

Sacro & Profano Marco Mencoboni

Quella vermiglia rosa



Quella vermiglia rosa

Sacro & Profano

Marco Mencoboni

**Regione Marche
Comune di Pesaro
Comune di Fabriano
Fondazione Scavolini
Rossini Opera Festival**

composizioni di
Vincenzo Pellegrini,
Bartolomeo Barbarino
da Fabriano
detto il pesarino

E lucevan le stelle Records

in collaborazione con

Dolcini Associati

Ramberti Arti Grafiche

Il Comune di Pesaro d'intesa con la Fondazione Scavolini e il Rossini Opera Festival, e con la collaborazione dell'Ente Concerti di Pesaro, ha avviato nel 1995 un progetto per lo studio delle fonti e la restituzione esecutiva del patrimonio musicale marchigiano del Seicento, denominato "Suoni e Invenzioni del Barocco Ducale".

Obiettivo dell'iniziativa è quello di promuovere uno studio organico per il recupero di un importante patrimonio musicale in gran parte ancora sconosciuto e di riproporlo al pubblico di oggi.

Nell'ambito del progetto il Comune di Pesaro coordina e finanzia l'attività esecutiva, di comunicazione ed editoriale, la Fondazione Scavolini, coerentemente con i propri fini istituzionali, finanzia il lavoro musicologico per lo studio delle fonti, del materiale inedito e per le trascrizioni, il Rossini Opera Festival partecipa al progetto, includendo nei propri programmi una produzione musicale originale, fondata sui materiali inediti ricostruiti filologicamente dagli studiosi. L'incisione discografica *Quella vermiglia rosa* dal Secondo libro dei madrigali di Bartolomeo Barbarino, è il risultato del lavoro di ricerca svolto nel corso del 1997. L'edizione del disco è stata realizzata in collaborazione con la Città di Fabriano, città natale di Bartolomeo Barbarino, e grazie al sostegno della Regione Marche.

La presenza della Regione nel settore dello studio e della diffusione del patrimonio musicale marchigiano è una realtà consolidata che ha prodotto ricerche, pubblicazioni, interventi operativi: dal restauro degli organi storici, all'edizione critica del dizionario dei musicisti marchigiani del Radiciotti, dal censimento delle fonti musicali, ai concerti di brani inediti di autori marchigiani. La Regione Marche è pertanto intervenuta a sostegno della presente edizione discografica che costituisce una iniziativa autonoma, ma pienamente coerente con l'attività istituzionale di valorizzazione svolta dall'Amministrazione.

In 1995, the City of Pesaro, together with the Scavolini Foundation and the Rossini Opera Festival, with the assistance of the Ente Concerti of Pesaro, initiated a project to study the resources and encourage the performance of music produced in the Marche in the seventeenth century. The project was given the title “Suoni e invenzioni del Barocco Ducale”, the objectives being to provide an overview of the resources and stimulate a revival of interest in an important repertoire which is little known today, as well as to encourage modern performance. The City of Pesaro has undertaken the coordination and financing of the performance aspect, providing communications and publishing resources. The Scavolini Foundation, as befits its institutional role, has provided funds for musicological research of sources and unpublished material, together with its transcription, while the Rossini Opera Festival agreed to incorporate the project in its programmes, offering music which is the result of musicological research and patient reconstruction by scholars and accomplished artists.

The recording “Quella vermiglia rosa” from the Secondo libro dei madrigali by Bartolomeo Barbarino is the outcome of research undertaken in 1997. This edition was recorded in collaboration with the city of Fabriano, where Bartolomeo Barbarino was born. Support was provided by the regional authorities of the Marche.

The interest of the Regione Marche in the study and diffusion of the musical patrimony of the Marche is well consolidated and has led to research, publications and active intervention, which includes the restoration of organs of historical interest and publications regarding them; a critical edition of the Dictionary of Musicians of the Marche by Radiciotti; a census of musical archives and sources; and the promotion of performances of unpublished music by local composers. In this instance, the Regione Marche made the decision to support the recorded edition independently, in total accord with the institutional role of promotion and evaluation of the Administration.

Vincenzo Pellegrini

(XVI sec. 1631)

1. Canzon la Gentile **1'41"**

Bartolomeo Barbarino

il pesarino (ca. 1565-?)

**(dal secondo libro
dei madrigali, 1607)**

2. Cane e Turco mi dice **3'06"**
3. Nel mar del pianto mio **3'10"**
4. Spasmo s'io non ti veggio **2'41"**
5. Com'è soave cosa **1'55"**
6. Soccorso al mio languire **2'18"**
7. Queste lacrime amare **3'24"**
8. Clori mi died'un bacio **1'39"**
9. Ecco l'anima che fuore **1'31"**
10. Io sprezzarti? lo fuggirti? **3'17"**

11. Deh dimmi, anima mia **3'02"**
12. Ridete pur ridete **2'26"**
13. Io moro, ecco ch'io moro **3'12"**
14. L'ombre crudeli e sorde *intavolata* **3'01"**
15. Son io morto? O pur vivo? **1'54"**
16. Tutta leggiadra e bella **3'03"**
17. M'è più dolce il penar per Amarilli **1'59"**
18. Perchè tanto accarezzi **2'50"**
19. S'avvicina il partire **2'50"**
20. Son morto ahi lasso **2'11"**
21. S'ergano al cielo **2'19"**
22. Ferma, ferma Caronte! **2'52"**
23. Quella vermiglia rosa **2'19"**
24. Se voi lagrime a pieno **3'36"**
(dal primo libro dei madrigali)
25. Serenissima coppia **2'19"**

Le musiche	4	<i>The music</i>	4
Guido Cagnacci	6	<i>Guido Cagnacci</i>	34
Pier Giorgio Pasini		<i>Pier Giorgio Pasini</i>	
Bartolomeo Barbarino musicista tra le Marche e il Veneto	8	<i>Bartolomeo Barbarino musician of the Marches and Venice</i>	36
Concetta Assenza		<i>Concetta Assenza</i>	
Testi poetici	20	<i>Poems</i>	20
Fonti	46	<i>Sources</i>	46
Colophon	48	<i>Colophon</i>	48

Pier Giorgio Pasini

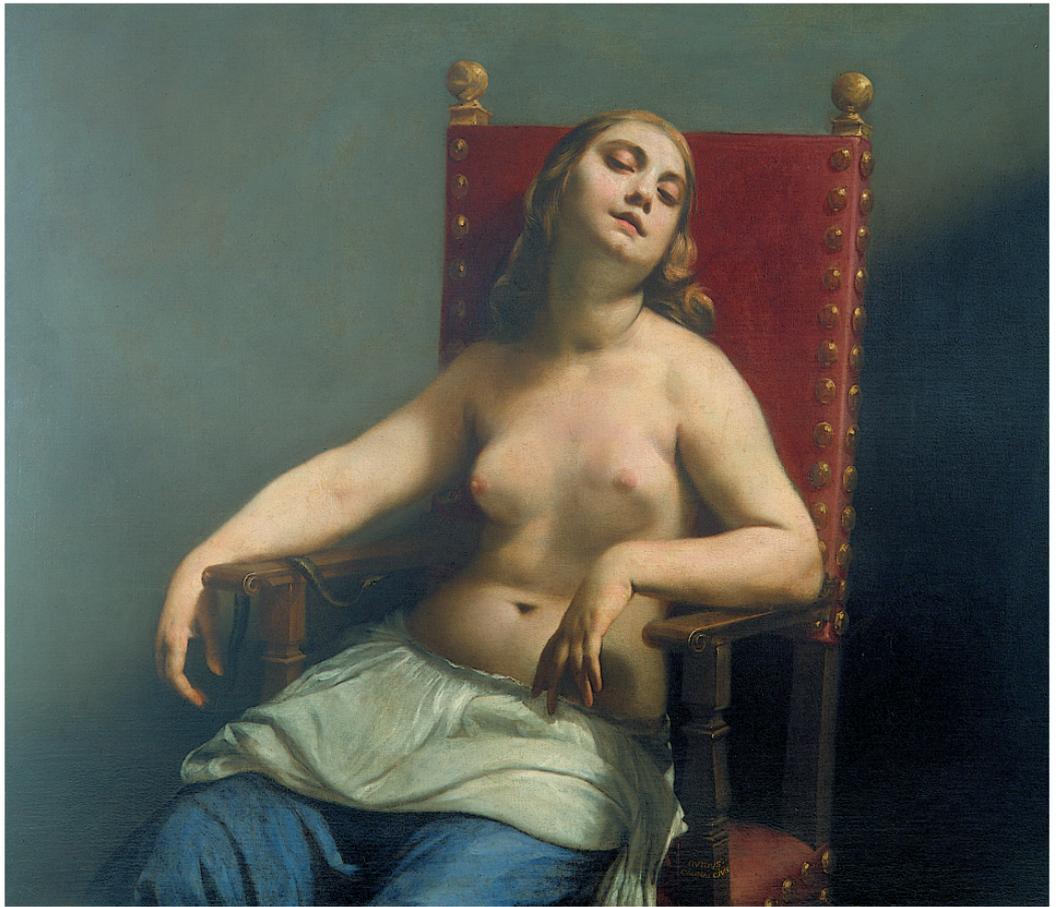
Guido Cagnacci,
Cleopatra,
olio su tela,
oil on canvas,
Pinacoteca di Brera,
Milano.

Guido Cagnacci nacque a Santarcangelo di Romagna nel 1601 da una famiglia marchigiana di mercanti, e studiò a Bologna e a Roma. Rientrato in patria intorno al 1626 subito conseguì lusinghieri successi con opere di carattere sacro dipinte con una pittura contrastata di forte gusto naturalistico. Sennonché “sconsideratamente” si innamorò -ricambiato- di una contessa e tentò di fuggire con lei (1628) dopo aver stretto segretamente un patto di nozze non valido solo perché stilato secondo le regole pretridentine. Fu uno scandalo: l'intervento della polizia vescovile sventò la fuga, portò alla reclusione della contessa, costrinse il pittore all'esilio.

