

# AMANTI, IO VI SÒ DIRE

*Musiche varie a voce sola del Sig. Benedetto Ferrari*



Peggy Bélanger soprano  
Michel Angers tiorba

## *“Amanti, io vi sò dire”*

Musiche varie a voce sola del sig. Benedetto Ferrari

1. <i>Corrente prima</i>	Alessandro Piccinini	1'38"
2. <i>Amanti, io vi sò dire</i>	Benedetto Ferrari	5'12"
3. <i>Toccata VI</i>	Alessandro Piccinini	2'56"
4. <i>O monumenti apritevi</i>	Benedetto Ferrari	2'17"
5. <i>Torni al lido</i>	Benedetto Ferrari	3'00"
6. <i>Partite variate sopra quest'aria francese detta l'alemana</i>	Alessandro Piccinini	5'14"
7. <i>Corrente VI</i>	Benedetto Ferrari	1'54"
8. <i>Udite amanti</i>	Benedetto Ferrari	7'16"
9. <i>Un bocconcino di fantasia</i>	Bellerofonte Castaldi	2'28"
10. <i>M'amò tanto costei</i>	Benedetto Ferrari	3'37"
11. <i>Toccata IV</i>	Alessandro Piccinini	1'17"
12. <i>Amor io mi ribello</i>	Benedetto Ferrari	4'38"
13. <i>Amor tu m'hai pur colto</i>	Benedetto Ferrari	4'24"
14. <i>Passacaglia</i>	Girolamo Viviani	4'08"
15. <i>Deggio amarvi</i>	Benedetto Ferrari	3'49"
16. <i>Gagliarda III</i>	Alessandro Piccinini	1'26"
17. <i>Io v'amo e v'amerò</i>	Benedetto Ferrari	3'35"

**Peggy Bélanger** *soprano*  
**Michel Angers** *tiorba*

***Ringraziamenti / Acknowledgment / Remerciements:***

Fondazione Marco Fodella, Paul Beier, Mariagrazia Carlone, Lucas Harris, Irène Brisson,  
Candace Magner, Flora Papadopoulous, Andrea Vassalle e Suzi Dumitrescu.



Fondazione Marco Fodella

*Registrazione / Recording / Enregistrement:* Eupilio (LC), San Vincenzo: 21-22-23/06/2009

*Registrazione / Recording engineer / Prise de son:* Andrea Dandolo

*Direzione artistica / Music supervision / Direction artistique:* Andrea Dandolo

*Elaborazione musicale / Music editions / Éditions musicales:* © Michel Angers

*Libretto / Booklet / Livret:* © Michel Angers & Peggy Bélanger

*Copertina / Cover / Couverture:* Il Domenichino: "The repose of Venus", Hermitage

*Foto / Picture / Photo p.32:* © Maestro Pierre Larue

Nel tardo Rinascimento, alle forme contrappuntistiche raffinate e complesse che dominavano il panorama musicale si aggiunse una nuova pratica: il cantare a voce sola sopra uno strumento. I liutisti del Cinquecento usavano intavolare madrigali e canzoni che venivano cantati da una sola voce con l'accompagnamento del liuto, oltre ad essere eseguiti a liuto solo. Nel 1628, Vincenzo Giustiniani rileva il punto di inizio di questo nuovo modo di cantare nel suo *Discorso sopra la musica de' suoi tempi*

*«L'anno santo del 1575[...] si cominciò un modo di cantare molto diverso di prima, e così per alcuni anni seguenti, massime del modo di cantare con una voce sola sopra un istromento.»*

Il concetto di recitar cantando fu introdotto da musicisti, artisti, filosofi e nobili di alto rango della fine del Cinquecento, e il punto di inizio è da individuarsi nella Camerata fiorentina del Conte Bardi. Usando come riferimento alcuni testi greci sulla musica e la tragedia, questi intellettuali cercarono di creare un nuovo stile musicale con l'intento di avvicinarsi a quello della Grecia antica, il quale provocava, secondo Aristotele, la *catharsis*, cioè la purificazione dalle passioni.

Alla fine del sedicesimo secolo, a un secolo e mezzo dalla sua nascita, la polifonia franco-fiamminga aveva raggiunto una perfezione

tale, in termini di forma e di contrappunto, da escludere l'importanza del testo e del suo senso. Nel recitar cantando, che Agostino Agazzari definì *«il vero stile d'esprimere le parole...»*, la musica è completamente al servizio della parola, utilizza cioè il testo al fine di agire sulla mente e sullo spirito degli ascoltatori. Nella prefazione della raccolta *Le Nuove Musiche* del 1602, Giulio Caccini ne parla in questi termini:

*«[...] i primi musicisti, & ingenui huomini, e Poeti, e Filosofi della Città, [...] mi hanno sempre confortato, e con chiarissime ragioni convinto, à non pregare quella sorte di musica, che non lasciando bene intendersi le parole, guasta il concetto & verso, ora allungato, & ora scorciando le sillabe per accomodarsi al contrappunto, laceramento della poesia, ma ad attenermi à quella maniera cotanto lodata da Platone & altri Filosofi, che affermarono la musica altro non essere ,che la favella, è il ritmo & il suono per ultimo, e non per lo contrario, à volere, che ella possa penetrare nell'altrui intelletto, e fare quei mirabili effetti, che ammirano gli scrittori, e che non potevano farsi per il contrappunto nelle moderne musiche, e particolarmente cantando un solo sopra qualunque strumento di corde, che non se ne intendeva parola per la moltitudine dei passaggi, tanto nelle sillabe breve quanto lunghe...»*

Nel suo libro *Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella*



dell'età passata del 1640, Pietro Della Valle ribadisce il concetto di Caccini:

«*Che di alcuni di loro, e de' migliori, si conta che bene facevano composizioni di semplici note quali, quando erano finite, adattavano poi quelle parole che meglio venivano loro alla mano.*»

Il simbolo di questo nuovo stile era il citaredo, il poeta-musico dell'antica Grecia che recitava da solo accompagnando il proprio canto con la *kithara*. Similmente, nel recitar cantando l'utilizzo di una o poche voci rendeva il testo più comprensibile rispetto alle forme musicali precedenti.

Il recitar cantando, in seguito chiamato stile recitativo (da non confondersi con il più tardo recitativo secco), fu utilizzato per la composizione di rappresentazioni sceniche e drammi musicali da Emilio del Cavaliere (1550-1602), Giulio Caccini (1551-1618), Jacopo Peri (1561-1633), Claudio Monteverdi (1567-1643) ed altri ancora, autori delle prime forme operistiche.

Alla fine del primo periodo barocco, verso il 1640, compositori del recitar cantando quali Domenico Mazzocchi (1592-1665), Giacomo Carissimi (1605-1674), Benedetto Ferrari e Barbara Strozzi (1619-1677) lavorarono allo sviluppo del recitativo, dell'arioso, dell'aria e della cantata nel suo complesso, portandola alla

sua forma finale, caratterizzata dall'alternanza di recitativi ed arie. La tecnica vocale fece un ulteriore passo avanti rispetto alle *Nuove Musiche* di Caccini portando all'allargamento della tessitura usata e all'impiego sempre più massiccio di passaggi virtuosistici e di salti di ampi intervalli.

### **Benedetto Ferrari**

Benedetto Ferrari nacque a Reggio Emilia, nel 1603 o nel 1604. Della sua infanzia conosciamo pochi dettagli. La prima notizia che si abbia sulla sua attività musicale è che egli si trovava presso il Collegio Germanico di Roma nel 1617-1618. Lavora alla corte Farnese di Parma dal gennaio del 1619 al marzo del 1623 e si può supporre che Ferrari abbia visitato la sua città natale in quegli anni poichè il suo nome compare sulla lista dei cantori del Duomo di Reggio Emilia nel 1618 e nel 1620. Tra il 1623 ed il 1637 si riscontra una lacuna biografica, ma si suppone che abbia lavorato a Modena. Nell'ottobre del 1623, scrisse una lettera allegata ad alcune sue composizioni, indirizzandola ad Alfonso d'Este, colui al quale dedicò il suo primo libro di *Musiche Varie*.

Dal 1637 al 1644, Ferrari lavorò soprattutto a Venezia come librettista e compositore. La sua opera *Andromeda*, messa in scena nel 1637 al teatro San Cassiano, è la prima opera per assistere alla quale il pubblico abbia dovuto acquistare un biglietto d'entrata.

Nel 1651, Ferrari si recò a Vienna come musicista e direttore delle feste di corte al servizio dell'Imperatore Ferdinando III, al quale il terzo libro di *Musiche Varie* era stato dedicato dieci anni prima (Monteverdi aveva già dedicato il suo ottavo libro di madrigali allo stesso monarca nel 1638). Nel 1653 Ferrari tornò a Modena, dove fu messa in scena la sua *Andromeda* per l'inaugurazione del Teatro della Speltà nel 1656.

La fine della carriera di Benedetto Ferrari non fu del tutto rosea. Egli rimase a Modena fino al luglio 1662, quando venne licenziato per ragioni economiche, e trascorse i successivi dodici anni a Reggio Emilia. Nel 1674, allorchè il Duca Francesco d'Este ricostituì la camerata musicale a Modena, Ferrari tentò di riottenere il suo vecchio impiego. Secondo le ricerche del musicologo John Whenham, Ferrari fu descritto dall'archivista Lodovico Tagliavini come un compositore non interessante, vecchio, di stile antico, ma con una buona abilità nel suonare la tiorba e accompagnare alla spinetta. Nonostante fosse un «*eccelente suonatore di tiorba*», Ferrari non scrisse nessuna musica solistica per lo strumento. Ferrari fu assunto a Modena il primo dicembre del 1674 e lavorò come direttore di coro fino alla sua morte, sopraggiunta il ventidue ottobre del 1681.

