

Marco Scavazza voce **Cristiano Contadin** viola da gamba

Cantar bastardo



Cantar bastardo

Marco Scavazza

voce

Cristiano Contadin

viola da gamba

composizioni di

Filippo Azzaiolo

Bartolomeo Tromboncino

Andrea Gabrieli

Silvestro Ganassi

Francesco da Milano

Costanzo Festa

Giovanni Giacomo Gastoldi

Peregrinus Cesena

Diego Ortiz

Francesco Patavino

Filippo de Lurano

Aurelio Virgiliano

Ciprano de Rore/Giovanni Bassano

Giovanni Bassano

Diego Ortiz/Marco Mencoboni

Francesco Corteccia

Lorenzo de' Medici

Filippo Azzaiolo/Antonio Scandello

E Lucevan Le Stelle

Records

1.	Filippo Azzaiolo Prima ora de la notte	2'34"	13.	Giovanni Giacomo Gastoldi Il risentito	1'34"
2.	Bartolomeo Tromboncino Gli è pur cocente 'l fier desir	2'53"	14.	Filippo de Lurano Donna, contr'a la mia voglia	3'22"
3.	Andrea Gabrieli Dunque fia ver	2'58"	15.	Aurelio Virgiliano Ricerca per viola bastarda e lauto	3'46"
4.	Silvestro Ganassi Recercar primo	0'49"	16.	Ciprano de Rore/Giovanni Bassano Ancor che col partire	3'53"
5.	Francesco da Milano Toccata per viola	0'57"	17.	Giovanni Bassano Ricerca seconda	2'04"
6.	Costanzo Festa Io vorrei, dio d'amore	3'16"	18.	Francesco Patavino Un cavalier di Spagna	2'16"
7.	Giovanni Giacomo Gastoldi Il ballerino	1'50"	19.	Diego Ortiz Ricerca quarto	1'12"
8.	Peregrinus Cesena Non posso abandonarte	2'50"	20.	Diego Ortiz/Marco Mencoboni Recercada sopra Salve Regina	4'11"
9.	Diego Ortiz Ricerca terzo	1'16"	21.	Costanzo Festa Due contraponti sopra La Spagna	2'39"
10.	Filippo Azzaiolo E me levai d'una bella mattina	2'53"	22.	Francesco Corteccia O begli anni de l'oro	2'37"
11.	Silvestro Ganassi Recercar terzo	0'52"	23.	Silvestro Ganassi Recercar secondo	0'46"
12.	Francesco Patavino Donne, venéte al ballo	2'21"	24.	Lorenzo de' Medici (attr.) Quant'è bella giovinezza	4'14"
			25.	Filippo Azzaiolo/Antonio Scandello Vorria che tu cantassi una canzone	2'39"

di Francesco Luisi

I cultori della musica del Cinquecento che amano riscontrare in un prodotto discografico l'elemento innovativo saranno sicuramente soddisfatti: le performance registrate in questo CD appartengono alla serie dei nuovi scenari esecutivi e centrano perfettamente l'idea di un'offerta alternativa realizzata peraltro con gusto e proprietà di stile. La silloge presenta infatti un repertorio rappresentativo di una varia produzione che copre l'intero secolo e che, apparentemente, sembra assemblato senza seguire un criterio di scelta tematica, monografica o di genere. Il fine è piuttosto quello di offrire un repertorio articolato adatto allo stile esecutivo prescelto e in ciò appare chiaro, appunto, un preciso intento programmatico assunto in sostituzione del criterio tematico.