Bandito dal governatore, perseguitato dalla nobiltà, abbandonato dal clero e dalla ricca borghesia locali, visse e lavorò tra Santarcangelo, Cesena e Urbina, fino a quando non trovò un lavoro prestigioso a Forlì, nella cappella della Madonna del Fuoco, per la quale dipinse due gran quadri che sono il suo capolavoro, vivaci per il colore squillante, splendidi per la luce chiara, efficaci per l'eloquenza barocca.

Ma quando i suoi trascorsi furono scoperti (1644) fu costretto ad interrompere il lavoro e ancora una volta a cambiare aria: prima a Faenza, poi a Bologna, infine a Venezia (1648); qui sotto falso nome, fu finalmente al sicuro dai bargelli papalini e dai sicari dei nobili riminesi. Abbandonato tuttavia, e definitivamente, dalla committenza ecclesiastica, dovette dedicarsi a soggetti profani, soprattutto donne discinte sotto pretesto di Lucrezie, di Cleopatre, di Maddalene, di allegorie varie, caratterizzate da una pittura luminosa e sensuale. A Venezia si fece un buon nome, tanto da essere chiamato come pittore di corte a Vienna, dove morì pochi anni dopo, nel 1663.

Quando la notizia della sua morte giunse a Rimini mons. Giacomo Villani la annotò nel suo diario aggiungendo questo breve commento: “pittore di felice ingegno, ma d'infelice fortuna”. Poi un imbarazzato silenzio: già molti possessori delle sue “nude” stavano liberandosene vendendole a principi



Concetta Assenza

Il fabrianese Bartolomeo Barbarino, detto «Il Pesarino», fu singolare figura di poeta-cantore-strumentista e ancor più singolare professionista della musica. Evidentemente molto affezionato alle sue radici marchigiane - nei frontespizi dei suoi libri, tutti pubblicati a Venezia, indicò infatti sempre il proprio luogo d'origine -, egli si mosse dapprima nelle Marche, ma poi si trasferì, e definitivamente, in ambiente veneziano. E se un tale percorso lo accomuna di fatto ad altri musicisti attivi prima e dopo di lui sullo scorcio del Cinque e l'inizio del Seicento, meno comune - se non unico, come di recente ha messo in luce Roark Miller - è l'*iter* che lo condusse dai consueti ambiti impiegatizi per un musicista dell'epoca, ovvero dalla copertura di mansioni di cantore e strumentista, o di musico al servizio di rappresentanti di case dinastiche locali, addirittura alla carriera di libero musicista in Venezia.

Nelle Marche il Barbarino si sposta in prima battuta da Fabriano - dove egli doveva essere nato intorno alla metà degli anni Settanta del Cinquecento - a Loreto e alla sua cappella musicale; qui il giovane, ma già istruito musicista, presta servizio di cantore contralto tra il settembre del 1593 e l'agosto del 1594. Ma è il passaggio successivo che segna insieme un 'salto' di carriera e un ampliamento di orizzonti: da Loreto a Urbino, dalla *routine* di passo ridotto di cantore di coro alle mansioni derivanti dal servizio privato presso Monsignor Giuliano Della Rovere, cugino del Duca d'Urbino, alle dipendenze del quale il Barbarino resterà fino al 1602. In questi anni il musicista avrà più d'un'occasione di mettersi alla prova e anche di farsi notare come cantore e compositore. A suggello dell'esperienza di questo periodo, in ispecie quella relativa al campo della musica sacra, si possono prendere alcune delle righe che il Barbarino scriverà più tardi in apertura del suo *Primo libro di mottetti a voce sola*, stampato a Venezia nel 1610. Quando questa prima raccolta vede la luce, il musicista è oramai proiettato nell'atmosfera veneziana, eppure egli non manca di legare, con la dedica rivolta a Giuliano Della Rovere, questa sua

devozionale produzione all'antico protettore e all'ambiente che ne favorì la composizione; scrive infatti, con tono volutamente modesto il musicista : «[...] *Poiché la maggior parte di loro, [i mottetti] furono da me composti, mentre mi ritrovavo alla servitù sua, e da lei aggraditi quando talvolta glieli rappresentavo nel Chitarrone con questa mia rauca, e debil voce, celebrando ella la Santa Messa [...]*».

Nello stesso periodo in cui lavorava per Giuliano Della Rovere, il musicista potrebbe essersi fatto conoscere da diretti rappresentanti della famiglia ducale o essere entrato in familiarità con altri gentiluomini della corte: ma, date le davvero rade testimonianze, sembra che ci si debba per il momento limitare alla constatazione di rapporti poco più che occasionali.

Francesco Maria II, duca dal 1574, si era trovato a fronteggiare serie questioni di politica internazionale e altrettanto gravosi problemi socio-economici e amministrativi interni al ducato. Gli ultimi decenni del secolo XVI, pertanto, dovevano aver sancito un graduale affievolimento delle attività musicali a palazzo ducale. Eppure la figura del Barbarino emerge da questo contesto a tutta prima silenzioso non appena si considerino notevoli eventi della casa ducale : se ne vede un segno nel madrigale *Serenissima coppia* (a stampa nel 1605) che il Barbarino ebbe a comporre (e forse ad eseguire ?) «*nelle nozze del Serenissimo Duca d'Urbino con Donna Livia della Rovere*», avvenute il 26 aprile 1599. Questo secondo matrimonio cui l'oramai non più giovane duca si risolveva poiché le prime nozze con Lucrezia d'Este non avevano dato eredi alla casa regnante, fu uno studiato evento politico, felicemente salutato in particolare entro le terre ducali. In questa occasione l'omaggio del Barbarino, seppure indicativo di un suo rapporto con la dinastia ducale, va considerato nel contesto di un celebrativo atto politico, di progettata risonanza, ma non sufficiente a stabilire durevoli interessi di patronato da parte del duca.

La composizione in oggetto è un madrigale per voce sola e accompagnamento strumentale che si appoggia su un testo poetico scritto dallo stesso

musicista: qui il Barbarino esprime in pieno quelle doti di letterato, cantore virtuoso e compositore che dovevano comunque renderlo figura professionale gradita agli ambienti di corte, e d'ora in poi si prospettava l'ipotesi che egli riuscisse particolarmente caro alla nuova, giovanissima duchessa. L'episodio, per quanto circoscritto, può far supporre che ancora qualche altro di quei madrigali in seguito raccolti a stampa, fosse composto così, alla spicciolata, come musica d'uso domestico, magari semplicemente indirizzata e trasmessa, per via manoscritta, dall'autore agli ambienti ducali, segnatamente - si immagina - a quelli più vicini alla duchessa.

Una seconda traccia, ancor questa raccolta a posteriori, di una relazione tra il musicista e la famiglia regnante si vede nella dedica del *Quarto libro dei madrigali*, che è rivolta al principe Federico Ubaldo, l'erede tanto atteso, nato nel 1605, ma sfortunatamente destinato a una morte prematura. La raccolta del Barbarino esce a Venezia nel 1614: all'epoca, dunque, il dedicatario era ancora un fanciullo di nove anni nella cui educazione, è vero, aveva buona parte anche la musica, ma non di certo per il tramite diretto e specifico della musica del Barbarino. Dietro il finanziamento di tale stampa musicale si dovrà supporre l'interesse di qualche altro rappresentante della casata ducale, o l'intercessione di qualche gentiluomo di corte: ancora un'opportunità per il musicista per far risaltare la propria immagine professionale, e per assicurarsi magari qualche ulteriore donativo, ma da parte dei Della Rovere questo isolato atto di patrocinio sembra assumere ancora una volta un significato di esclusiva valenza politica, che verosimilmente rientrava all'interno di un circostanziato disegno volto a costruire anzitempo e imporre al mondo politico la figura del principe Federico Ubaldo.

Da Urbino il Barbarino si allontana comunque nel 1602, e si trasferisce a Pesaro, dove assume, e sostiene per tre anni, la direzione della cappella musicale del Duomo. Se è breve il periodo, intensi ed appaganti dovettero essere l'incarico lavorativo e magari la sua permanenza in città, visto che è

da intendersi sotto questa esperienza l'assunzione dell'epiteto cui il Barbarino terrà tanto da aggiungerlo quasi costantemente alla sua firma.

Nell'aprile del 1606 il Barbarino lascia la propria terra d'origine per trasferirsi a Padova, alle dipendenze del vescovo Marco Corner, come maestro di cappella privata: il fatto ci è per l'appunto notificato dall'intestazione del suo primo libro di madrigali (in ristampa proprio in quell'anno). Che il Barbarino non limitasse però la propria attività alla sfera dell'ambiente ecclesiastico rappresentato dal suo nuovo signore, si vede dalla dedica del *Secondo libro di madrigali* - a stampa nel 1607 - che è indirizzata a Pio Enea Obizzi, l'allora quindicenne discendente di una nobile famiglia padovana, il quale avrebbe in seguito riversato il proprio creativo ingegno nel campo dell'attività poetica ad uso del teatro musicale. Col dedicatario il musicista fa leva giusto sull'argomento del cantare moderno - ovvero il canto a voce sola - che il giovinetto evidentemente coltivava con dilettazione, ma nel corso della lettera dedicatoria egli fa riferimento ai favori ricevuti in particolare dal padre di Pio Enea, Roberto Obizzi. Segno che il Barbarino anche in Padova aveva avuto modo di incontrare il favore della committenza locale. Questa parentesi padovana, probabilmente limitata all'arco di un paio d'anni, e coincidente con l'ultimo impiego stabile del musicista, sembra essere stata per il Barbarino un passaggio davvero fruttuoso: Marco Corner era infatti il rappresentante di una nobile e potente famiglia veneziana, dedita al patrocinio delle arti, e per l'appunto a Venezia cade la successiva importante apparizione del Barbarino, che nel 1608 è nominato quale cantore solista per le celebrazioni della festa di San Rocco, presso la Scuola Grande al Santo intitolata.

