatrical gestures. The effect was even more engaging when the singer

could accompany himself directly on the instrument, in the manner of the ancient Romans or Greeks.

Naples – learning the harp

The ability to both sing and play simultaneously seems to have been one of the most important skills required to a virtuoso musician in the Italian courts at the beginning of the seventeenth century. In October 1611, the Grand Duke of Tuscany wanted to further Magli's education, and sent him from Florence to Naples 'in order to develop his musical skills, in particular to learn how to play the harp, and other instruments that are not used very much in our area'. The Grand Duke provided Magli with a grant to spend up to two years in Naples, while retaining his services to ensure he would return to Florence at the end of the apprenticeship. Magli was to reimburse the full amount to the Duke if he failed to return at the end of his studies, and the Duke feared that Magli may 'not return, after having learnt a great deal at our expense'. Clearly the Duke's concerns were justified in that a musician as talented as Magli could easily find a patron in any Italian court.

At the time, Naples was already one of the most important centres in both Italy and Europe for studying the harp, producing

musicians that were engaged in all the main European courts, including Lucrezia Urbani, Adriana Basile, Orazio Michi, Ascanio Mayone, Luigi Rossi and Luca Antonio Eustachi, among many others. Naples was developing a quite specific style for the harp, proposing an innovative musical language, rich in contrasts and ideas, that recalls the *stylus phantasticus* employed by composers of the likes of Ascanio Mayone and Giovanni Maria Trabaci. The style was particularly imaginative and free, with a strong element of improvisation. Many of the harpists belonging to the Neapolitan school exported this style in the North of Italy, including Lucrezia Urbani, instrumentalist at the Gonzaga court, as the dedicatee and then first interpreter of the harp solo in Monteverdi's *Orfeo*, which is an almost unique example of music written specifically for the harp in that period. The harp was already used to accompany many vocal practices – Giulio Caccini played the instrument and even Jacopo Peri is portrayed in original documents with the harp at his side. Moreover the performances of *L'Orfeo* in Mantua certainly gave a boost in popularity for the instrument. Following his Mantuan performances, Francesco Rasi, the first interpreter of the role of Orfeo, had a similar experience to that of Magli, and a few years later accompanied himself on the harp with

some success in a revival of the opera in Turin.

Brandenburg – ‘he deprived himself of a great talent for his affection’

At the end of his apprenticeship in Naples, Magli returned to Florence, in respect of his patron's wishes, where the experience he had gained gave him a greater role of importance at court. In January 1613, Magli was sent by the Grand Duke of Lucca as his secretary to mediate the recruitment of the singer Settimia Caccini for the court of Mantua. Despite his positive work in Florence, in October 1615, Magli was asked to leave Florence to work at the court of John Sigismund, Elector of Brandenburg. The Elector communicated his satisfaction for the ‘present’ given by the Grand Duke, and expressed his thanks to Antonio de Medici, about whom he wrote ‘he deprived himself of a great talent for his affection for me’. However, the enthusiasm of the new patron quickly changed to apprehension when, in 1616, Magli took advantage of the opportunity offered by a Florentine nobleman to return to Italy. In one of his letters, the Elector allowed the singer three months leave in Italy, while stressing that he must return. However, after this document Magli was not mentioned in any future letters or official reports.

Epilogue

One wonders which one of Magli's musical talents enchanted the German Prince. Was he admired more for his vocal skills or for his virtuosity in playing the harp? Although we do not have any certain answers, we can speculate as to the answer. A few years after Magli's death in 1637, a letter was sent from Cologne by Gio Giacomo Porro to Galileo Galilei about the musical activity of Alberto Cesare Galilei, one of the great Italian theorbo players of the time who worked in German courts throughout that period and the nephew of the famous scientist. Porro proposed that Cesare travelled to Italy in order to study with Fabio Landi, a virtuoso triple harp player based in Florence. ‘Nowadays in these courts the lute has not been of great relevance for the last one hundred years’, adding ‘our sovereigns like to listen only to the harp, the viola bastarda, and the violin’. The history of the triple harp in Germany at the beginning of the seventeenth century certainly requires further study, however it is intriguing that the interest in this instrument was born with the talent of Gualberto Magli – castrato singer, talented harpist, interpreter of the recitar cantando, versatile and ironic actor, tireless traveler and prodigal musician.

Gualberto in Mantua

Music that Magli experienced during his period in Mantua include La Musica and Proserpina from Monteverdi's *L'Orfeo* – which he interpreted during the first performance of the opera. It is also thought that Magli performed *Speranza* although there are no historical documents to prove it. Here, a small ‘operina’ is reconstructed using extracts from *L'Orfeo*, joining the characters around a unifying and symbolic dramatic narration as follows: the music of the Prologo, the descent to hell represented by the character of Speranza, reconnection with the Christian tradition through the words of Dante, the harp solo intended as Orefo's ‘pious plea’ who is able to touch the heart of Proserpina, and finally the song of Proserpina that grants Orfeo his reunion with Euridice.

Gualberto in Florence

An extract from *Le nuove musiche* (1601) by Giulio Caccini illustrates Magli's years in Florence. The text for *Sfogava con le stelle* was written by the composer himself. Also featured are *Dispiegate guance amate* by Francesca Caccini from *Il Primo Libro delle Musiche a una e due voci* (1618), and the *aria sopra la romanesca* entitled *Piangono al pianger mio* by Sigismondo D'India on a text by Ottavio Rinuccini from *Le musiche*

da *cantar solo nel clavicordo, chitarrone, arpa doppia* (1609). In addition is the *Lamento di Giason*, with music and text by Sigismondo extracted from *Musiche a una voce. Libro V* (1624). This piece is an example of dramatic expressivity in recitar cantando style, which retraces the Monteverdian model of Arianna's lament, without introductions, opening with a shout of grief and sorrow.

Gualberto in Naples

O felice quel giorno by Francesco Lambardi and *Hor che la notte* are both taken from the collection *I lieti giorni di Napoli, per cantare alla Tiorba, Gravecimbalo, Arpa doppia, e altri strumenti* by Girolamo Montesardo. Montesardo was probably the first composer to introduce Naples to the new monodic style developed in Florence. During his stay in Florence he met Caccini, Peri and Count Bardi, and he published a collection of songs for one or more voices called *L'allegre notti di Fiorenza*. The peculiar title recalls a practice used in Florence at the time when several Florentine noblemen, walking down the streets with various harmonic instruments, used to play and improvise around poems and songs. The twin collection published after Montesardo's return to Naples is an interesting synthesis of styles and musical forms, reporting remarkable changes in vocal

practice. This collection presents pieces for three voices in villanella style – like the one by Lambardi – duets, and pieces for solo voice related to the Florentine context, including the opening song that embodies all the characteristics of an allegorical operatic prologue. The instrumental accompaniment provides an alphabetical notation for Spanish guitar. The echo song *Hor che la notte* was probably composed for the wedding of Isabella Borbone and Filippo IV in 1612. The original text by Bellerofonte Castaldi is modified only in the verse where the name of Isabella can be substituted.