La voce accompagnata dalla viola è padrona del campo d'azione: essa attraversa un arco temporale che si ferma alle soglie del suo vero trionfo nell'era della monodia con basso continuo. Il CD intende perciò presentare una serie di brani nati nell'area estetica del "cantar alla viola", genere di carattere aulico di cui aveva bene precisato gli effetti Baldassarre Castiglione nel suo *Cortegiano*; esso rifletteva il pensiero dominante dell'Umanesimo più specificamente espresso dal "cantar alla lira", in omaggio alla grande tradizione degli amati classici di ellenica memoria. E difatti in tutta l'iconografia musicale tra Quattro e Cinquecento è pressoché immancabile la presenza di una lira da braccio riconoscibile per la forma larga, le anse pronunciate, il ponticello poco arcuato e soprattutto per il cavigliere cordiforme: ne è esempio senza pari la lira da braccio impugnata dall'Apollo ritratto da Raffaello nella Stanza della Segnatura in Vaticano. Le caratteristiche tecnico-formali dello strumento caratterizzeranno anche la lira da gamba (o lirone), di cui si registra un uso più diffuso nel Cinquecento e certamente più adeguato alle esigenze

del repertorio; essa è tardivamente ricordata da Scipione Cerreto come speciale strumento d'accompagnamento ancora in uso al suo tempo presso i cantori di strada (ultima memoria degli antichi aedi).

Questo cantare alla viola, certamente nato da una pratica diremo "artigianale" dominio dei poeti-musici, ossia di verseggiatori divenuti famosissimi per essere autori ed esecutori dei loro prodotti (come i mitici Serafino Aquilano e il Cariteo), divenne nel Cinquecento materia di approfondimento tecnico-strumentale e ricevette il suggello della più autorevole teorizzazione attraverso le opere di Silvestro Ganassi e Diego Ortiz. Per dirla in breve, era entrata in uso anche per la viola (da braccio e da gamba) la tecnica dell'intavolatura, mutuata da altri strumenti a tastiera (cembali e organi) o a manico tastato (liuti e derivati). La viola, come quelli, era così considerata strumento sia in grado di eseguire una melodia, sia in grado di produrre suoni contemporanei in accordo. Ciò consentiva all'esecutore di attendere a due diversi ruoli che più tardi Agostino Agazzari avrebbe definito di "ornamento" e di "fondamento". Il carattere versatile dello strumento e la duplicità funzionale finì col delineare un vero e proprio modo d'impiego che fu detto "alla bastarda", intendendo con ciò l'uso peculiare dello strumento in ambedue i ruoli nell'accompagnamento della melodia cantata. Le parti di sostegno assegnate alla viola altro non erano che le parti sottostanti alla melodia, in origine da eseguirsi con altrettanti strumenti monodici o con altrettante voci, che venivano ora "intavolate" sul manico tastato dello strumento e prodotte con varia tecnica di esecuzione simultanea bi-tricordale, o con arpeggi e passaggi in grado di sciogliere le armonie in un gioco elegante e ornamentale.

Con questa tecnica di esecuzione, in verità molto impegnativa e oggi poco frequentata, si poteva eseguire tutto quel repertorio che avesse una

particolare impostazione "solistica", ovvero tutte quelle composizioni che affidavano alla voce superiore l'interesse maggiore dell'invenzione polifonica. Questa peculiarità dominò in Italia la produzione poetico-musicale autoctona in epoca umanistica (il cantare alla lira dei poeti affidato a una tradizione non scritta) e fu trasmessa intatta soprattutto al repertorio della *frottola* raccolto dagli editori del primo Cinquecento (Ottaviano Petrucci e Andrea Antico in testa). Tale cospicuo repertorio, datato all'incirca tra gli anni 1480-1530, si presenta quasi sempre scritto a quattro parti, ma la sua esecuzione prevedeva l'assegnazione della voce superiore a un cantore e le altre tre parti a tre strumenti, ovvero – in alternativa – a un solo strumento in grado di intavolare le parti restanti in toto o con esclusione della parte di altus. Ciò è dimostrato dalle numerose riduzioni per canto e liuto e dalle intavolature coeve per strumenti a tastiera pervenute stampate a cui spesso fa riferimento la moderna prassi esecutiva della musica rinascimentale. A questo filone va ad aggiungersi, seguendo identici principi, il canto alla viola il quale – testimoniando peraltro della prassi più antica e più preziosa – si presenta qui esemplato magistralmente, nonché corroborato dalla tecnica più avanzata trasmessa dai grandi maestri Ganassi e Ortiz.