Il Barbarino giungeva a Venezia con un bagaglio culturale notevole che gli proveniva certo dall'esperienza maturata in ambiente marchigiano; le sue doti si potevano davvero spendere bene in un ambiente tanto musicalmente vitale come quello veneziano, che poteva offrire occasioni di lavoro a strumentisti,

cantanti e compositori: e il fabrianese possedeva tutte queste qualità insieme. Se il 1608 coincidesse col definitivo trasferimento a Venezia non è ancora appurato; è però certo - come dimostra Roark Miller - che alla data del 1611 il Barbarino risiedeva a Venezia, e in città il musicista visse stabilmente quanto meno fino al 1624 quando un censimento registra lo stesso Bartolomeo - ormai cinquantenne, di professione «cantor» - e la sua numerosa famiglia sotto la parrocchia di Santa Maria Formosa. In tutti questi anni il Barbarino non si rivolse più alla ricerca di un impiego fisso, e agì piuttosto da libero professionista della musica. Ben confidando nelle sue qualità di esecutore, divenne uno dei cantori più in vista nella città nei primi decenni del Seicento: ripetutamente assoldato in occasione delle feste annuali più importanti presso la Scuola Grande di San Rocco - la notevole istituzione laica dedita alle opere caritatevoli -, il Barbarino arrivò a percepire, con una di tali prestazioni giornaliere, compensi equivalenti ad un decimo del salario annuale riservato ai più valenti cantori della cappella di San Marco. E in più il suo nome è registrato, tra il 1612 e il 1621, nelle liste dei pagamenti di San Marco, ancora una volta con una frequenza unica rispetto a tutti gli altri cantori non stabili e talvolta con una posizione di tutto rilievo in particolare per le feste dell'Ascensione e di Natale. Sembra lecito supporre che la documentata libera attività che il Barbarino prestò in San Marco e presso la Scuola Grande di San Rocco, si potesse estendere anche ad altre Scuole e parrocchie e sedi monastiche della città: una tale rete di istituzioni, ciascuna col proprio diversificato calendario annuale di impegni, poteva mettere il musicista nella fortunata condizione di non dover mai più cercare un posto di lavoro fisso. E' possibile, inoltre, che il Barbarino agisse anche da mediatore, ingaggiando a sua volta altri cantori, e costituendo di fatto una sorta di compagnia che si prestava alle necessità del momento. Fu forse questa sua posizione 'pubblica' a mettere il musicista in contatto con personaggi del ceto nobile, e del ceto dei *cittadini*, ovvero rappresentanti

di quelle classi sociali che a Venezia spesso patrocinavano la pubblicazione di un libro di musica: affrontando le spese di stampa ci si assicurava infatti il riconoscimento del prestigio sociale dei committenti. In tal modo anche il Barbarino dovette procacciarsi in Venezia i finanziamenti necessari all'edizione dei suoi vari libri: tra il 1605 e il 1617 il musicista manda fuori quattro libri di madrigali e due raccolte di mottetti a voce sola, un libro di canzonette, ancor queste quasi tutte monodiche, e una raccolta di madrigali a tre voci. Se alcuni di questi libri rimandano, come s'è detto, all' ambiente marchigiano che tanta parte aveva avuto nella sua formazione - oltre ai libri dedicati agli esponenti della casata urbinata, il *Secondo libro dei mottetti*, del 1614, è dedicato a Monsignor Alessandro Strozzi, Arcivescovo di Fermo - la restante parte della sua produzione testimonia appunto quanto il Barbarino si fosse calato nel pieno della vita sociale veneziana: il *Terzo libro dei madrigali* è sì indirizzato a Ranuccio Farnese, duca di Parma, ma solo grazie all'intercessione del cittadino veneziano Antonio Milano; altri libri fanno invece riferimento a esponenti del patriziato veneziano (come Vincenzo Grimani, dedicatario delle *Canzonette*) e del ceto dei cittadini (Giovanni e Tommaso Giunti, stampatori, dedicatari dei *Madrigali a tre voci*).

Mentre, intorno alla metà degli anni Venti del Seicento, altre composizioni sacre del Barbarino continuano ad essere stampate in raccolte collettive, le notizie sull'attività 'pubblica' incominciano a scemare e quindi cessano per un lungo periodo: soltanto tra il 1639 e il 1640 il nome del musicista torna ad essere ricordato per le feste dell'Ascensione e del Natale, ma in qualità di strumentista. All'epoca il Barbarino doveva avere superato i 65 anni e dunque purtroppo la sua voce doveva essere divenuta davvero «debile e rauca» come negli anni della sua giovinezza aveva scritto con finto riserbo. A seguire la biografia del musicista cade nell'oscurità: Bartolomeo Barbarino ci lascia oltre duecento composizioni a stampa - tra musiche profane e devozionali - e un buon

numero di brani manoscritti (a tutt'oggi conservati presso la Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel), ma a molti suoi contemporanei avrà in più donato la viva emozione della sua maniera di esecuzione che noi oggi possiamo solo parzialmente rintracciare e intuire nella sostanza dei suoi madrigali.

Nella scelta delle liriche da intonare, il Barbarino agisce con mano di letterato: egli segnala infatti, in gran parte dei casi, gli autori dei testi poetici. Si tratta di un atteggiamento che il Barbarino condivide con pochissimi altri musicisti, laddove è costume diffuso, all'inizio del Seicento come già era stato per tutto il Cinquecento, consegnare alla stampa musicale i testi poetici sommersi sotto un generale anonimato. Dall'uno all'altro libro musicale, scorrendo la serie dei poeti visitati dal Barbarino, emerge la figura di un compositore conscio della produzione letteraria 'classica' e ancor più attratto dal 'moderno' e coevo repertorio poetico, segnatamente ad uso musicale. Se infatti il Barbarino non manca di musicare almeno un testo di Francesco Petrarca e alcuni versi di Jacopo Sannazaro - quasi doverosa testimonianza della forza e della suggestione che tali autori esercitavano sull'esperienza culturale di qualsiasi musicista cinque-seicentesco -, egli preferisce però soffermarsi su Battista Guarini, il poeta prediletto nell'intonazione di atmosfere e ambientazioni pastorali, per giungere, non senza un incontro di passaggio con Tasso, alla lirica recentissima che, nella voce di Giovan Battista Marino, e di suoi precursori quali Cesare Rinaldi e antagonisti, quali Gasparo Murtola, godeva del crescente favore dei musicisti degli anni intorno al 1600. Anzi il Barbarino figura in quel drappello di musicisti che già nel primo decennio del secolo mette mano alle *Rime* del Marino (Venezia, 1602), contribuendo pertanto all'impressionante fortuna musicale del poeta napoletano. E ancora a testimonianza della capacità del Barbarino di cogliere le tendenze più innovatrici della produzione poetica del suo tempo, va vista la frequentazione di Gabriello Chiabrera, nella veste di sperimentatore delle canzonette.

Di questi appena citati e di altri poeti, come il veneziano Francesco Contarini o il vicentino Michelangelo Angelico, il Barbarino avrà potuto apprezzare le rime direttamente dalle raccolte poetiche a stampa, ma nel caso di altri autori - alcuni dei quali addirittura ignoti al circuito editoriale - sembra in più di poter allungare la prospettiva di osservazione sulle relazioni che il Barbarino dovette stringere in contesti diversi. Se per i versi di un Pietro Cappello - di cui non si conoscono libri di poesie - si può ipotizzare un diretto passaggio di mano tra l'autore del testo poetico e il musicista, e dunque il caso rinforza ancora la rilevanza dell'ambiente veneziano nell'esperienza culturale del musicista, per altre scelte poetiche riemergono a tratti, e con vigore, gli ambienti della prima formazione del musicista. La presenza, tra le altre, di rime inedite del poeta urbinato Giovan Battista Fazio lascia pensare che lo scambio tra poeta e musicista avvenisse - per via più o meno diretta - nell'ambiente crocevia della corte. Allo stesso ambiente e alla stessa epoca rimanderanno poi anche le poesie di Gio. Battista Mamiani: il poeta, conte e abate di Casteldurante, era infatti imparentato coi Della Rovere. Se è vero che il Barbarino può aver direttamente attinto qualche testo dalle raccolte di madrigali di Giovan Battista Leoni a Venezia, dove esse rime furono stampate tra il 1596 e il 1601 e dove lo stesso poeta fu prevalentemente attivo, è ancor vero che per altri inediti testi di questo autore musicati dal Barbarino, ci si può ancora riferire all'ambito della corte urbinata che lo stesso Leoni ebbe a frequentare. E infine ancora per un paio di madrigali di Pier Francesco Paoli, musicati dal Barbarino tra il 1614 e il 1616, sembra più che altro di poter intravedere, quale via di transito, quell'ambiente pesarese cui poeta e musicista furono entrambi legati.

Alla propria produzione poetica il Barbarino riserva uno spazio specifico; al di là del paio di madrigali collocati nel *Primo* e *Secondo libro* (rispettivamente il citato *Serenissima coppia* e *Tutta gentile e bella*) un gruppo davvero corposo di suoi componimenti figura nel libro di *Canzonette* del 1616; qui, accanto

a testi di altri poeti, il Barbarino intona ben undici sue canzonette: dunque il musicista preferisce consegnare la propria immagine di poeta a quel genere peculiare e determinato di poesia a carattere strofico, di tono leggiadro e lepido, ben scandita e ritmata su versi dal passo fortemente accentuativo, e in più all'occorrenza adatta alla sperimentazione - così fruttuosa per l'eloquio musicale - di misture di metri diversi.