Gualberto in Brandenburg

Se fama al mondo is a sonnet by Giovanni Camillo De Primi opening the collection of songs *Erster Theil Teütscher Villanellen* (Freiberg, 1627) written to celebrate the author Johann Nauwach. This collection is the first surviving set of arias for solo voice published in Germany at the beginning of the 17th Century. The sonnet is sung on the melody of the 'aria di sonetti' extracted from the Magliabech Fund in Florence (MS. 115). From the same collection the programme presents the lullaby *Jetzund kömpt die nacht herbey* by Johann Nauwach, a composer and a theorbo player born in Brandenburg, who lived for seven years in Italy, between Turin and Florence, around 1692. From his collection

Primo Libro di arie passaggiate a una voce per cantar, e sonar nel chitarrone & altri simili strumenti (Dresden 1623) is *Tempesta di dolcezza* and *Amarilli*. This second song is an explicit homage to Giulio Caccini. Caccini's original version of the song and Nauwach's ornamented version are presented as a single movement.

Gualberto after Gualberto

Finally, in paying tribute to the vocal practices introduced during Magli's musical career, *Solo et pensoso* was composed in 2013 by Alessandro Ciccolini especially for this recording. Following the traditional use of early Florentine poetry, the piece is based on the renowned sonnet by Francesco Petrarca to honour and reflect on the cultural heritage offered to all the castrati singers who built on the experience of Gualberto Magli.

© Chiara Granata and Raffaele Pé
Milan, August 2013

Notes:

All the excerpts from original documents are translated by Raffaele Pé and they are taken from the following sources.

Warren Kirkendale, *The court Musician in Florence, Olschki*, 1993. Filippo Luti, *Don Antonio de Medici e suoi tempi*, Olschki, 2006. Dinko Fabris, "L'arpa

napoletana, simbolismo estetico-sonoro di uno strumento musicale del primo Seicento", in Modernità e coscienza estetica, a cura di F.Fanizza, Napoli, 1986, pp.211-62.

We would like to thank also Diego Fratelli and Dinko Fabris for their irreplaceable advice and support throughout the research for this project.

La Lira di Orfeo

I riferimenti a Giovanni Gualberto Magli nell'epistolario italiano di inizio Seicento sono legati da un comune denominatore che non può non stupire: chi scrive esprime spesso la preoccupazione che il talentuoso cantante possa partire senza più tornare, scomparire, andarsene altrove, fuggire senza lasciare traccia di sé. Ricostruire la vicenda umana e la carriera musicale di Gualberto significa intraprendere di nuovo il suo inseguimento, cercarne le orme attraverso la scarsa documentazione a disposizione, lasciando che le informazioni sulla vita del suo tempo e l'immaginazione completino le parti mancanti del mosaico della sua vita.

Firenze: Madrigali nella casa del signor Giulio

Nel 1610 Magli è nella casa di Giulio Caccini, a intonare madrigali scritti da Giovanni Bardi; insieme con lui figurano altri quattro cantanti tra cui spiccano i nomi di Jacopo Peri, e Adriana Basile, nota cantante e arpista. Attraverso il maestro Caccini, Magli entra nei vivaci circoli culturali fiorentini che ancora all'inizio del nuovo secolo si richiamano alla figura del conte Bardi. Uomo di vasta erudizione, filologo e matematico, imbevuto di filosofia platonica, il conte amava la musica, si circondava di pregevoli musicisti e si dilettava lui stesso di comporne. Seppure a livello teorico incoraggiasse la sperimentazione moderna e

la monodia, nella pratica Bardi rimaneva legato allo stile contrappuntistico antico. La compagine vocale in cui è inserito Magli, richiama infatti la forma del madrigale a cinque voci di tradizione cinquecentesca.

Mantova: la straordinaria esperienza dell'Orfeo di Monteverdi

Se Gualberto aveva imparato a gestire la propria voce nella compagine polifonica, dovette sembrargli un'impresa assai difficile mettere il proprio talento al servizio del nuovo stile della monodia accompagnata. La nostra abitudine alla musica seicentesca, ci impedisce di concepire la portata avanguardistica che il nuovo stile richiedeva e rimaniamo stupiti di fronte ai cinque mesi di lavoro necessari per mettere in scena l'Arianna di Monteverdi, o alla fatica di Gualberto per imparare il prologo dell'Orfeo.

Vale la pena percorrere i passaggi salienti della vicenda attraverso il carteggio tra Mantova e Pisa tra il principe Francesco Gonzaga (per ordine del duca Vincenzo) e il fratello, il Cardinale Ferdinando. Il 5 gennaio 1607 Francesco comunica a Ferdinando l'idea di realizzare per il successivo Carnevale una "favola in musica" e chiede di poter avere il servizio di alcuni castrati della corte del Gran Duca di Toscana, che aveva precedentemente ascoltato e apprezzato. Ferdinando gli offre la prestazione di questo valente "allievo di Giulio

Romano [Caccini] e salariato del Gran Duca". Il 17 gennaio Gualberto riceve le parti del Prologo dell'opera e del ruolo di Proserpina e ne comincia lo studio e la memorizzazione. Ma prima dell'arrivo a Mantova di Gualberto, il suo protettore anticipa ciò che "lui stesso dirà a bocca", ossia "la difficoltà che ha nell'imparare la parte che se gli è data nella quale ne ha alla mente a quest'ora il Prologo, ma il restante non già perché ricerca troppo voci". (La parte di Proserpina, rispetto al prologo, è più distante dalle regole contrappuntistiche del tempo: se intonata attraverso la prassi della solmisazione, richiede un continuo cambio di esacordo, che ne rende quasi impossibile la memorizzazione). L'attesa da Mantova del Magli diventa quindi sempre più tesa e inquieta, "Lo sto di giorno in giorno aspettando con gran desiderio che senza lui la favola andrebbe in nulla". L'arrivo di Gualberto non smorza le tensioni, mancano solo otto giorni alla rappresentazione di Orfeo, e il giovane cantante viene messo a studiare le nuove parti. Solo l'ultimo giorno di prove parte una lettera che può tranquillizzare gli animi: il duca riferisce che Gualberto nei pochi giorni a disposizione si è comportato talmente bene che non solo "ha imparata bene tutta la sua parte a mente, ma la dice con molto garbo, e con molto affetto, ond'io ne sono rimasto soddisfattissimo".