L'antologia di cui ci occupiamo vuole anche dimostrare che l'impostazione solistica che distinse la musica italiana fra Quattro e Cinquecento non fu mai abbandonata, nemmeno negli anni che caratterizzarono l'assolutismo estetico-evocativo imposto dal madrigale attraverso il concetto di polivocalità espressiva strettamente rapportata al testo poetico. Gli stessi madrigalisti non disdegnarono di cimentarsi in forme più "leggere" come la canzonetta, la villotta, la villanella, il balletto ecc., dimostrando di cedere volentieri all'invenzione melodica fine a se stessa. In questo atteggiamento il musicista

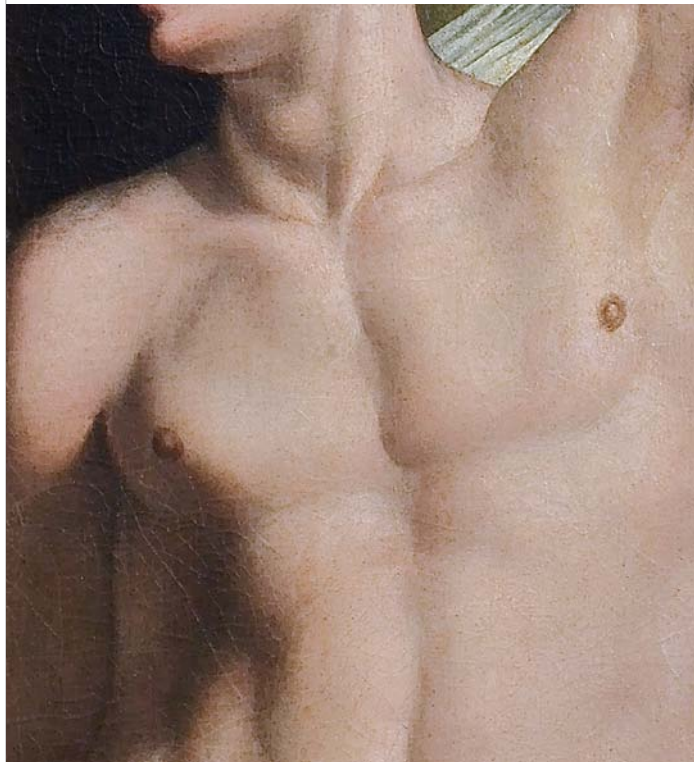
italiano evidenziava il senso profondo della propria appartenenza stilistica, che nel secolo successivo avrebbe avuto un superbo sviluppo nella cosiddetta “monodia accompagnata”, decisiva conquista moderna della melodia e dell’armonia.

Il cantare alla viola era stato, di quella conquista, il sostenitore costante lungo quasi due secoli di prassi esecutiva, prima di tipo artigianale e non scritta, poi teorizzata ad uso di una più ampia scuola che dette frutti succosi e perfezionati. È ciò che si dimostra in questo CD ponendo tecnica, gusto e virtuosismo al servizio del canto accompagnato, ricreando con proprietà di stile momenti di autentica prassi esecutiva filologica e storica, specie laddove il passaggio da repertori più antichi a repertori più moderni è retto dal cambiamento della funzione strumentale e dall’uso di passaggi stilisticamente appropriati.