Nel *Secondo libro di madrigali* del 1607, il Barbarino raccoglie e mette in musica 23 componimenti: con la sola eccezione dei brani *S'ergano al cielo* e *Ferma, ferma Caronte* (in ottava rima, il primo, linearmente intessuto di soli endecasillabi, un corposo testo, l'altro, composto secondo la tecnica dialogica), tutti gli altri sono testi che, mediamente, nel giro di otto, dieci, o in qualche caso quattordici versi - esclusivamente endecasillabi e settenari rimanti in vario grado - accendono, illuminano e assaporano una rapida serie di immagini e concetti legati alla tematica amorosa. Ma talvolta il musicista ricorre anche a testi di corpo ridotto, come nel caso di *L'ombre crudeli e sorde* che si limita a sette 'lamentevoli' versi, o di *Son morto ah! lasso* in cui il tema della morte per amore si consuma nel giro giro di sei versi, e infine nel caso di *Se voi lagrime a pieno* che rende una rarefatta e oltre modo dolente atmosfera in solo cinque versi. Dunque nel riunire i testi poetici il Barbarino tiene d'occhio tanto le abitudini del tardo Cinquecento, quanto le novità secentesche: la maggior parte dei testi si riconduce infatti al tipo di poesia madrigalesca già ampiamente favorita e coltivata ad uso musicale nel corso del secolo XVI, ma ad essi si aggiungono quei componimenti di così breve arcata che caratterizzano in particolare le scelte più avanzate dei musicisti di inizio Seicento. E se anche nella consistenza del libro il Barbarino si attiene alla media consueta per le raccolte cinquecentesche, d'altra parte egli percorre con decisione la strada della composizione a voce sola, offrendo pertanto - ed è nel novero dei primi musicisti a farlo - libri di madrigali, di usuale impostazione, ma nella

innovativa versione monodica. Nei primi due decenni del Seicento, infatti, la musica d'arte continua ad essere dominata dal madrigale a più voci : questa forma poetico-musicale di tradizione cinquecentesca continua ad essere frequentata con assiduità anche dai musicisti del Seicento sicché essa - e sulla sua scia anche le cosiddette forme minori della canzonetta e villanella polifonica - conclude il proprio ciclo vitale ben dentro i primi decenni del nuovo secolo. In tale contesto Bartolomeo Barbarino si porta sul versante opposto dello stile compositivo: pur rimettendosi a gran parte della materia letteraria di tradizione cinquecentesca, egli si dedica interamente alla tecnica del canto solistico, con l'accompagnamento del basso strumentale, supporto indispensabile all'impiego della voce e al dispiegarsi della sua espressiva fluidità. Nel *Secondo libro* i madrigali sono per lo più scritti per una parte acuta di soprano (adatta anche ad essere eseguita, all'ottava bassa, da una voce di tenore): sono in tutto diciannove, un ventesimo brano è espressamente notato per voce di tenore, due composizioni ancora sono per voce di basso e, da ultimo, solo il dialogo prevede un'esecuzione a due, per soprano e basso. La predilezione per l'espressione monodica non è novità per se stessa, ché la tradizione di esecuzione del canto a solo non si era mai sopita, anche in pieno Cinquecento, sotto l'onda della composizione polifonica; è piuttosto vistosa - perché proclamata per il tramite della musica scritta e stampata - la decisa asserzione con cui il musicista, giusto all'alba del nuovo secolo, contribuisce a rinnovare tale linguaggio da tecnica puramente esecutiva, estemporanea e di orbita tutta cortigiana, a versatile stile compositivo, di fatto rivolto al più vasto, socialmente assortito pubblico che si accostava al libro musicale.

La scelta di una tanto esile struttura compositiva quale è quella monodica, risponde, come nel caso del madrigale polifonico, ma con mezzi affatto diversi, alla cura per il testo poetico, e per la sua piena espressione nelle più riposte sfumature. I componimenti messi insieme nel *Secondo libro* offrono in tal

senso una ben screziata varietà di modi e toni affettivi: il linguaggio poetico attraversa la tematica amorosa con accenti languidi o acerbi, tesi o delicati, gravi e finanche lugubri o leggiadri e danzanti, e dolci e vezzosi; le immagini rimandano ad atmosfere di volta in volta tormentate e gementi, quiete e soavi, crude e struggenti, ma anche ridenti e luminose. Duttile, la voce segue, e musicalmente, nettamente, individua vigoria e snodi verbali, con procedimenti continuamente mutevoli: tiene un eloquio di passo sostenuto che segue dappresso l'organizzazione metrica del verso, e poi si slancia in corse di crome e semicrome dal ritmo puntato; si avventura in cascate di rapide note e in tumultuosi giri e arcate di suoni; assapora lunghe note in passi cromatici e poi si affretta in un'animata declamazione sul filo serrato di figure puntate; si placa in passaggi di semplici note ribattute o che diatonicamente percorrono tratti scalari; ma altrove copre ampi salti, o descrive archi melodici fluttuanti; cade letteralmente al grave o del pari si impenna ed affronta il limite acuto della tessitura; si abbandona, e spesso, ad ampie sequenze di melismi lussureggianti, e infine accenna ritmi di canzonetta, leggiadri ed ariosi. Ne risulta un eloquio, una recitazione di rigogliosa invenzione, ma non erratica, che si giustifichi solo nel rapporto di artificiosa rappresentazione del testo. Ai suoi madrigali il Barbarino imprime quasi costantemente una rigorosa organizzazione formale; le composizioni risultano per lo più suddivise in due sezioni - rispondenti a membri logici del testo - una delle quali, in genere la seconda, è soggetta a ripetizione: una tecnica di articolazione formale del discorso musicale che si rifà distintamente alla tradizione delle forme polifoniche leggere di canzonetta del tardo XVI secolo, di fatto una soluzione formale in cui le tecniche, tutto sommato retrospettive, di raffigurazione minuziosa del testo, di riproduzione delle immagini verbali, si incontrano e trovano spazio nella realizzazione di una elocuzione intensa, perspicua e sorvegliata.

Coi madrigali del *Secondo libro* - insieme a quella di letterato e poeta - ci

Lo studio di Roark Miller, punto di riferimento obbligato per l'attività veneziana del Barbarino e notevole fonte di aggiornati dati biografici, è apparso in «Studi Musicali», XXIII, 1994, n.2, alle pp. 263-298, col titolo *Bartolomeo Barbarino and the Allure of Venice*. Per le notizie archivistiche d'ambiente marchigiano si rimanda agli storici studi di Giuseppe Radiciotti.

si propone la figura del compositore che governa con mano ferma tecniche, tradizioni e stili del tardo Cinquecento e del pari si confronta coi criteri innovativi del primo Seicento, e sopra tutte queste peculiarità si eleva la figura del cantore virtuoso che ad ogni occasione evoca la forza, la potenza del canto ed amministra il legame tra il testo poetico e la sua versione musicale.

Michelangelo Angelico

'Cane e Turco' mi dice
La cara lingua ch'io
Sperai sentirmi dir 'dolce ben mio'.
Onte soavi e care!
Sì che son Can di fede, non di sdegno,
Turco ch'in ampio mare
D'Amor vo corseggiando, e a voi ne vegno,
Ch'oro, perle e rubini
Avete ne la bocca e ne' bei crini.

Giovan Battista Leoni

Nel mar del pianto mio desir le navi
Furo che de' vostri occhi
Restar sommerse a gli iracondi giri.
Né gemiti o sospiri
Valsero contra i colpi acerbi e gravi
Del vostro sdegno, ché qual rio corsale
Ch'intorno atro furor fulmini e scocchi,
Tal voi, spietata, in orrida sembianza
Di conflitto navale
Dissipaste ogni mia viva speranza.
Ah, bella vincitrice, or che son vinto,
Non mi vogliate estinto:
Prigion chiedo, mercé, con maggior gloria
Vincer voi stessa fia doppia Vittoria.

"Dog and Turk." These words
Are spoken by the tongue
I'd rather call'd me "my own sweet."
Sweet insults, dear to me!
And yet, I am a Dog in my fidelity,
A Turk who navigates the wide seas in search of Love,
Of gold, pearls and rubies,
And finds them in thy ruby lips and golden tresses.

In an ocean of tears, my desire was sunk
By the furious blows that issue from thine eyes
and explode about my ears.
No sigh or moan could ever withstand
The grave and bitter hits
Of thy disdain, while all around
Black thunderbolts and flaming arrows fly,
And thou, in horrid imitation
Of a sea battle
Sink my every hope.
Ah, sweet victrix, though I am beat,
Do not wish me dead.
Imprison me, I beg thee, and thus,
With greater glory win a double victory.

«Spasmo s'io non ti veggio,
Moro se tu non m'ami».
Così mi dici e così creder deggio?
A qual Amor mi chiami,
All'Amor che non senti? O core infido,
Come sai ben mentire!
Torna, torna a ridire:
«Spasmo s'io non ti sfido,
Moro s'io non t'uccido».

Battista Guarini

Com'è soave cosa
Tanto goder quanto ami,
Tanto aver quanto brami;
Sentir che la tua Donna
A tuoi caldi sospiri
Caldamente sospiri.
E dica poi: «Ben mio,
Quanto son, quanto miri,
Tutto è tuo. S'io son bella,
A te solo son bella; a te s'adorna
Questo viso, quest'oro e questo seno;
In questo petto mio
Alberghi tu, caro mio cor, non io».

Francesco Contarini

“I suffer when thou art out of sight,
I die if thou lov'st me not.”
Thus you say, and must I believe it?
What is the Love to which I am called,
A Love which feels not? O faithless heart,
How well thou dost deceive!
Return, I pray, and say again:
“I suffer when thou art out of faith,
I die unless I kill thee.”

How sweet a thing it is
To enjoy how much thou lov'st,
To have all that thou desireth;
To hear thy lover's heated sighs reply
To thine own passionate sighs.
And then to hear: “My beloved,
All that I am, all that thou seest,
All is thine. If I am fair,
Then I am fair in thee, thy ornament
Is this face, this breast thy gold;
In this heart rest thine own dear heart, not mine.”

Soccorso al mio languire,
Occhi stelle lucenti,
Che se non riparate a' miei tormenti
Mi vedrete morire.
E s'io morirò, ben vi dorrà che mora
Chi vi canta e v'onora.
Deh, non mi siate avari,
Siavi la vita mia, ma vi sian cari
Più i vostri onor, se li bramate udire.
Soccorso omai, soccorso al mio languire.