La soddisfazione è tale che Gualberto viene trattenuto a Mantova per le repliche dell'opera oltre i tempi pattuiti, e per oltre tre mesi.

Saper parlare in scena, in abito maschile e femminile

Una lettera inviata da Ferdinando Gonzaga da Roma nel 1610, ci permette di scoprire un'ulteriore capacità di Gualberto. Il porporato si rivolgeva a don Antonio de Medici perché stava cercando: "un soggetto che non solo cantasse, ma anco avesse attitudine per parlar in scena sotto l'habito dell'uno et dell'altro sesso". E questi gli indicava proprio "don Giovanni Gualberto", che avrebbe reso un ottimo servizio in entrambe le arti. E' risaputa la stretta relazione tra capacità scenica e virtù musicale richiesta nelle performance di questi anni, eppure solo per alcuni cantanti è sottolineata una particolare attitudine al gesto scenico. Tra questi Francesca Caccini, figlia di Giulio, descritta come donna dal forte carattere, fiera e inquieta, "tanto valente nel cantare e nel recitare", e così è anche per Gualberto la cui voce copriva straordinariamente l'ambito maschile e femminile, che poteva fare affidamento su una versatilità interpretativa e a una presenza scenica capace di convincere e appassionare gli spettatori.

Il Matrimonio di Cosimo de Medici

Sempre dal periodo fiorentino risulta la partecipazione di Gualberto agli intermezzi realizzati nel 1608 per il matrimonio di Cosimo de Medici con Maria Maddalena d'Austria. Le nozze saranno accompagnate da fastosi festeggiamenti, culminanti nel tributo alla cultura classica con la rappresentazione sull'Arno delle Argonautiche. In occasione dei venti giorni di festa "mentre si concertavano le commedie et feste delle nozze di quell'altezze" passò da Firenze anche il musicista palermitano Sigismondo d'India che in questa occasione incontrò Giulio Caccini, cui fece ascoltare alcune arie di sua composizione. Come riporterà nella prefazione al suo Musiche da cantare nel clavicordo, chitarrone, arpa doppia (Milano 1609) alcune delle sue composizioni verranno anche intonate direttamente dal famoso maestro di canto. Difficile dire se Gualberto partecipò direttamente a questo interessante laboratorio vocale, di sicuro però nella sua formazione alla musica e al canto andava depositandosi il nucleo centrale dell'esperienza dei due grandi compositori: la musica a voce sola, capace di unire la gravidanza del verso poetico, l'espressione drammatica del gesto teatrale, l'acrobazia della voce libera di muoversi attraverso un moto vario e vivace, appoggiata alla dinamica versatile degli strumenti che accompagnano muovendosi

discreti e sensibili al canto. Ancora più versatili se strumenti a pizzico, ancora più sensibili se a suonarli è colui che sta cantando.

Napoli: Imparare a suonare l'arpa

Cantare accompagnandosi con uno strumento sembra essere diventata la maggior meta di un virtuoso moderno. Così nell'ottobre del 1611, il Granduca di Toscana investe nuovamente sulla formazione di Gualberto, inviandolo da Firenze a Napoli "per avanzarvi quivi nella Musica, et imparare a suonare l'arpa, et altri strumenti non molto usati da queste parti". Si tratta di una sorta di borsa di studio a termine: per due anni il Granduca sosterrà economicamente la sua permanenza nella città, assicurandosi che al termine il cantante ritorni al suo servizio, pena il risarcimento dell'investimento. Il timore è che il cantante possa fare "qualche burla di non tornare, imparato che avesse a nostre spese". Evidentemente il grande talento di Magli è un'arma a doppio taglio per chi ne detiene la dote: costante è il rischio che possa trovare un committente migliore.

Napoli era già in quegli anni il centro propulsivo di una nuova scuola d'arpa che formava musicisti di grande talento contesi dalle maggiori corti italiane (Lucrezia Urbani, Adriana Basile, Orazio Michi, Ascanio Mayone, Luigi Rossi, Luca Antonio Eustachi, e molti altri). Nel contesto compositivo partenopeo si era

sviluppato un idioma specifico dell'arpa, che insieme con gli strumenti da tasto andava sperimentando un linguaggio innovativo, ricco di contrasti e di idee, quello *stylus phantasticus*, così legato all'improvvisazione, fantasioso e libero dalla misura, che troviamo nelle pagine destinate all'arpa di Ascanio Mayone e Giovanni Maria Trabaci. Gli arpisti di scuola napoletana avevano esportato questo stile anche alle corti del Nord Italia, e forse proprio una di loro, Lucrezia Urbani, a servizio dei Gonzaga era stata l'interprete del solo scritto da Monteverdi per lo strumento. La parte d'arpa dell'Orfeo, esempio unico e isolato nel panorama di questi anni, doveva aver colpito in maniera decisiva gli ascoltatori del tempo. Lo strumento era già usato nella pratica vocale - Caccini stesso lo suonava, e anche Jacopo Peri che viene ritratto con a fianco lo strumento - ma le rappresentazioni mantovane di Orfeo, dovettero dare ulteriore slancio alla pratica dell'arpa. Lo stesso cantante Francesco Rasi, primo interprete del ruolo di Orfeo, dopo le esperienze mantovane doveva aver avuto un destino simile a quello di Gualberto se pochi anni dopo lo troviamo in una replica torinese dell'opera, mentre si accompagna lui stesso con talento all'arpa.

Brandeburgo: si è privato del grande talento "per amor mio"

Gualberto placherà le ansie del suo protettore rientrando a Firenze alla fine del suo apprendistato napoletano, e si può pensare che il suo progresso nelle arti gli valga anche un ruolo di maggior rilievo presso la corte di Toscana, utilizzato anche come segretario del Granduca. Nel gennaio 1613, viene ad esempio inviato a Lucca per mediare nel reclutamento della cantante Settimia Caccini per la corte di Mantova. Ma le sue nuove qualifiche non gli garantiscono una più ampia permanenza nella città, al contrario preludono a una nuova partenza, e nell'ottobre 1615, il cantante viene inviato a servizio dell'elettore di Brandeburgo Giovanni Sigismondo. L'elettore dimostra tutta la sua soddisfazione per il "dono" ricevuto, e nel tempo manterrà commossa riconoscenza verso Antonio de Medici che - dirà - si è privato "per amor mio" del prezioso musicista. Eppure l'entusiasmo del nuovo protettore si trasforma presto in inquietudine: nel 1616 Gualberto approfitta del passaggio di un gentiluomo fiorentino per rientrare in Italia. Una delle ultime lettere dell'elettore, che gli ha concesso tre mesi di licenza in Italia, tradisce il dubbio: terrà fede ai tempi pattuiti? O tarderà e rimanderà il rientro? E fino a quando? ...