L’arco storico delineato dal CD va dal *Trionfo di Bacco e Arianna* di Lorenzo il Magnifico (*Quant’è bella giovinezza, / che si fugge tuttavia*), all’area madrigalista segnata da Francesco Corteccia (*O begli anni de l’oro*), da Cipriano de Rore (*Ancor che col partire*) e da Andrea Gabrieli (*Dunque fia ver (dicea) che mi convegna*), passando attraverso le composizioni frottolistiche di Filippo de Lurano, Bartolomeo Tromboncino, Peregrinus Cesena, le canzoni e le villotte di Costanzo Festa, Francesco Patavino e Filippo Azzaiolo e i balletti di Giovanni Giacomo Gastoldi. È una vasta campionatura che dà ragione della diversità del repertorio e della materia musicale, rendendo quindi evidente la straordinaria duttilità del mezzo utilizzato per l’accompagnamento. Ne dà un succoso ritratto emblematico il brano *Vorria che tu cantassi una canzone, / quando mi stai sonando la viola. [...] Vorrei lo basso far col violone, / tutto di contrappunto alla spagnola*.

In tutti i casi, tuttavia, direi che prevale l’aspetto “rappresentativo” del repertorio selezionato. Esso si pone come scenario in qualche modo funzionale al carattere dei brani e soprattutto alla maniera performativa scelta: ciò si verifica a livello di “contrasto” (*Donna contr’a la mia voglia* di Lurano) o di dialogo (*Gli è pur cocente ’l fier desir ch’ho in core* di Tromboncino), ma anche di evocazione (la canzone della Rosina in *Un cavalier di Spagna* di Francesco Patavino) e di riferimento specifico al ballo (*Donne, venéte al ballo* dello stesso Patavino e *Sonatemi un balletto* di Gastoldi). Ma ancor di più l’aspetto rappresentativo si insinua nell’idillio popolare-amoroso che costituisce una variazione sul tema *E me levai d’una bella mattina* e nelle evocazioni richiamate nella *Prima ora de la notte* e nella *Second’ora de la notte*, tutte realizzate dal fantasioso Azzaiolo, mentre detengono un carattere contemplativo da intermedio il brano di Peregrinus Cesena *Non posso abbandonarte* e quello di Francesco Corteccia *O begli anni de l’oro*.

La vasta panoramica vocale-strumentale offerta dal CD è completata da una oculata scelta di brani peculiarmente strumentali per viola che testimoniano del virtuosismo raggiunto attraverso l’opera di Ganassi e Ortiz: essi da una parte rendono la misura delle conquiste tecnico-espressive raggiunte dallo strumento nel Rinascimento, e dall’altra dimostrano, per essere già opere di letteratura strumentale specifica, il livello di partenza che gli stessi Ganassi e Ortiz imposero a quella vera e propria scuola di viola che ebbe in loro il primo alto magistero.



by Francesco Luisi

This album will be warmly welcomed by all connoisseurs of sixteenth-century music who also look for an element of innovation in a recording, for the interpretations featured here belong to a new category of performance practice and perfectly reflect a fresh, alternative approach informed by ideas of taste and stylistic appropriateness. The chosen repertory, meanwhile, offers listeners a representative selection of the enormous diversity of music produced throughout the course of the century – individual pieces have been selected not by theme, composer or genre, but for programmatic reasons, because they are all suited to the performance style in question.

The focus here, then, is on the solo voice with viol accompaniment – a style that culminated in the emergence of monody with basso continuo – and the album sets out to illustrate the various aspects of this particular form of music-making, known as cantar alla viola (singing to the viol). It was a courtly genre, one whose virtues are discussed by Baldassare Castiglione in his Book of the Courtier (1528) and which reflected Renaissance humanism’s fascination with classical culture – it was also known as cantar alla lira (singing to the lyre), in homage to the musical traditions of Ancient Greece. The lira da braccio in fact is almost ubiquitous in fifteenth – and sixteenth-century musical iconography, instantly recognisable by its breadth and its curved waists, its slightly arched bridge and, above all, its heart-shaped pegbox (the instrument in Raphael’s depiction of Apollo in the Stanza della Segnatura at the Vatican is a perfect example). The lira’s technical and formal characteristics were shared by the larger lira da gamba (or lirone), which is known to have become the more popular instrument as the sixteenth century wore on and

was undoubtedly better suited to the demands of the repertoire; Scipione Cerreto recorded at a later date that it was still being used by street singers (the final incarnation of the Greek bards) to accompany themselves.