Michele Sagramoso

Queste lacrime amare
Che son negli occhi miei già fatte eterne,
Luci d'un sguardo avaro
M'han fatto cieco e de la notte Amante.
E se l'orecchie interne
Saran sì sorde a le notturne voci,
Come i sguardi del dì torvi e feroci,
Uom muto, cieco, errante
Mostro sarò del tuo crudel sembante.

Francesco Contarini

O, save me from this languishing,
Bright starry eyes,
For if thou wilt not end my torments,
Then thou shall see me die.
And if I perish, thou wilt suffer:
Who shall sing thy praises and honour thee?
Alas, be not cruel,
Thou art my very life, thine honour
Dearer than mine own.
Help, o help me in this languishing.

Bitter tears
Ever-present in my eyes,
Lights of an avaricious gaze
Have blinded me and made me a lover of the dark.
And if the inner ear
Be as deaf to the voices of the night,
To the cruel ferocious light of day,
Mute and blind, aimless,
A monster I will appear of thy cruel making.

Clori mi diede un bacio, Armilla un fiore,
Filli mi diede il core.
Ma i baci son tormento
Senza quel fin che può far l'uom contento;
Il fior, anch'ei, non meno
S'ella i frutti non dà che porta in seno;
Il cor non può felice
Farmi, s'ancor non ho la donatrice!
Ahi, me n'accorgo Amor, tu ti compiacci
Che tormento mi sian cor, fior, e baci.

Gio. Battista Mamiano

Ecco l'alma che fuore
Vien dal petto angoscioso,
Poiché del mio partir son giunte l'ore.
Ecco, infausta mia sorte,
Il mio stato amoroso
Che mi dava già vita, or mi dà morte.
Morte non da finire,
Ma da far immortal il mio martire.
Maraviglia infinita,
Che resti il core ed io rimanga in vita.

Girolamo Priuli

Cloril kissed me, Armaril gave me a flower,
Phyllis gave me her heart.
But kisses are such torment
If they are unrequited;
The flower is no less tempting,
If all its perfume ends with the giving;
No heart can make me happy
Unless I can possess the giver!
I understand thee, Cupid. Thy pleasure
Is to torture me with hearts, flowers and kisses.

The soul issues forth
From my anxious breast,
The hour of parting is at hand.
Unhappy destiny,
This state of love which gave me life
Now plunges me in darkness.
Death eternal,
Immortalising my martyrdom.
O infinite marvel!
My heart is stopped, though life persists.

lo sprezzarti? lo fuggirti anima mia?
Da questo petto pria sen fugga il core,
Sen fuggan pria da questo cor gli spirti,
Sen fugga pria da questi spirti Amore.
E senz'Amor amando,
E senza cor sperando,
E senza spirito vivo,
Resto in vita mortal di vita privo.
Ahi, che più tosto godo
Infelice seguirti
Che beato fuggirti ad ogni modo.
Io vo morir de le tue luci oggetto,
Trafitto, questo petto,
Saldo bersaglio e segno
Se non fia del tuo Amor, fia del tuo sdegno.

Guerrino Tiberi

Deh dimmi, anima mia
Poiché co 'l tuo partire
Portandoti il mio core,
Anco teco non porti il mio languire.
Porta, porta la noia,
Se t'è cara la gioia,
Perché sappi almen dire
Di che morte crudel mi fai morire.

Gaspere Murtola

Despise thee? Flee from thee, my soul?
This heart must break from out this breast.
The spirit first must fly,
The soul of Love abandon me.
Loving without love,
Hoping beyond hope,
A body without the soul
In life remaining, without breath.
O, rather than follow thee unhappily,
'Twere better to flee.
I die by the light of thine eye,
Pierced my breast,
A bulls-eye hit,
If not by love, then by disdain.

For pity's sake, tell me, my soul,
Why in leaving,
Thou tak'st away my heart,
And leave behind such languishing.
Take all with thee,
If joy is dearer,
And know at least
The cruel death to which I am condemned.

Laugh, yes, laugh,

Ridete pur ridete
Donna, che co'l bel riso
Aprite il Paradiso.
O liete guance ardenti,
O vivi occhi lucenti,
Così ridon le rose
Ne le lor siepi ombrose;
Così lucide e belle
Ridon in ciel le stelle.

Michelangelo Angelico

Io moro, ecco ch'io moro,
Come viver poss'io,
Crudel, senza il cor mio?
Fammi render, Amore,
A questa cruda l'involato core.
E s'è pur la rapina a lei gradita
Mi doni il suo, perch'io rimanga in vita.
Sì trarremo ambedui
Vita dal cor altrui.

Ottavio Rinuccini

Woman, thy smile
Opens the gates of Paradise.
Oh, ruddy cheeks,
O sparkling eyes,
The rose smiles so
In her shady bower
Thus, shining and bright,
The stars laugh in the firmament.

I die, ah, I perish,
How could I live,
O cruelty, without my heart?
Love, render unto her
My inviolate heart.
And if the theft beguile her,
Let hers be mine, that I may live.
Thus, both shall live
With t'other's heart.
The cruel, deaf shadows cede
To the mournful chords of the lyre.

L' ombre crudeli e sorde
Già mosse il suon di lamentevol cetra.
Lass'io da l'auree corde
Traggo suon di pietà, ma nulla impetra.
Né per la notte tetra
Tento l'alme addolcir del crudo regno,
Ma due begli occhi disarmar di sdegno.

Gio. Battista Mamiano

Son io morto? O pur vivo?
Se vivo io son come del cor son privo?
Se morto, come sento il fiero ardore
Che mi tormenta il core?
Ahi, misera partita
Che mi dona e mi toglie e morte e vita!
Come dunque avrà fin il mio martire
Se bramo di morire,
E per mia dura sorte
Al mio dolor non può dar fin la morte?

Bartolomeo Barbarino

Alas, I pluck a piteous melody from the golden strings,
Asking for no recompense.
I brave the night,
Confront the gloom with soul-giving sweetness,
Though two bright eyes regard me with disdain.

Am I dead? Or do I live?
And if I live, where is my heart?
If dead, why feel I so the passionate
Beating of my heart?
Alas, cruel fate,
Which gives and takes both life and death!
And how will this suffering end,
I long for death,
And yet, harsh twist of fate,
Death cannot bring the peace I crave.

Dancing lightly
The beautiful Cloris

Tutta leggiadra e bella
La vezzosetta Clori
Sen già danzando per l'erbette e i fiori.
Quando il suo caro Tirsi
Quivi giunto, udì dirsi:
«Ferma, ferma Donzella,
Deh non danzar soletta,
Clori mia bella aspetta
Che teco danzi anch'io!».
«Sì» - rispos'ella - «Vien dolce ben mio!
E qui tra questi fiori
Tempriam co' dolci baci i gravi ardori».

Battista Guarini

Steps through the herbs and flowers.
Arriving on the scene,
Her dearest Tirsus speaks:
“Wait, wait, fair damsel,
Dance not alone,
My lovely Cloris,
Let me dance with thee!”
“O, yes,” she replies, “Come close, my love!
Across this flowered lawn let us measure
Our grave steps with sweet kisses.”
More sweet the pain I feel for Amaril
than a thousand other pleasures.

M'è più dolce il penar per Amarilli
Che gioir di mill'altre,
E se gioir di lei
Mi vieta il mio destin, oggi si moia
Per me pur ogni gioia.
Viver io fortunato
Per altra Donna mai, per altro Amore?
Né, potendo, il vorrei,
Né, volendo, il potrei.
Ma s'esser può ch'in alcun tempo mai
Ciò voglia il mio potere,
O possa il mio volere,
Prego il ciel, ed Amor che tolto pria
Ogni voler, ogni poter mi sia.

Michelangelo Angelico

Perché tanto accarezzi,
Semplicetta crudel, quel cane immondo?
Ch'ha in sé di bon? Quei vezzi?
Che? Lealtà? Candore?
Se vuoi bianchezza ecco la fede mia,
Lealtà questo cor, ma se desia
L'alma tocca d'amor modi vezzosi,
Oh, quanti ne so far, cari amorosi.

S'avvicina il partire

And if by cruel chance I see her not,
All other joys are denied me.
No other love
I wish to have,
Nor having would I take,
And in some future time
If will grows weak
Or desire assails me,
I pray to Love and the Heavens
To rob me of my powers.

Why lavish thy embraces,
Cruel simpleton, on that disgusting hound?
What good is there in him? What affection?
What loyalty? Honesty?
If honesty be thy desire, take my faith,
Loyalty, this heart, and if courtly love
Be thy desire,
I know a trick worth two of his.
It is time to part,
Say I, to die,
Because in parting the heart

E che dic'io, il morire,
Poiché partendo, il core
Resta colmo d'ardore.
Almeno potess'io
Aver il cor di chi mi tien il mio,
Ch'io partendo direi:
«O felice cagion de' martir miei».

Pietro Cappello

Son morto ahi lasso, e voi cagion ne sete!
Con tanta crudeltà, ohimè son morto,
E se ben suono e canto,
Io mi consumo in tanto.
Pietà del mio dolore,
Che son qual cigno che cantando more.

[Pietro] Cappello

Burns still and overflows with passion.
If only I could carry off with me
The heart I think is mine.
Then, parting, would I say,
Oh, such sweet cause for suffering.

I expire, I faint,
And you the cause of it.
Most cruelly, alas, I am slain
And if, despite my song,
I meanwhile die,
Have pity on my pain,
I am the Swan that dying sings.
Sea falcons and dashing waves to the Heavens fly
Steep cliffs and mountains to the Abyss crash
Swallowed up in that dark profundity
Where the proud elements combine.

S'ergano al cielo le procelle e l'onde,
Cadan al basso li dirupi e i monti,
Tranguugin le voragini profonde
Misti fiere elementi in un consonti.
Siano a questa ruina argini e sponde
Gli umani corpi e del lor sangue i fonti,
Poiché provo il destin nemico espresso,
Vorrei il mondo veder tomba a se stesso.