Non è possibile sapere di più. Questa volta

Gualberto svanisce, scomparendo anche per noi da tutte le carte.

Epilogo

Con quale musica aveva incantato i principi tedeschi? Veniva prediletto in virtù delle sue qualità vocali o per la capacità di accompagnarsi all'arpa? Non c'è risposta certa, ma si può offrire un'ipotesi di interpretativa. Diversi anni dopo la morte di Gualberto nel 1637 parte da Colonia a firma di tale Gio. Giacomo Porro, una lettera indirizzata Galileo Galilei. L'oggetto dello scritto è l'attività musicale di Alberto Cesare Galilei, nipote del famoso scienziato, uno dei numerosi tiorbisti italiani attivi nelle corti tedesche. Anche per lui si immagina un viaggio di studio in Italia, a Firenze, dove si trova in quegli anni Fabio Landi, eccellente suonatore d'arpa doppia. "Oggi giorno in queste corti il leuto non è di molta stima, da cent'anni in qua", per questo è auspicabile per lui il perfezionarsi nell'arpa perché "queste Maestà e Altezze si dilettono molto di sentir a sonar solo d'arpa, viola bastarda e violino". La storia dell'arpa nei paesi tedeschi a fine Seicento merita ancora di essere indagata. E' bello pensare che l'amore per questo strumento fosse anche il ricordo del talento di Gualberto Magli: cantante eunuco, arpista di talento, sensibile interprete delle nuove tendenze compositive, versatile e ironico attore, instancabile viaggiatore, generoso musicista.

Gualberto in Mantua

Della straordinaria esperienza dell'Orfeo vengono riproposti i due ruoli interpretati con certezza da Gualberto: La Musica e Proserpina, accanto a una terza parte di dubbia attribuzione, che viene identificata con quella di Speranza. Dalla notissima partitura viene ricostruita una sorta di piccola opera che lega in una narrazione unitaria le istanze simboliche dell'opera espresse dal personaggio. La musica nel prologo, la discesa di Orfeo agli inferi espressa dalla forza del personaggio di Speranza che richiama con le parole di Dante la tradizione degli inferi cristiani, il solo d'arpa sintesi della "giusta preghiera" d'Orfeo che intenerisce Proserpina e la rende intermediaria della supplica con cui ottiene grazia presso Plutone.

Gualberto in Firenze

In riferimento agli anni fiorentini di Gualberto vengono eseguiti "Sfogava con le stelle" su testo dello stesso autore da Le nuove musiche (1601), la canzonetta di Francesca Caccini "Dispiegate guance amate" da Il Primo Libro delle Musiche a una e due voci (1618), e di Sigismondo d'India l'aria sopra la romanessa "Piangono al pianger mio" su testo di Rinuccini, tratto da Le musiche da cantar solo nel clavicordo, chitarrone, arpa doppia (1609) il "Lamento di Giasone", su testo di Sigismondo stesso da Musiche a una voce. Libro V (1624), uno straordinario esempio di

espressione drammatica in musica che, come il modello monteverdiano del lamento d'Arianna, si apre senza preamboli con un disperato grido di dolore e di morte.

Gualberto in Napoli

"O felice quel giorno" di Francesco Lambardi è tratta come "Hor che la notte" dalla raccolta di Girolamo Montesardo I lieti giorni di Napoli, per cantare alla Tiorba, Gravecimbalo, Arpa doppia, e altri strumenti. Montesardo, primo compositore ad aver introdotto a Napoli il nuovo stile monodico fiorentino, durante il suo soggiorno a Firenze dove aveva frequentato Caccini, Peri, il conte Bardi, aveva dato alle stampe una raccolta di madrigali a una e più voci intitolata L'allegre notti di Fiorenza. Il curioso titolo voleva richiamare una pratica di cui era stato testimone durante le notti estive a Firenze, quando numerosi gentiluomini della città, con diversi "armonici strumenti" passeggiavano per le vie, suonando e improvvisando versi poetici. La raccolta gemella pubblicata al suo rientro a Napoli è un'interessante sintesi di stili, che ben racconta i mutamenti nella pratica vocale di questi anni: vi sono brani a tre voci nello stile della villanella come quello di Lambardi, composizioni a due voci, e brani a voce sola che richiamano il mondo fiorentino, compreso il brano d'apertura che ha tutte le caratteristiche di un prologo d'opera

allegorico. L'accompagnamento strumentale prevede l'alfabeto per la chitarra spagnola. Il brano in eco "Hor che la notte", si pensa essere stato composto per le nozze tra Isabella di Borbone e Filippo IV nel 1612. Il testo originale di Bellerofonti Castaldi è infatti modificato solo nel verso che permette di inserire il nome di Isabella.

Gualberto in Brandeburg

Il brano "Se la fama al mondo" è un sonetto in lode dell'autore che apre la raccolta di Johann Nauwach l'Erster Theil Teütscher Villanellen (Freiberg, 1627), prima raccolta di arie a voce sola con continuo pubblicata in area tedesca. Il testo viene intonato sull'"aria di sonetti" della raccolta fiorentina del fondo Magliabechiano (ms 115). Sempre tratta da questa raccolta è l'aria strofica "Jetzund kömpt die nacht herbey". Di Nauwach, compositore e tiorbista originario del Brandeburgo, che trascorre sette anni dal 1612 in Italia a Torino e Firenze, dal Primo Libro di arie passaggiate a una voce per cantar, e sonar nel chitarrone & altri simili strumenti (Dresda 1623), vengono anche eseguiti "Tempesta di dolcezza" e "Amarilli", omaggio a Caccini ed allo stile fiorentino. Il noto brano di Caccini e la versione riccamente ornamentata di Nauwach vengono proposte in un ascolto unico.

Gualberto after Gualberto

Infine la figura di Gualberto prosegue idealmente nella pratica vocale che questa prima e fortunata

stagione mette in moto. Nella vicenda umana e musicale dei numerosi cantanti castrati che con minor o maggior successo seguono le orme di Magli. E' un omaggio a loro oltre che a Gualberto, il brano scritto in occasione di questa registrazione da Alessandro Ciccolini "Solo e pensoso" su testo di Francesco Petrarca.

© Chiara Granata and Raffaele Pé
Milan, August 2013



David Miller

Claudio Monteverdi

1. **Musica** (Prologo from *L'Orfeo*)

Dal mio Permesso amato a voi ne vegno,
incliti eroi, sangue gentil de' regi,
di cui narra la Fama eccelsi pregi,
né giunge al ver, perch'è tropp' alto il segno.