Singing to the viol grew out of what one might call an “artisanal” practice, the domain of professional poet-musicians who improvised songs to their own accompaniment, some of them true virtuosos who achieved great fame (men such as the legendary Serafino Aquilano and “Il Chariteo”). In the 1500s, the art began to be studied in much greater depth and was given the stamp of authority by the publication of highly influential treatises on viol technique by theorists Silvestro Ganassi and Diego Ortiz. The great change to come about, in a nutshell, was the introduction for the viol (both da braccio and da gamba) of a system of tablature notation similar to that already in use for keyboard instruments (harpsichords and organs) and fretted instruments (the lute and its extended family). Like these, the viol was seen as capable of providing both melody and harmony, enabling its player to perform two different roles, later defined by Agostino Agazzari as providing either the “foundation” or the “ornaments”. The instrument’s versatility and dual functionality led to the development of a new and highly individual way of performing that became known as alla bastarda, referring to its hybrid use in supplying both tune and accompaniment. The supporting lines assigned to the viol were simply those designed to underpin the melody, which would originally have been played by other monodic instruments or sung by other voices, but were now “tabulated” on the fingerboard and produced using various different two- or three-string techniques, or by playing arpeggios and runs that provided elegant and ornamental harmonisations.

By mastering this extremely demanding technique, seldom used today, musicians could perform all compositions with a specifically “soloistic” design: in other words, those which clearly emphasised the top line of a polyphonic setting. This distinctive monophonic style dominated Italian poetico-musical production throughout the humanist period (the oral tradition of improvisers’ “songs to the lyre”) and can be found untouched in the volumes of frottole printed by early sixteenth-century publishers (Ottaviano Petrucci and Andrea Antico chief amongst them). Dating from approximately 1480 to 1530, this remarkable repertory consists almost entirely of pieces in four parts, the idea being that the upper line would be sung, and the lower parts assigned either to three different instruments or to a single one capable of playing all or at least two of them (in the latter case omitting the *altus* line). Evidence of the practice can be found in the numerous voice and lute reductions and contemporary keyboard intabulations to have survived in printed form – key reference material for modern exponents of Renaissance music. Continuing this tradition, and based on exactly the same principles, was the viol song, of which the present album provides some superb examples, bearing witness to the earlier practice, with its classical connotations, as well as to the technical advances introduced by the great masters Ganassi and Ortiz.

This collection of works also shows that the monophonic quality that marked out fifteenth- and sixteenth-century Italian music never disappeared, not even in the years in which the madrigal aesthetic prevailed, with its emphasis on the close-knit relationship between words and expressive polyphony. The madrigalists themselves were not above venturing into “lighter” forms such as the *canzonetta*, *villotta*, *villanella*, *balletto*, and so

on, proving their willingness to yield to melodic invention as an end in itself. In so doing, Italian musicians were highlighting their deep-rooted attachment to a particular performance style, one which formed the backdrop for the emergence at the turn of the seventeenth century of accompanied monody, the consummate combination of melody and harmony.

The practice of singing to the viol had, then, been preparing the ground for this development for almost two centuries, first of all in its “artisanal”, oral guise, and later, thanks to the publication of Ganassi and Ortiz’s theoretical works, reaching new heights altogether. This CD enables us to hear how taste, technical advances and virtuoso ability come together to create a rich and varied accompaniment to the voice. These historically informed performances also point out the differences between the older and more modern repertories by employing changes in style or in the way the instrument is played.