Dialogo.

«Ferma, ferma Caronte!»
«Chi è colui che grida?»
«La più anima fida,
Ed il più acceso core,
Che avesse al mondo Amore».
«Che cerchi?» «Il passo
Per gir tosto all'inferno,
E far che del mio foco arda in eterno».
«Il passo non darò, trova altra guida
Perché non saria gioco
Portar ne la mia barca il tuo gran foco».
«Al tuo dispetto andrò su l'altra riva,
Con la mia fiamma viva,
Ch'ho tanti strali al cor, tant'acqua ai lumi
Che mi farà la barca, i remi, e i fiumi».

To these ruinous scenes, human souls
Are the banks and levees,
Their blood the springs.
I challenge the enemy, Destiny,
I would make the world His tomb.

- Hail, Charon!
- Who calls my name?
- The most faithful soul,
The most loving heart,
That dwells on earth.
- What is thy desire?
- A passage straight to hell,
That my flame may burn eternally.
- No passage will I give, find some other guide.
I will not risk my vessel carrying such a fire.
- I care not, Charon, for I will reach the other bank
With burning flame. My heart burns so,
My body will be to it the boat, the oars, the River Styx.
The red rose
Perfumes the frosty morn,
Dispensing its heady essence
To the earth and the heavens.

Ch'al matutino gelo
Spargea lieta e pomposa
D'odor pur dianzi le campagne e 'l cielo,
Vedi cor mio com'or mesta, e pensosa
A piè del natio stelo
Mira le sparse foglie, e par che dica:
«Ah mia sorte nemica,
Deh perché allor ch'ero fiorita e bella
Non mi raccolse in sen Donna o Donzella!».

Se voi lagrime a pieno
Non mostrate il dolore
Ch'entro racchiude il seno,
A che versate fuore?
Statevi dentro, e tormentate il core.

Serenissima coppia,
Or sì che l'aria e'l Ciel si rasserena
Et il canto raddoppia
Del Mar ogni sirena
Poi che congiunta sei
Et io con lor, sotto tua Quecia antica
Sacrata a sommi Dei,
Canto e non temo di stagion nemica.
E canterò finché la bella prole
Veggja e poi l'alma d'ogni pena sgombra
Vivrà della tua Quercia, a la dolce ombra.

But see, my love, how sad,
How doomed, the fallen leaves
Gather about the stem, as if to say:
“Cruel destiny,
Why was I not picked by a fair maiden
When I was in full bloom?”

Though tears be bitter,
Show them not,
Hold them in thy breast,
Why let the sorrow flow?
Keep close, and torment the heart.

Oh, happy pair,
Then would the air and sky be calm,
The song of every mermaid be
Heard above the echoing Sea,
United as one beneath the sacred Oak
I, blessed of the Gods,
Singing, fearless of the foul season,
Singing while their offspring grow
And banish all affliction,
Living by the sacred Oak, safe within its balmy shade.

Bartolomeo Barbarino,
Il secondo libro dei madrigali,
Second Book of Madrigals,
frontespizio, *frontispiece*,
Civico Museo Bibliografico,
Bologna.

Bartolomeo Barbarino,
Il secondo libro dei madrigali,
Second Book of Madrigals,
pagine, *pages* 33 e 34,
Civico Museo Bibliografico,
Bologna.





*Q*uella veritàta ro la c'ò al matini nu g'io lo spar-

574

liet e pan po fa l'ador que diazi

le campa gn'el cie lo Peli cer'

vio con bar ing ste e pen so fa

pi del matto Hella zil la spar-

se fuglie e par' che l'ica' c'ò mia forte mem ca c'ò mia forte mem-

ca Delo perch' all'her'ero fiorita tel la De' mi raccol' in se' De' no' Don zel La Don-

n'a sanz'el la De' perch' al l'her' c'è sp'iffianza e bel la De' n-

mi rac zel s'in se' De' no' Don zel la

Don n' tant' n'o' d'el' n' d'el' tel la

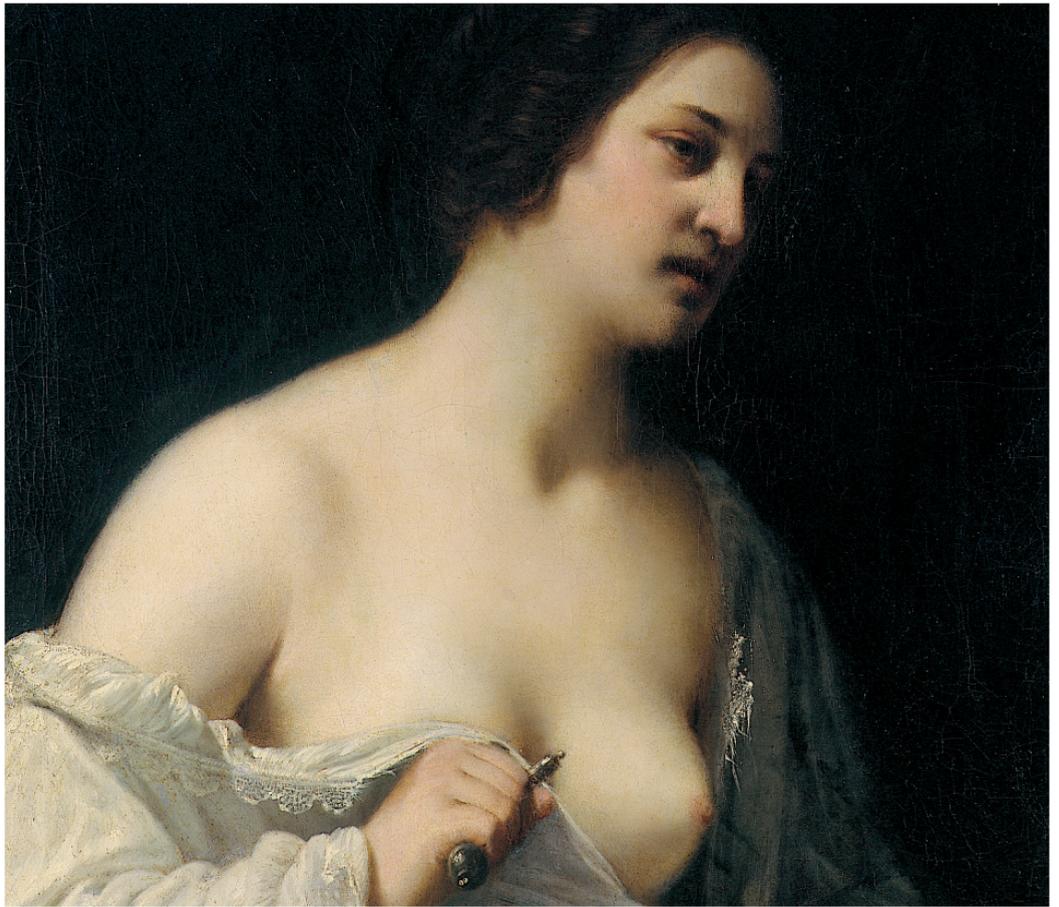
Pier Giorgio Pasini

Guido Cagnacci, Lucrezia,
olio su tela,
oil on canvas,
Pinacoteca Nazionale,
Bologna.

Guido Cagnacci was born in Santarcangelo di Romagna in 1601 of a family of merchants. He studied in Bologna and Rome, returning to his home in 1626, where he immediately came to attention as a naturalistic painter of religious subjects. He fell 'recklessly' in love with a countess and attempted to elope with her in 1628. The fact that their marriage was to be celebrated according to the outmoded Pretridentine rite caused a great scandal, the archbishop's policemen intervened, and this led to the closure of the countess in a convent and the painter's subsequent exile.

Outlawed by the governor, hunted by the aristocracy, abandoned by the local priests and the rich merchants, Cagnacci lived and worked in the area of Santarcangelo, Cesena and Urbania, finally obtaining an important commission to paint two large canvases for the Cappella della Madonna del Fuoco in Forlì. These eloquent masterpieces of Baroque art are vibrant testimony to his gift for colour and his splendid use of light. However, the past caught up with him and he was obliged to leave off the work and flee once more. He settled in Faenza, then Bologna, and finally in Venice (1684), where, under a false name, he was safe from papal spies and Riminese cut-throats. Cut off from ecclesiastical patronage, he was obliged to paint profane subjects, often scantily dressed women in the guise of Lucrezia, Cleopatra, Mary Magdalen, and other allegorical figures which are distinguished for their luminosity and sensuality. His reputation grew in Venice to the extent that he was proclaimed court painter in Vienna, where he died in 1663.

When news of his death reached Rimini, Mons. Giacomo Villani noted the fact in his diary, adding this brief comment: "a gifted painter, but an unfortunate one. " And after that, a cloak of embarrassed silence fell on Cagnacci. Indeed, the owners of his 'nudes' began quietly to sell the off to princely buyers from northern Europe.



Concetta Assenza

Bartolomeo Barbarino of Fabriano, “Il Pesarino”, was an outstanding poet, singer and instrumentalist. He was an even more remarkable professional musician. It is clear that he was closely tied to his roots in the Marches. In the frontispieces of his works, all of which were published in Venice, his place of birth always appears alongside his name. He had already attracted public attention in the Marches before moving definitively to Venice. And while such a move was common enough among musicians at the end of the 16th century and the beginning of the 17th century, less usual - if not unique, as Roark Miller has recently revealed - was the fact that he moved beyond the restrictions imposed upon musicians in that period as singers and instrumentalists serving local dynasties to become an independent musician working in Venice.