Io la musica son, ch'ai dolci accenti.
so far tranquillo ogni turbato core,
ed or di nobil ira ed or d'amore
poss'infiammar le più gelate menti.

Io, su cetera d'or, cantando soglio
mortal orecchio lusingar talora
e in questa guisa a l'armonia sonora
de la lira del ciel più l'alme invoglio;

Quinci a dirvi d'Orfeo desio mi sprona,
d'Orfeo che trasse al suo cantar le fere,
e servo fè l'Inferno a sue preghiere,
gloria immortal di Pindo e d'Elicona.

Or mentre i canti alterno, or lieti or mesti,
non si mova augellin fra queste piante,
nè s'oda in queste rive onda sonante,
ed ogni auretta in suo cammin s'arresti.

*From my beloved Permessus I come to you,
illustrious heroes, noble scions of kings,
whose glorious deeds Fame relates,
though falling short of the truth, since the target
is too high.*

*I am Music, who in sweet accents
can calm each troubled heart,
and now with noble anger, now with love,
can kindle the most frigid minds.*

*I, with my lyre of gold and with my singing, am
used sometimes to charming my mortal ears,
and in this way inspire souls with a longing
for the sonorous harmony of heaven's lyre.*

*From here desire spurs me to tell you of Orpheus,
Orpheus who drew wild beasts to him by his songs
and who subjugated Hades by his entreaties,
the immortal glory of Pindus and Helicon.*

*Now while I alternate my songs, now happy, now sad,
let no small bird stir among these trees,
no noisy wave be heard on these river-banks,
and let each little breeze halt in its course.*

2. **Speranza** (Act III from *L'Orfeo*)

Ecco l'atra palude,
ecco il nocchiero
che trae l'ignudi spirti
a l'altra sponda dov'hà Pluton de l'ombre il
vasto impero.

Oltre quel nero stagn', oltre quel fiume,
in quei campi di pianto e di dolore.
Destin crudele ogni tuo ben t'asconde.

Hor d'uopo e d'un gran core e d'un bel canto.

Io fin qui t'ho condotto, hor più non lice

teco venir, chè amara legge il vieta.

Legge scritta col ferro in duro sasso de l' ima
reggia
in su l'orribil soglia, che in queste note
il fero senso esprime:

Lasciate ogni speranza
o voi ch'entrate.

Dunque, se stabilito hai pur nel core
di porre il piè ne la città dolente,
da te men fuggo e torno a l'usato soggiorno.

*See, here lie seething quagmires,
see here the ferry-man
who bears naked spirits to yonder shore,
where Pluto sways the gloomy realm
of shadows.*

*Beyond this slimy lake, this stagnant river,
lie the dark fields of sighing and of weeping,
where fate most cruel all thy desire concealeth.*

Now need you a heart, a wondrous song.

Until now have I led you, further I may not

journey with thee; a cruel law forbids it.

*Law in letters of iron on rock inscribed,
of the lowest kingdom, upon its hideous threshold,
Which in this legend its dread purpose is revealed:*

*All hope, all hope abandon
all who enter here.*

*Since you have firmly resolved in your heart,
to set foot within the city of sorrow,
now must I leave you and turn my steps towards home.*

3. Proserpina (Act IV from L'Orfeo)

Signor, quell'infelice
che per queste di morte ampie campagne
va chiamando Euridice,
ch'udito hai pur tu dianzi
così soavemente lamentarsi,
mosso ha tanta pietà dentro al mio core
ch'un'altra volta io torno a porger preghi
perché il tuo nume al suo pregar si pieghi.

Deh, se da queste luci
amorosa dolcezza unqua traesti,
se ti piacque il seren di questa fronte
che tu chiami tuo cielo, onde mi giuri
di non invidiar sua sorte a Giove,
pregoti, per quel foco
con cui già la grand'alma Amor t'accese,
fa ch'Euridice torni
a goder di quei giorni
che trar solea vivend'in feste e in canto,
e del misero Orfeo consola 'l pianto.

Quali grazie ti rendo
or che si nobil dono
concedi a prieghi miei, Signor cortese?
Sia benedetto il dì che pria ti piacqui,
benedetta la preda e 'l dolce inganno,
poiché, per mia ventura
feci acquisto di te, perdendo il sole.

Alessandro Striggio

*My lord, this man unhappy
throughout death's spacious country sadly wanders,
ever crying "Eurydice"!
You have never heard such melting and such
plaintive lamentation,
he has stirred compassion within my soul
and once again I turn to you, beseeching
your mighty godhead to hearken to his pleading.*

*If from these eyes,
loving sweetness one day you gained,
and if you appreciate the beauty of this face
which you call your sky, then vow
not to prefer his destiny in front of Jove,
therefore I pray you for that flame of love
with which you have been once ignited,
let Eurydice return
to enjoy those days that she used to celebrate with
feasts and songs, and console the
despair of the wretched Orpheus.*

*Oh what thanks shall I give thee,
so lordly is the gift that
you grant to my prayers, my courteous husband?
Oh blessed be the day when I pleased you,
blessed be that bold rape, thy dear deceiving,
for by that strange adventure
made I conquest of you, losing my beloved sun.*

Sigismondo d'India

4. Ancidetemi pur, doglioso affanni (Lamento di Giasone)

Ancidetemi pur, dogliosi affanni:
poiché non trovo loco al mio martire,
trafiggetemi pur, ch'io vuo' morire.

O figli, o cari figli,
o de l'anima mia sostegno e vita!
Così, così sbranati,
così vi miro, o figli,
così vi trovo lacerati e morti?
Ahi, che languendo
Impallidisco e gelo!

Ancidetemi pur, doglia e martire:
trafiggetemi pur, ch'io vuo' morire.

O sangue, o vive stille del mio cor che si strugge
Vita del viver mio, io mi consumo e sfaccio,
e in voi tutto converso, il proprio sangue mio
per gli occhi verso.
Sangue caro e gradito, lacere membra smorte,
membra dilette e grate, delle viscere mie parte
migliore, in voi rivolgo, ohimè, le afflitte luci,
fatte dal pianger mio fiumi e torrenti.

Ahi, ch'è'l mio cor si spetra,
ahi, ch'egli manca!

Ancidetemi pur, doglia e martire:
ancidetemi pur, ch'io vuo' morire!

Medea, spietata e dura,
perché non ti privai di vita allora quando eri mia,
cruделе!