Chronologically, the album traces an arc from Lorenzo the Magnificent’s *Trionfo di Bacco e Arianna* (Quant’è bella giovinezza / che si fugge tuttavia) to the madrigals of Francesco Corteccia (O Begli anni de l’oro), Cipriano de Rore (Ancor che col partire) and Andrea Gabrieli (Dunque fia ver – dicea – che mi convegna), covering frottole by Filippo de Lurano, Bartolomeo Tromboncino and Peregrinus Cesena, canzoni and villotte by Costanzo Festa, Francesco Patavino and Filippo Azzaiolo and balletti by Giovanni Giacomo Gastoldi along the way. The range of works selected show just how diverse this repertory was, as well as underlining the extraordinary flexibility of the instrument used for accompaniment. One set of lyrics in particular conjure up a pertinent image: *Vorria che tu cantassi una canzone, / quando mi stai sonando la viola [...] Vorrei lo basso far col violone, / tutto*

di contrappunto alla spagnola. (*I should like you to sing a song / while you are playing the viol for me... I should like to play the bass on the violone / all in counterpoint in the Spanish style.*)

Throughout the album, the artists have chosen to bring out the dramatic, narrative aspects of the individual pieces. So, for example, we find the use of contrast (Lurano's Donna contr'a la mia voglia) or imitated conversation (Tromboncino's Gli è pur cocente 'l fier desir c'ho in core), as well as evocations of particular people or places (the song to Rosina in Patavino's Un cavalier di Spagna) and specific references to dance (Patavino's Donne, venéte al ballo or Gastoldi's Sonatemi un balletto). This sense of the theatrical is even more evident in the folk-like love idyll of E me levai d'una bella mattina and in the images conjured by Prima ora de la notte and Second'ora de la notte, both by the inventive Azzaiolo. Peregrinus Cesena's Non posso abandonarte and Francesco Cortecchia's Begli anni de l'oro, meanwhile, come across as contemplative interludes.

The wide-ranging panorama of pieces for voice and viol that feature on this album are complemented by a carefully chosen selection of instrumental works written specifically for the viol. These testify to the degree of brilliance attainable through the study of the sixteenth-century treatises; they demonstrate not only the technical and expressive advances made by the viol during the Renaissance, but also, as early examples of works designed expressly for the instrument, the level of innovation and virtuosity Ganassi and Ortiz injected into the new viol school, of which they were the first high masters.

I testi cantati *Lyrics*

Filippo Azzaiolo (ca. 1530/40 - dopo il 1569)

Prima ora de la notte

Prima ora de la notte,
da lo mio amor ch'a me n'andie
e li, ch'a me ne stie
per fin ch'ebbi piacere.
O turisan, chi canta in turisela
per amor del dolce amore:
o bell'amore, o fin amore,
non ho mai ben la notte e manco il giorno!

Second'ora de la notte,
da lo mio amor ch'a men tornie
e li, ch'a me ne stie
per fin ch'ebbi piacere.
Vien giù di quella torre e canta in terra
per amor del dolce amore:
o bell'amore, o fin amore,
non ho mai ben la notte e manco il giorno!

Bartolomeo Tromboncino (1470 - 1535)

Gli è pur cocente 'l fier desir

Gli è pur cocente 'l fier desir ch'ho in core.
Qual è questo desir che 'l cor te coce?
Ch'ascolti un mio pensier con lieto volto.
Che cosa vuoi da me? Di', ch'io t'ascolto.

Un certo effetto tutto pien d'ardore.
Raffrena 'l tuo voler caldo ed atroce.
Non posso, ché tropp'aspro è 'l suo furore.
Che voi ch'io faccia, se 'l tuo ardor ti noce?
Ch'ascolti un mio pensier con lieto volto.
Che cosa vuoi da me? Di', ch'io t'ascolto.

Io vorrei che contentar sol doi.
Vorresti mai da me quel ch'io non posso?
Deh, dimmi almen s'a darmel sei disposta.
El tempo non è ancor da dar risposta.

Così volesti tu, come ben poi.
Per non poter, di doglia ho el cor percosso.
Ahi, falsa, so che poi, ma tu non voi.
Mio stil non è cambiarti el bianco in rosso.
Deh, dimmi almen s'a darmel sei disposta.
El tempo non è ancor da dar risposta.

Andrea Gabrieli (1510 - 1586 ca.)