In the first instance, Barbarino moved from Fabriano, where he was born at some time around 1575, to Loreto. Already trained in music, he was a counter-tenor in the choir from September 22th, 1593, until August 30th, 1594. He then moved to Urbino and the court of Giuliano Della Rovere, cousin of the Duke of Urbino, and the lowly role of chorist gave way to the more demanding role of court musician. He remained at court until 1602. He was now given the chance to show his paces, both as a singer and as a composer. Proof of his commitment to the world of church music is provided by the preface which Barbarino himself wrote some years later in his Primo libro di mottetti a voce sola, which was published in Venice in 1610. By this time, Barbarino's career in Venice was off to a good start, though he was careful to refer these religious compositions to the past, dedicating the work to Giuliano Della Rovere and the atmosphere which had inspired them. In decidedly modest tone, he declared: “The greater number of these [motets] were composed while I was employed in that lord's service. He took pleasure in them, despite my raucous voice and the sound of my chitarrone, during celebration of the Holy Mass...”

While employed by Giuliano Della Rovere, it is probable that Barbarino came

to the attention of other members of the ruling family and made the acquaintance of the gentlemen of the court. However, given the lack of precise information in this regard, it is best to presume that such contacts were limited.

*Francesco Maria II, who became Duke in 1574, was obliged to confront serious international socio-economic and administrative crises. Indeed, the final decades of the century saw a gradual reduction of musical activity in the dukedom. Even so, Barbarino managed to make his mark in difficult times and evidence of this can be found in the madrigal *Serenissima coppia* (published in 1605), which he composed (and performed?) “for the nuptial celebrations of the Duke of Urbino and Lady Livia Della Rovere” on April 26th, 1599. The second marriage of the Duke, who was no longer young, was intended to supply the heir which his first marriage to Lucrezia d’Este had failed to produce. It was a dynastic and political event of the utmost importance, and was widely and popularly supported within the dukedom. Barbarino made the most of the opportunity, but his work must be judged within a celebratory and political context which was hardly likely to inspire any long-lasting patronage on the part of the Duke.*

The composition, a madrigal for solo voice and instrumental accompaniment based on a poetic text by Barbarino himself, fully expresses those gifts as poet, singer and composer which must have made him a noteworthy professional figure in the environment of the court. He may also have hoped to win the favour of the young Duchess. While limited in itself, the episode suggests that other madrigals which Barbarino published later in Venice may have been originally composed for domestic use and addressed in manuscript form to the Duchess herself, or to the intimate members of her circle.

*Further evidence of the connections between the musician and the ruling family emerges in the dedication of the *Quarto libro dei madrigali* to Prince Federico Ubaldo, the long-awaited heir, who was born in 1605 and died pre-*

maturely in 1623. Barbarino published the collection in 1614 in Venice, when Federico Ubaldo was nine years old and already a student of music, although there is no evidence of the direct influence of Barbarino in his education. The publication may have been financed by some member of the ducal family, or by a gentleman of the court. Once again, it provided an opportunity for Barbarino to demonstrate his professional capacities, and he may have been rewarded for doing so, though this isolated act of patronage probably formed part of a precise political scheme to exalt the figure of the young Prince Federico Ubaldo in the eyes of the world.

In 1602 Barbarino moved to Pesaro where he was employed as maestro di cappella of the cathedral. Though he would occupy the position for three years only, it must have been an intense and stimulating period, as he chose to add the epithet "Il Pesarino" to his signature on the title page of almost all his subsequent publications.

In April, 1606, Barbarino left the lands of his birth for Padua, entering the service of Bishop Marco Corner as maestro of his private chapel. Barbarino noted the fact in the new edition of his first book of madrigals which was published in that year. The fact that his activity was not limited strictly to the religious sphere can be gleaned from the frontispiece to the Secondo libro dei madrigali of 1607, which is dedicated to Pio Enea Obizzi, the fifteen-year-old heir of a prominent noble family who would later make his name as a poet of operatic libretti. Barbarino's dedication refers specifically to modern singing - for solo voice - a form of art which the young dedicatee had evidently begun to cultivate, although it should be noted that Barbarino also mentions favours received from Robert Obizzi, Pio Enea's father. Clearly, Barbarino had been well-received in Padua. The short interlude in Padua, where he may have spent as little as two years, was probably the last permanent position he held, although it was to influence his future career markedly. Marco Corner, a patron of the arts,

came from one of the most important families in the Venetian hierarchy. Indeed, in 1608 Barbarino was nominated solo singer for the feast of San Rocco which was to be celebrated in the Scuola Grande di San Rocco in Venice.

Barbarino arrived in Venice as a mature musician after his apprenticeship in the Marches, the environment perfectly suited to his capabilities, offering opportunities for employment as a singer, player and composer, and he was skilled in all three fields. It is still uncertain whether the year 1608 marks a definitive move to Venice. However, as Roark Miller suggests, he was certainly established there by 1611, and he remained in the city until 1624, his name being noted in a census. He was fifty years old, a "singer" by profession, member of the guild, his numerous family residing in the parish of Santa Maria Formosa. In this period, he seems not to have looked for a fixed position, preferring the life of a freelance musician. Confident of his talents, he became one of the most well-known singers in the city. He was employed regularly for the most important annual occasions at the Scuola Grande di San Rocco - an institution dedicated to works of charity - and for a single performance he was able to earn the equivalent of one-tenth the annual salary of the finest singers in the cathedral of San Marco. His name also appears between 1612 and 1622 in the pay-lists for the cathedral with a regularity which outshines every other occasional member of the choir, and often in the most important roles for the feasts of the Ascension and Christmas. It seems reasonable to assume that Barbarino's documented activities at the cathedral and the Scuola di San Rocco reflect the fact that he was gainfully employed in many other charitable institutions, churches and monasteries throughout the city. Each institution had its own calendar of feasts, and it is likely that Barbarino was in the fortunate position of not needing to seek a permanent position. He may have acted as an organiser and mediator, sometimes employing other singers to assist him, forming a sort of loosely-knit group which could rise to every occasion. This

'public' role possibly brought him into contact with the nobility or groups of citizens of sufficient standing to wish to commission and pay for musical compositions. Barbarino must have sought similar financial backing in Venice for the publication of his own compositions. Between 1605 and 1617, he published four books of madrigals, two collections of solo motets, a book of songs, again mainly for a single voice, and, finally, a book of madrigals for three voices. Although some of these works recall his origins in the Marches - often dedicated to the rulers of Urbino, the Secondo libro dei mottetti of 1614 is dedicated to Alessandro Strozzi, Archbishop of Fermo - the remainder suggest the depth of his involvement in the artistic life of Venice. The third Libro dei madrigali is dedicated to Ranuccio Farnese, Duke of Parma, thanks to the intercession of the Venetian citizen, Antonio Milano, while other works recall the names of members of the patrician class of Venice (such as Vincenzo Grimaldi, to whom the Canzonette are dedicated), or citizens such as Giovanni and Tommaso Giunti, printers, to whom he dedicated the Madrigali a tre voci.

During the 1620s, although Barbarino continued to publish church music in the form of single compositions or collections of pieces, news of his public activities falls off, and no further mention of his name appears until 1639 and 1640 when he was recalled to duty during the feasts of the Ascension and Christmas as an instrumentalist. At that time he was more than sixty-five years old and his voice had almost certainly become as "weak and raucous" as he had written in his youth with a pretence of modesty. Nothing more is known of his life, except his published work - sacred and profane music, works for solo voice and accompaniment for the most part - and a collection of manuscripts (which are conserved today in the Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel), and the certainty that his work inspired lively emotion among his contemporaries, an impression that today we can only partially comprehend from the quality of his surviving works.

In choosing lyrics to set to music, Barbarino was influenced by the literary quality of the original text, indicating the name of the author of the poetic text in the majority of his pieces. Such precision was rare among musicians in those days. Indeed, throughout the 16th and 17th centuries, the originator of the poetic text was rarely identified in printed editions of music. In Barbarino, however, we are strongly aware of a composer who was well-versed in literature, whether “classical” or “modern”, and who seems to have been attracted by the poetical works of contemporary authors. While he set to music at least one lyric by Francesco Petrarca, and verses by Jacopo Sannazaro - providing evidence of the overwhelming influence which these authors exercised on the cultural experience of all musicians in the sixteenth and early seventeenth centuries - his favourites would appear to be Battista Guarini, who explored the world of pastoralism, and, by way of Tasso, the lyrics of Giovan Battista Marino, his precursor, Cesare Rinaldi, and his rivals such as Gaspare Murtola, whose works found increasing favour among musicians around the year 1600. Barbarino was not the only composer to try his hand at setting Marino’s Rime (which were published in Venice in 1602), contributing to the considerable renown of the Neapolitan poet in the musical world. Indeed, the ease with which Barbarino seems to have appreciated the “new” poetic tendencies of that period can be seen in the frequency with which he set texts by the innovative Gabriello Chiabrera.

Barbarino was quick to appraise the printed verses of these and other poets, such as Francesco Contarini of Venice or Michelangelo Angelico of Vicenza, but in other cases he seems to have used works which had never found a publisher, suggesting that he may have known the authors personally. In the case of Pietro Cappello, whose works are unknown in published form, we can imagine that they knew each other and that the musician saw the poet’s text in manuscript form. Once again, this hypothesis reinforces the relevance

of the Venetian environment in the cultural experience of the composer. On the other hand, the choice of text sometimes derives from the more distant past. For example, the setting of unpublished verses by the poet, Giovan Battista Fazio of Urbino, suggests a more or less direct link between author and composer, perhaps by means of the court. From the same source we can also trace the poems of Gio. Battista Mamiani: the poet, who was a count and abbot of Casteldurante, was related to the Della Rovere family. And while it is possible that Barbarino found verses published in Venice between 1596 and 1601 in collections of madrigals by Giovan Battista Leoni, other unpublished poems by the same author set to music by Barbarino probably derive from the period when Leoni belonged to the court of Urbino, a period in which the composer was also present there. Finally, two madrigals by Pier Francesco Paoli set to music by Barbarino between 1614 and 1616, seem to recall the common experience of the court of Pesaro, with which both the poet and the composer were connected.