*Let me die, sorrowful pains,
because I cannot find peace in my grief,
pierce me more, because I want to die.*

*Dearest sons,
support and life of my soul!
I now see you
tear to pieces, oh my sons,
in such state I find you, dead and torn.
Ah, in pain
I turn pale and I freeze!*

*Let me die, sorrowful pains,
pierce me more, because I want to die.*

*Oh blood, oh living stars of my suffering heart,
Love of my life, I wear out,
through my eyes my blood
I pour to you.
Dearest blood,
best part of my body,
to you I turn the afflicted eyes,
transformed into rivers and streams by my crying.*

*Alas, my heart wrecks,
Ah, I pass away!*

*Let me die, sorrowful pains,
pierce me more, because I want to die.*

*Medea, harsh and bitter,
Why did I not kill you when you were mine,
O cruel one!*

Perché dal petto non ti trafissi il core?
Perfidissima fiera!
Ohimè, ch'io spasmo,
Ahi, che languisco e tremo!

Ancidetemi pur, doglia e martire:
trafiggetemi pur, ch'io vuo' morire.

O diletto mortal,
com'in un punto cangiasti insieme qualitate e stato!
Lasso, dov'è ridotto del popol di Corinto il fasto
e la grandezza?

Ecco a terra caduto il pregio e il vanto del mio
trono reale,
o caduta mortale,
o patria desolata,
o frale speme,
o regno estinto,
o mio perduto bene!

Eccomi a voi tratto: cadendo a terra,
v'abbraccio amati figli,
nell'agghiacciato vostro sangue involti.

Ma, qual sent'io, qual duolo
m'ingombra il petto e l'anima?
Ahi, che finir mi sento:
già sento palpitarmi'l cor nel seno,
già manco e moro, ahi lasso,
io vengo meno!

Non moro dunque?
E vivo, e spiro ancora?

Mori, morto al dolore,
mori morto mio core!
Non più, non più trofei,
.

*Why did I not pierce your heart?
You wicked witch?
Alas, it hurts,
Ah, I expire trembling!*

*Let me die, sorrowful pains,
pierce me more, because I want to die*

*Oh wretched mortal man,
how quickly you change status!
Look what happened to the wealth of the
Corinthians.*

*How low it has fallen the merit and the pride for my
royal throne,
oh fallen mortal,
oh desolate native land,
oh fragile hope,
oh expired kingdom,
oh my lost treasure!*

*Here I am at your side: falling down,
I embrace you dearest sons,
enclosed by your own blood.*

*But, what feeling, what pain
obstruct my bosom and my soul?
I feel like dying:
my heart still pulses,
and yet I pass away,
I expire!*

*I am not dying yet then?
And I live still?*

*Die, my heart,
fallen under the pain!
No more trophy,*

non più ornamenti e fregi!
Squarcisi il ricco manto,
a terra cada la gemmata corona e'l regio scettro!

Figli, se morti siete io più non vivo,
non più v'abbraccio,
v'accarezzo e adoro,
ma dolente già manco e spiro e moro

Sigismondo d'India

Johann Nauwach
5. **Amarilli mia bella**

Amarilli, mia bella,
non credi, o del mio cor dolce desio,
d'esser tu l'amor mio?
Credilo pur: e se timor t'assale,
aprimi il petto e vedrai scritto in core:
Amarilli, Amarilli, Amarilli
è il mio amore.

Giulio Caccini

Francesca Caccini
6. **Dispiegate guance**

Dispiegate,
guance amate,
quella porpora acerbetta,
che perdenti,
che dolenti
fian le rose in su l'erbetta.

*no more ornaments and friezes,
rip up the rich mantle,
let it fall the sceptre and the royal crown!*

*Sons, if you are dead I cannot live,
I cannot embrace you,
I cannot caress you,
but hopeless I pass away, I expire, I die.*

*Amaryllis, my lovely one,
do you not believe, O my heart's sweet desire,
that you are my love?
Believe it thus: and if fear assails you,
open my breast and see written on my heart:
Amaryllis, Amaryllis, Amaryllis,
is my beloved.*

*Deploy,
oh beloved cheeks,
that unripe crimson,
so that you will make lose,
and sore,
the roses on the grass.*

Deh scoprite,
deh partite,
chiare stelle, i vostri rai,
che partendo,
che scoprendo
fia men chiaro il sol d'assai.

Deh togliete
quella rete,
auree chiome, aureo tesoro,
ch'a toccarvi,
ch'a spiegharvi
tornerà quest'aria d'oro

Svela, svela
quel che cela,
dolce bocca, il desir nostro,
ch'a svelarlo,
ch'a mostrarlo
perderan le perle, e l'ostro.

Apri o labbro
di cinabro
un sorriso ancor tra 'l velo,
ch'ad aprirlo,
ch'a scoprirlo
riderà la terra, e 'l cielo.

Ansaldo Cebà

*Disclose,
let depart,
bright stars, your sweet rays,
that departing,
and disclosing you light,
you will make the sun less eminent.*

*Put away
that veil,
golden hair, golden treasure,
that if I touch you,
if I caress you,
this golden air may return.*

*Unveil,
what disguises,
sweet mouth, our desires,
that if you unveil it,
if you show it
pearls will lose their crimson.*

*Open up
your lips
that hidden smile,
that if you open it,
if you will unveil it,
the sky and the earth will laugh in happiness.*

Giulio Caccini 7. Sfogava con le stelle

Sfogava con le stelle
un infermo d'amore
sotto notturno ciel il suo dolore.

E dicea fisso in loro:
o immagini belle
dell'idol mio ch'adoro,
sì come a me mostrate
mentre così splendete
la sua rara beltade,
così mostraste a lei
i vivi ardori miei;
la fareste col vostro aureo sembiante
pietosa sì come me fate amante.

Ottavio Rinuccini

Alessandro Ciccolini 8. Solo et pensoso

Solo e pensoso i più deserti campi
vo misurando a passi tardi e lenti,
e gl'occhi porto per fuggir intenti
dove vestigio human l'arena stampi.

Altro schermo non trovo che mi scampi
dal manifesto accorger de le genti,
perché ne gl'atti d'allegrezza spenti
di fuor si legge com' io dentr'avvampi.

*A lovesick man was
venting to the stars
his grief, under the night sky.*

*And staring at them he said:
oh beautiful images
of my idol whom I adore,
just as you are showing me
her rare beauty
while you sparkle so well,
so also demonstrate to her
my living ardour;
by your golden appearance you'd make her
compassionate, just as you make me loving.*

*Alone and pensive I measure the fields
the most deserted with tarrying and slow steps,
and turn my eyes to try to elude
any human signs imprinted in the sand.*

*I have no other protection to thwart me
from showing my feelings to people,
for by my joyless acts from the outside
all can see that on the inside I am burning.*

Si ch'io mi cred' homai che monti e piagge
e fiumi e selve sappian di che tempre
sia la mia vita, ch'è celata altrui,

ma pur sì aspre vie né si selvagge
cercar non so ch'Amor non venga sempre
ragionando con meco, et io con lui.