Dunque fia ver

Testo: dall'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto

Dunque fia ver (dicea) che mi convegna
cercare un che mi fugge e mi s'asconde?
Dunque debbo prezzar un che mi sdegnar?
Debbo pregar chi mai non mi risponde?
Patirò che chi m'odia il cor mi tegna?
Un che si stima sue virtù profonde,
che bisogno sarà che dal ciel scenda
immortal dea ch'il cor d'amor gli accenda?

Sa quest'altier ch'io l'amo e ch'io l'adoro;
né mi vuol per amante, né per serva.
Il crudel sa che per lui spasmo e moro,
e dopo morte a darmi aiuto serva.
E perch'io non gli narri il mio martoro,
atto a piegar la sua voglia proterva,
da me s'asconde, come aspide suole,
che, per star empio, il canto udir non vuole.

Costanzo Festa
(ca. 1480 - 1545)

Io vorrei, dio d'amore

Io vorrei, dio d'amore,
che tu me confortassi
o che me ritrovassi
un'altra fidel donna,
che per me fusse bona,
che mi portasse amore,
come faceva quella
che m'è nascosa,
ma sol per man di morte
invidiosa.

Giovanni Giacomo Gastoldi
(1554 ca. - 1609)

Il ballerino

Sonatemi un balletto,
col mio amor voglio danzar,
ch'io prendo gran piacer
nel ballo, a dirvi il ver.
Or via, che state a far?
Cominciate a sonar.

Già pronta è la mia Ninfa
per voler meco ballar,
e per farmi favor,
la man mi stringe ancor.
Or via, che state a far?
Cominciate a sonar.

Peregrinus Cesena Veronensis
(sec. XV - XVI)

Non posso abandonarte

Non posso abandonarte,
e s'io potess'ancora,
non voglio altra signora,
né mai restar d'amarte.

Non posso abandonarte.

Tu sei il mio conforto,
tu sei mia guida e porto.
Io voglio, vivo o morto,
al tutto seguitare.

Non posso abandonarte.

I cieli m'han costretto
ad esserti soggetto.
Non trovo altro diletto,
che con il cor amarte.

Non posso abandonarte.

Filippo Azzaiolo
(ca. 1530/40 - dopo il 1569)

E me levai d'una bella mattina

E me levai d'una bella mattina
sol per andare allo giardin,
e me scontrai d'una bella fantina,
ch'a li basciai il suo dolce bocchin.

Ella mi prese a dir:
Caro mi' amor, dolce mio fin!
Quando ritornerast' a me?
Ella rispose: Torné doman matin.

Ella mi prese a dir:
Caro mi' amor, dolce mio fin!
O dolce amor mio fin.

L'altra mattina e doh ch'a me levai
sol per tornare a lo giardin,
quella fantina che ieri la lasciai,
là m'aspettava di fuori allo giardin.

Ella mi prese a dir:
Che sei sta tard', amor mio fin!

Quando ritornerast' a me?
Ella rispose: Torné due volte al dì.

Ella mi prese a dir:
Ve ne priego, sia de sì.
Torné due volte al dì!

Francesco Patavino (ca. 1478 - ca. 1556)

Donne, venéte al ballo

Donne, venéte al ballo,
venéte al ballo, donne innamorate,
ché la bella v'invitta,
nel volto più che rosa incoloritta:
hor liatamente quella accompagnate.
Al ballo, donne, al ballo.

Mo ben, sì ben;
di qua, di là, tantarararà.
Tantararararà, tutte cantate,
venéte al ballo, donne innamorate.

La bella entra nel ballo:
venéte tutte che venir volete,
leggjadre e vaghe,
che dolcemente d'amorose piaghe
percossi a mille amanti gli occhi avete.
Al ballo, donne, al ballo.

Filippo de Lurano
(ca. 1475 - dopo il 1520)

Donna, contr'a la mia voglia

Donna, contr'a la mia voglia,
me convien da ti partire.
Non ti creder per fuggire
de l'amor tuo moi me spoglia.