Barbarino also set a conspicuous number of his own poetic compositions to music: apart from two madrigals present in the Primo and Secondo libro (Serenissima copia and Tutta gentile e bella), a large group of his own works appear in the book of Canzonette of 1616. Alongside works by other authors, Barbarino set eleven of his own songs. It seems as if the composer considered his own poetic gifts as best represented by the canzonetta, which employed a strophic form and was light and witty, marked by measured lines and strong accents, suited to experimentation, richness of expression and the use of different measures.

In the Secondo libro di madrigali, 1607, Barbarino used 23 of his own compositions, the only exceptions being S'ergano al cielo and Ferma, ferma, Caronte (the former is in octaves, and thus perfectly suited to the use of hendecasyllables, while the latter, a longer text, employs the technique of dialogue). With one fourteen-verse exception, all the other compositions tend

to be of eight or ten verses - exclusively hendecasyllabic rhymes with a seven-foot final line - they sparkle and enlighten, offering a rapid taste of various concepts and intellectual notions linked to the theme of love. Occasionally, however, the composer employed a shorter rhyme-scheme, as in *L'ombre crudeli e sorde*, which limits itself to a mere seven "pitiful" laments, or *Son morto ahi lasso*, in which the theme of death for love consumes itself within six verses. Indeed, *Se voi lagrime a pieno* evokes an atmosphere of rarified suffering in only five verses. In selecting poetic texts, Barbarino seems to have paid as much attention to the conventions of the late sixteenth century as to the emergent fashions of the new era. Indeed, most of his compositions typify the sort of madrigalesque poetry which was employed in the sixteenth century, while the briefer elements are characteristic of the more distinctly modern choices which would be developed in the course of the seventeenth century. And while the number of pieces in each book conform to the conventions of the sixteenth century, the predominance of pieces written for a solo voice is decidedly modern. For the first twenty years of the seventeenth century, music was still dominated by the madrigal for more than one voice; indeed, the tradition continued to flourish - including the so-called "minor" forms, the *canzonetta* and the *polyphonic villanella* - as the continuing publication of works in these forms demonstrates, before concluding its life-span. In this context, Bartolomeo Barbarino entered fully into the modern context, dedicating his work entirely to the solo voice with basso continuo accompaniment, which provided the essential support for the fluid expression of the solo voice, despite the fact that he fell back frequently on poetic models of the sixteenth century to provide the text. In the *Secondo libro*, the madrigals are largely intended for a soprano (though they can be adapted to suit a tenor voice): nineteen of the compositions are for soprano, only one expressly for tenor, two more are for bass, and the final piece, a dialogue, is written for soprano and bass together.

The preference for monodic expression had never been entirely suppressed, not even during the sixteenth century when polyphonic singing reached its apogee; what is new is the decision and the constancy with which Barbarino contributed to the renewal of the tradition and its transformation from a refined, improvised, courtly type of music to a versatile compositional style which was aimed at the socially wider audience of the seventeenth century, which had begun for the first time to buy books of music.

The choice of the slender structure of monody responds, as does the polyphonic madrigal, to the requirements of the literary text which it is required to express. The compositions collected together in the Secondo libro provide a variegated selection of emotional moods and tones of voice. The language of poetry and of love is central, employing accents which are languid or bitter, tense or accommodating, serious and even melancholy, light and frivolous, sweet and playful, as the case may be, while the images and the atmosphere are tormented, agonised, calm, tender, cruel, destructive, and so on. The voice must trace out these passions and with musicality alone untie the verbal knots of tangled emotion, it must be ductile and flexible. The voice must maintain the rhythm of the metrical organisation of the verse, then soar on the quavers and semi-quavers of dotted rhythms; it must brave cascades of falling notes, then master tumultuous twists and flourishes; it must savour the long notes of a chromatic scale, then rush through a declamation of short, rapid figures; sometimes the voice must wallow in the simple repetition of a single note, or execute a diatonic scale; elsewhere ample leaps along the scale are required, or the production of fluctuating melodies; it must be prepared to reach the lowest, as well as the very highest, of notes; sometimes the singer must lend himself to long passages of honeyed luxuriousness, or to the light, airy, accented rhythms of the canzonetta. An elegy must emerge, a performance of rigorous invention in which there is nothing that is erratic,

The article by Roark Miller, which is especially important with regard to Barbarino's activity in Venice, as well as containing important biographical information, was published as "Bartolomeo Barbarino and the Allure of Venice," Studi Musicali, XXIII, 1994, no. 2, pp. 263-298. Information regarding archival material in the Marches can be found in various published studies by Giuseppe Radiciotti.

no element which is not justified by the requirements of the poetic text. Barbarino himself imposed a strict formal organisation on each of his madrigals. Generally, the compositions are arranged in two sections - corresponding with the poetic conventions of the text - the second section, as a general rule, being repeated. This technique of formal articulation in the music recalls distinctly the conventions of the polyphonic canzonetta of the late sixteenth century. At the same time, it provides a formal solution in which the various techniques employed - and they are essentially backward-looking, recreating the poetic ambience in minute detail, echoing the verbal images - combine together to create an elocution which is, at one and the same time, intense, perspicacious and controlled.

The Secondo libro di madrigali offers an insight into the stature of a composer, a poet and man of letters, who was capable of managing the styles, techniques and traditions of the late sixteenth century, and adapting them to the emergent criteria of the seventeenth century. Above all, it recalls the figure of a singer and virtuoso who was fully aware of the power of song, and was able to unite the poetic text with his own musical expression.

Vincenzo Pellegrini

Canzoni de intavolatura d'Organo fatte alla francese, di Vincenzo Pellegrini canonico di Pesaro, libro primo, Venezia, Giacomo Vincendi Padovani, 1599

Bartolomeo Barbarino

Madrigali di diversi autori posti in musica da Bartolomeo Barbarino da Fabriano, musico di Mons. Ill. Vescovo di Padova. Per cantare sopra il chitarrone, Clavicimbalo, o altri stromenti da una voce sola, con un'Aria da cantarsi da due tenori. Venezia, Ricciardo Amadino, 1606. Il secondo libro de ma-

drigali de diversi autori posti in musica da Bartolomeo Barbarino da Fabriano, detto il Pesarino. Per cantare sopra il Chitarrone ò Tiorba, Clavicimbalo, ò altri stromenti da una voce sola, con un Dialogo di Anima e Caronte. Venezia, Ricciardo Amadino, 1607.

Ideato, prodotto e diretto da: Marco Mencoboni per E lucevan le stelle records, Macerata/Pesaro, Italia **Presa del suono, editing e post produzione** Paolo Mencoboni per E lucevan le stelle records **Musiche trascritte, arrangiate e corrette dai testi originali da** Marco Mencoboni grazie alla Fondazione Scavolini, Pesaro **Assistente alla produzione** Guido Morini **Segreteria di produzione** Giuseppina Carucci, Sandra Giulianelli **Luogo di registrazione** Villa Montani di Ginestreto (Pesaro), 7-10 Dicembre 1997, per gentile concessione della Fondazione Scavolini Pesaro **Strumenti** Tiorba copia di anonimo costruita da Jacob van de Geest, Vevey 1972, Tiorbino copia di anonimo costruito da Robert Lundberg, Oregon 1971, Clavicembalo italiano copia Celestini costruito da Roberto Livi, Pesaro **Masterizzazione** Marcello Spiridioni, Video Recording, Roma **Testi originali** Concetta Assenza, Piergiorgio Pasini **Edizione dei testi poetici** Concetta Assenza **Traduzioni** Michael G. Jacob **Consulenza pittorica** Giovanni Luisé, Luisé Editore, Rimini **Consulenza legale** Studio Benedetti Pugnali, Macerata **Consulenza amministrativa** Massimo Pagnoni **Assistente alla post produzione** Giovanna Bonetti **Copywriter** Stefano Mariani **Progetto grafico** Dolcini associati Pesaro, (Massimiliano Patrignani, Leonardo Sonnoli) **Stampa del CD** Optimes, l'Aquila **Packaging** Scatolificio Artigiano, Pesaro **Impianti e selezioni** A.D. Studio, Pesaro **Stampato da** Ramberti arti grafiche, Rimini su Fedrigoni Symbol avorio 130 gr/mq, testo composto in Franklin Gotic. **Si ringraziano** Augusta, Ornella, Angelo e Claudio Montebrocchi per il generoso supporto.

Conceived, produced and directed by Marco Mencoboni for E lucevan le stelle records, Macerata/Pesaro, Italy **Original sound recording, musical editing e post production** Paolo Mencoboni for E lucevan le stelle records **Music transcribed, arranged and corrected from the original texts by** Marco Mencoboni thanks to Scavolini Foundation, Pesaro **Musical assistance** Guido Morini **Production assistance** Giuseppina Carucci, Sandra Giulianelli **Recording location** Villa Montani di Ginestreto (Pesaro) 7-10 December 1997, thanks to Scavolini Foundation, Pesaro **Instruments** Theorb by anymous of the seventeenth century made by da Jacob van de Geest, Vevey 1972, Theorb ottavina by anymous of the seventeenth century made Robert Lundberg, Oregon 1971, Italian harpsichord after Celestini made by Roberto Livi, Pesaro Digital Mastering Marcello Spiridioni, Video Recording, Roma **Original texts** Concetta Assenza, Piergiorgio Pasini **Edition of the poems** Concetta Assenza **Translations** Michael G. Jacob **Pictorial advice** Giovanni Luisé, Giovanni Luisé Editore, Rimini **Legal consultant** Studio Benedetti Pugnali, Macerata **Administrative adviser** Massimo Pagnoni **Post-production assistant** Giovanna Bonetti **Copywriter** Stefano Mariani **Graphics** Dolcini associati Pesaro, (Massimiliano Patrignani, Leonardo Sonnoli) **CD printing** Optimes, l'Aquila **Packaging** Scatolificio Artigiano, Pesaro **Printing and text-type selection** A.D. Studio, Pesaro **Printed by** Ramberti Arti Grafiche Rimini on Fedrigoni Symbol avorio 130 gr/mq, text printed in Franklin Gotic. **Thanks to the Montebrocchi family,** Augusta, Ornella, Angelo and Claudio, for their generous support.