Francesco Petrarca

Francesco Lambardi 9. O felice quel giorno

O felice quel giorno
ch'a voi feci ritorno
poiché sete pietosa
non più sdegnosa.

O soave l'ardore
ch'io sentiva nel core,
hor son lieto, e contento
fuor di tormento.

Cara Filli mia bella,
più lucente, che stella,
fammi presto gioire,
e poi morire.

Girolamo Montesardo 12. Hor che la notte

Hor che la nott'ombrosa
con tacito silenzio il mondo cuopre
tu sola mi rispondi Echo amorosa. Osa!

*So much that I think that hills and plains,
rivers and forests atready know what the
temple of my life is, which I conceal from others,*

*for harsh and savage as they might be,
I want no other paths than those frequented
by love, always reasoning with me, and me with him.*

*Oh happy that day
when I return to you
because you are merciful
no more disdainful.*

*Oh sweet the passion
that I felt in my heart
now I am happy and content
away from my torments.*

*Dear Filli, my beauty
brightest than a star,
let me rejoice soon
and then let me die.*

*Not that the shady night
with a quite silence covers the earth
only you give me an answer, lovely Echo. Dare!*

Ma che se quell'empia crudele si sdegna
d'ascoltar le mie querele.
Dunque chi darà fin a tanti guai? Ah!

Tu con la mente mi rispondi
e par che mi nascondi
che da lei pace non avrò già mai. Mai!

Se tant'asprezzi lei s'aduna
altra dia fin a sì crudel fortuna. Una.

Purtropp'il fo che d'Isabella
non par agl'occhi miei donna sì bella. Ella!

Ond'un pensier mi paral e dice:
forsi col tempo diverrai felice. Lice.

Ben lieta sott'ha l'amor mio
se giunge al fin del suo dolce desio.
Tu del mio mal presaga à dio! Addio.

Johann Nauwach 13. Tempesta di dolcezza

Tempesta di dolcezza su l'anima mi versa Amor
mentre ti baccio, o mio tesoro.
Lasso, ch'io moro, un diluvio di baci l'ha sommersa
già di quel labbro al tuon dolce sonoro
dietro al lampo d'un riso, ma del tuo dente
la saetta ha ucciso.

14. Jetztund kömpt die nacht herbey

Jetztund kömpt die Nacht herbey,
vieh und Menschen werden frey,
die gewünschte Ruh geht an;
meine Sorge kömpt heran.

*If only that cruel lady intend to listen
to my requests.
So who will end my despair? Ah!*

*You answer with your mind
and it seems that you are trying to hide that
I will never have peace from her. Never!*

*If so much disdain is gathered in her heart
Let another one end my pains. One.*

*Unfortunately I know that to my eyes
No one else is as beautiful as Isabella. Her!*

*Then a thought talks to me saying
maybe you will be happy once. You will!*

*My heart will be happy
to see the end of this pain.
Farewell companion of my suffering! Farewell.*

*A tempest of tender Love is pouring on me
while I kiss you, my treasure.
Exhausted I die, a deluge of kisses has immersed it,
at the sweet and resounding thunder of your lips
after the lightning of a smile, but it is through your
bite that your dart has killed me.*

*And now the night descends,
beast and man gain their freedom,
the rest they hope for has come;
but now my sorrow descends.*



Chiara Granata

Schöne glänzt der Mondenschein;
und die Göllden Sternelein;
froh ist alles weit vnd breit,
Ich nur bin in Trawrigkeit.

Zweene mangeln iberall
an der schönen Sternen Zahl;
diese Sternen die ich mein'
ist der Liebsten Augenschein.

Nach dem Monden frag' ich nicht,
tunckel ist der Sternen Liecht;
weil sich von mir weggewendt
Asteris mein Firmament.

Wann sich aber neigt zu mir
dieser meiner Sonnen Ziehr,
acht' ich es das beste seyn,
daß kein Stern noch Monde schein.

Martin Opitz

Sigisimondo D'India 15. Piangono al pianger mio

Piangono al pianger mio le fere e i sassi
amiei caldi sospir traggon sospiri.
L'aer' d'intorno nubiloso fassi
mosso anch'egli à pietà de miei martiri.

Ovunqu'io poss'ovunqu'io volga i passi
par che di me si pianga e si sospiri
par che dica a ciascun, mosso al mio duolo
che fai tu qui meschi, doglioso e solo?

Ottavio Rinuccini

*The moonlight shines beautifully;
And the tiny golden stars;
everything is happy, far and wide;
only I am trapped in sorrow.*

*Everywhere two are missing
in the count of beautiful stars;
these stars that I mean
radiate from the eyes of my beloved.*

*I ask not for the stars,
dark is their light,
because she has turned her back on me,
Asteris, my firmament.*

*But when she shows her inclination to me,
she, the ornament of my suns,
then I think it best
that neither star nor moon shines.*

*When I weep wild beasts weep too,
the stones sigh in sympathy with my ardent sighs.
The very air around me turns to mist,
so moved is it to pity by my grief.*

*Wherever I go, wherever I turn my steps,
I feel I am the object of tears and sighs;
I seem to hear each creature, pitying, say:
What does thou here, poor fellow, sad and solitary?*



Raffaele Pé

Described by Music Web International as a 'revelation' (*Bella Dama* recording of the month November 2012), Raffaele is establishing himself among the most interesting emerging artists in the Italian Baroque scene. Acclaimed for the pureness and the beauty of his voice he has already performed and recorded with many leading conductors. These include Sir John Eliot Gardiner, Paul McCreesh, Nicholas McGegan, Andreas Spering, Christophe Coin, and Claudio Cavina. He has appeared at BBC Proms at Royal Albert Hall, Bologna Festival, Kings Place London, Misteria Paschalia Krakow, Aldeburgh Festival, London Spitalfield Festival, Freiburg Konzerthaus, Amuz Antwerp, Bach um Vier Köln, Urbino Musica Antica, Brixen Geistliche Musik, PaviaBarocca, Festival van Vlaanderen, Salisbury Art, and St. George's Bristol.

Born in Italy, he started his studies in singing and organ when he was a chorister in Lodi Cathedral, from the age of six under Pietro Panzetti. Continuing his training in London with Colin Baldy and Nicholas Clapton, he was chosen by Sir John Eliot Gardiner for the Monteverdi Apprentices scheme in 2009.