Donna, quest'è la mia voglia,
ch'io mi voglio da ti partire.
Che ben spesso per fuggire
da una ingrata, amor si spoglia.

Cipriano de Rore (ca. 1516 - 1565)
Giovanni Bassano
(2a metà sec. XVI - 1617)

Ancor che col partire

Testo: Ferrante Francesco D'Avalos

Ancor che col partire
io mi senta morire,
partir vorrei ognor, ogni momento:
tant'è il piacer ch'io sento
de la vita ch'acquisto nel ritorno:
e così mille e mille volte il giorno
partir da voi vorrei:
tanto son dolci gli ritorni miei.

Francesco Patavino
Un cavalier di Spagna

Un cavalier di Spagna
cavalca per la via,
a' pe' d'una montagna,
cantando per amor
d'una fantina:
voltate in qua, do bella
donzellina,
voltate un poco a me,
per cortesia,
dolce speranza mia,
ch'io moro per tuo amor.
Bella fantina,
i' t'ho donato il cor.

Diego Ortiz (ca. 1510 - dopo il 1570)
Marco Mencoboni (1961)
Recercata sopra Salve Regina

Donna leggiadra e bella,
che con le vostre luci m'accendeste
il dì che la mia stella mi condusse a voi
a veder l'altre vostre oneste bellezze:
poiché la mia sorte m'ha fatto vostro,
non mi date morte.

Francesco Corteccia
(1504 - 1571)

O begli anni de l'oro

O begli anni de l'oro,
o secol divo,
allor non rastr' o falce,
allor non era

visco né laccio,
e no 'l rio ferr' e 'l toscio,
ma sen già puro latte
il fresco rivo;

mel sudavan le querce,
ivan a stiera
ninfe insieme e pastor
al chiaro e al fosco.

O begli anni de l'or,
vedrov'io mai?
Tornagli, o nuovo sol,
tornagli o mai.

Lorenzo de' Medici
(1449 - 1492)

Quant'è bella giovinezza

Testo: Lorenzo de' Medici,
dal *Trionfo di Bacco e Arianna*

Quant'è bella giovinezza,
che si fugge tuttavia!
Chi vuol esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza.

Quest'è Bacco, quest'è Arianna,
belli, e l'un dell'altro ardenti:
perché 'l tempo fugge e inganna,
sempre insieme stan contenti.
Queste ninfe ed altre genti
sono allegre tuttavia.
Chi vuol esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza.

Questi lieti satiretti,
delle ninfe innamorati,
per caverne e per boschetti
han lor posto cento agguati;
or da Bacco riscaldati,
ballon, salton tuttavia.

Chi vuol esser lieto sia:
di doman non c'è certezza.

Ciascun apra ben gli orecchi,
di doman nessun si paschi;
oggi siam giovani e vecchi,
lieti ognun, femmine e maschi;
ogni tristo pensier caschi:
facciam festa tuttavia.
Chi vuol esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza.

Donne e giovinetti amanti,
viva Bacco, viva Amore!
Ciascun suoni, balli e canti!
Arda di dolcezza il core!
Non fatica, non dolore!
Ciò ch'ha a esser lieto, sia.
Chi vuol esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza.

Quant'è bella giovinezza,
che si fugge tuttavia!
Chi vuol esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza.

Filippo Azzaiolo
(ca. 1530/40 - dopo il 1569)

Antonio Scandello
(1517 - 1580)

Vorria che tu cantassi una canzone

Vorria che tu cantassi una canzone,
quando mi stai suonando la viola.

Vorrei che tu cantassi una canzone,
quando mi stai suonando la viola,
e che dicessi: fa mi la mi sol la.

Vorrei lo basso far col violone,
tutto di contrappunto alla spagnola,
e che dicessi: fa mi la mi sol la.



Marco Scavazza
voce
Cristiano Contadin
viola da gamba