Highlights include, Ottone in *L'incoronazione di Poppea*, Pastore e Speranza in Monteverdi *Orfeo*, Vespro della Beata Vergine for Sir John Eliot

Gardiner, Amore in Scarlatti's *Venere Adone Amore* and Handel Arcadian Duets with La Venexiana, Bach *Christmas Oratorio* with

Christophe Coin, Handel's *Israel in Egypt* with Nicholas McGegan, Bach Cantatas for Andreas Spering. He has also interpreted Cupid in *Blow Venus and Adonis*, and Isaac in Charpentier's *Sacrificium Abrahæ* for La Nuova Musica, and has appeared at the side of Marco Beasley in Handel's *Joshua*, *Judas* and *Esther*.

Increasingly in demand on opera stages, future engagements include, collaborations with the renown Milan orchestra La Verdi and Haydn Sinfonietta Wien, Ottone in Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea* in Japan and Monteverdi's *Orfeo* in Krakow and Bucharest. He will also appear at Halle Händel Festspiele, Urbino Musica Antica, Modena Grandezze e Meraviglie.

Finally, he will return to Bach um Vier Köln with Cappella Augustina directed by Andreas Spering and will participate in the recording of Stradella's opera *La Forza delle Stelle* for Mare Nostrum Ensemble (Arcana).

www.raffaelepe.com

Chiara Granata

Chiara is an Italian harpist. After completing traditional studies at Milan Conservatoire G.Verdi she has specialized in Baroque performance. She studied with Mara Galassi, achieving her degree both in triple harp and single action harp at the International Academy of Music of Milan and the degree in triple harp, grade 110/110 cum laude, at Conservatorio Dall'Abaco of Verona.

She works regularly with many leading Italian early music groups: La Venexiana in Milan, I Turchini di Antonio Florio, Academia Montis Regalis, Ensemble Costanzo Porta. She also collaborates with Akademien für Alte Musik, Los Músicos de su Alteza in Saragoza, Capella de Ministrers de Valencia, Akademie in Paris, Trondheim Barokk Norway, Catacoustic Cincinnati USA.

She has recorded for Deutsche Harmonia Mundi, Sony, Glossa, Eloquentia, Hyperion, K617, Stradivarius, Dynamic, Alpha, Fondazione Giorgio Cini, and she has performed in several theaters and concert halls around Europe and US including Concertgebouw Amsterdam, Cité de la musique and Theatre des Champs-Élysées in Paris; Berlin Staatsoper, San Souci Palace in Potsdam, Innsbrucker Tiroler Landestheater, Madrid

Auditorio and Nacional de Música, Palau de la Música de Valencia; Seville Maestranza Theatre, Luxembourg Philharmonie, Le Quartz Theatre in Brest, The Helicon Foundation New York; Rome, Auditorium Parco della Musica, Teatro Olimpico; Teatro Mercadante and Teatro San Carlo Naples, Teatro Verdi in Pisa; Teatro Carignano Turin, and Teatro Bibbiena in Mantua.

Chiara read also Philosophy with distinction at Milan University with a thesis on Baroque aesthetics in the Philosophy of R. Descartes. She received the academy prize 'Dal Pra' 1998 for the best research in modern philosophy. Among her recent publications: 'Le ombre, il chiaro e il distinto: l'esperienza musicale nelle pagine di Descartes', ('Materiali di Estetica', maggio 2001), 'La musica e l'esperienza del tempo' ('Nuova Umanità', gennaio 2006), 'La musica e l'angelo. Risonanze nella musica di Monteverdi, Bach, Messiaen' (with T. Handerson, Nuova Umanità', febbraio 2010), and the book Sapere è un verbo all'infinito (with A. Granata and E. Granata, Il Margine, Trento 2013).

Chiara plays an arpa doppia (three rows of strings), Dario Pontiggia, Milan, 2006. Copy of the Barberini harp from Museo degli Strumenti Musicali, Rome.



Chiara Granata, Raffaele Pé and David Miller

David Miller

David Miller is as a soloist and accompanist and is a well known continuo player on lute, theorbo and early guitars. He performs and records with all the principal English period instrument orchestras and with many of the finest ensembles, performing at numerous prestigious European music festivals.

He maintains a busy recital schedule, enjoying creative collaborations with other solo artists, including singers Paul Agnew, James Bowman, Emma Kirkby, Elin Manahan Thomas and Stephen Varcoe, harpist Frances Kelly, violinist Elizabeth Wallfisch and Arab singer/oud player Abdul Salam Kheir. David has also worked extensively with English National Opera, Royal Opera, Glyndebourne, New York City Opera, Lille Opera and English Touring Opera.

His latest release is a disc with soprano Elin Manahan Thomas entitled Ravish'd with Sacred Extasies – devotional songs by Dowland, Campian, Humfrey and Purcell, as well as rarely heard lute and theorbo music by John Lawrence & John Wilson; within weeks of its release, it received the coveted Supersonic Award by Pizzicato Magazine in Luxembourg. In addition, David has over 150 recordings as an accompanist and continuo player, and he can be heard on the soundtracks of Francesco

da Mosto's Venice, The Canterbury Tales, Bob the Builder, the recent Samuel Pepys diaries serialised on Woman's Hour.

David is professor of lute at the Guildhall School and Trinity Laban, and tutor for the European Union Baroque Orchestra and the Royal Welsh College of Music & Drama. For the past 16 years he has performed at Dartington International Summer School, where his highly regarded lute masterclass continues to inspire the newer generation of young lutenists.

More titles from Resonus Classics



Bella dama
Baroque canatats
Raffaele Pé
Spiritato!
RES10115

'A strong contender for lovers of baroque vocal music; Raffaele Pé is a discovery, indeed, a challenge to the likes of Andreas Scholl and Philippe Jaroussky.'
MusicWeb International, 'Recording of the Month'



Sonnerie & other portraits
French Baroque chamber works
Fantasticus
RES10122

'This is music-making of maturity, its evident free spirit and exuberance of line allied to control and expressed in impeccable ensemble-playing. [...] A striking and enjoyable debut'
Gramophone on RES1012

© 2013 Resonus Limited

® 2013 Resonus Limited

Recorded in St James's Church, Keelings Road, Dengie, Essex, on 30 June and 2-4 July 2013

with kind support from The Maldon Festival of Arts.

Producer, Engineer and Editor: Adam Binks

Session photography © Resonus Limited

Recorded at 24-bit / 96kHz resolution

Cover image: M. Mersenne, *Harmonie Universelle* (1636),
harp with three rows of strings

DDD – MCPS

RESONUS LIMITED – LONDON – UK

info@resonusclassics.com
www.resonusclassics.com