**Il terzo libro di Musiche, e Poesie Varie a voce sola, del Signor Benedetto Ferrari, dalla tiorba.**  
Stampato presso Bartolomeo Magini a Venezia

nel 1641, questo libro sottolinea, come dichiarato nel titolo, la triplice attività del compositore evidenziando il fatto che Ferrari fu anche poeta, dato che usò i suoi propri testi. La sua raccolta di trentaquattro pagine contiene diciassette brani per voce sola e basso continuo dove, secondo Alessandro Magini «*[...] la raffinatezza del canto monodico e la ricercatezza della struttura armonico-ritmica presentano difficoltà esecutive tali da poter essere adeguatamente interpretate solo da quei virtuosi che erano onore e vanto delle principali corti.*»; non è quindi un caso che Ferrari abbia dedicato i suoi libri al mondo della corte.

Di questi diciassette brani, tredici sono delle arie strofiche e quattro (*Udite amanti, Donna sei così bella, Amanti io vi sò dire e O monumenti*) potrebbero essere considerati dei primi esemplari di cantata. Infatti, le proporzioni di tempo presenti in questi brani suggeriscono la forma cantata che si definirà all'inizio del settecento con la sua alternanza di recitativo ed aria.

### **Delle origini della tiorba... o vero chitarrone**

*La tiorba, con le sue piene, e dolci consonanze, accresce molto la melodia[...]*

- *Agostino Agazzari, 1607*

Dalla sua nascita, avvenuta in sincrono col recitar cantando, la tiorba fu usata in tutta Europa prevalentemente come strumento

d'accompagnamento, infatti il repertorio solistico arrivato fino ai nostri tempi è assai esiguo. Secondo le ricerche del musicologo Kevin Mason, delle 220 raccolte per voce scritte tra il 1602 e il 1635, più di cento nominano il chitarrone come strumento di accompagnamento.

### **Il repertorio solistico**

Di gran lunga più esiguo del repertorio per il liuto, il repertorio per tiorba sola è costituito da dieci libri in Italia e due in Francia composti da diversi autori.

Alessandro Piccinini (1566-1639), figlio maggiore della sua famiglia, insegnò il liuto ai suoi fratelli, tra i quali Filippo Piccinini. Dopo aver lavorato a Ferrara per Alfonso II, Alessandro seguì il cardinale Pietro Aldobrandini fino a Roma come anche negli altri suoi viaggi. Nel 1623 pubblicò il suo unico libro di intavolatura nel quale è racchiuso un trattato di liuto e chitarrone molto completo.

Bellerofonte Castaldi (1580 - 1649), pubblicò i suoi *Capricci a due stromenti* nel 1622. Rimase indipendente e non lavorò a corte come la maggior parte dei suoi colleghi.

Girolamo Viviani è un compositore ormai caduto nell'oblio. Sul secondo foglio del manoscritto conservato presso l'Archivio di Stato di Modena è segnata una data che potrebbe essere interpretata come 1691,

oppure come 1631. Della sua vita, non si sa nulla e si possono solo avanzare delle ipotesi. Considerando lo stile tardivo che caratterizza le sue composizioni, molto diverse rispetto alle opere di altri tiorbisti del primo barocco, possiamo supporre che abbia vissuto intorno alla metà del Seicento.

*Michel Angers e Peggy Bélanger*



Etienne Maurice Falconet, *L'Amour menaçant*

At the end of the Renaissance, at a time when contrapuntal forms were at the high level of sophistication and complexity, a new practice emerged: the solo song, accompanied by a single instrument. The lutenists of the sixteenth century were already able to arrange madrigals and other polyphonic pieces into versions for solo voice with lute accompaniment, or complete intabulations for solo lute. Vincenzo Giustiniani highlights the beginnings of this new practice in his *Discorso sopra la musica de 'suoi tempi*:

*"In the holy year 1575 [...] a very different manner of singing began, and so for several years following the new way to sing was with one solo voice to an instrument."*

The concept of recitar cantando was introduced by musicians, artists, philosophers and nobles who were part of Count Bardi's Florentine Camerata during the late sixteenth century. Referring to the texts of ancient Greece on music and tragedy, these intellectuals sought to reform music according to the ancient writings. In this way, modern music would sound closer to that of ancient Greece, causing (according to Aristotle) the catharsis or purification of passions.

After more than a century of sovereignty, Franco-Flemish polyphony had reached a point of perfection that, in terms of form and counterpoint, ultimately undercut the

importance of the text and its meaning. In recitar cantando, which Agostino Agazzari defined as *"the true way to express the words"*, music is completely at the service of the text, enabling it to act on the psychology and the mind of the listeners. In the preface of his *Nuove Musiche*, Giulio Caccini contextualizes this discussion:

*"[...] the best musicians, scholars, poets and philosophers of the city [...] always encouraged me and convinced with clear reasons, not to esteem this kind of music, leaving no clear understanding of the words, spoiling the idea and the line, stretching or shortening the syllables here and there to fit the counterpoint, laceration of the poetry, but to stick to the manner so praised by Plato and other philosophers who argue that music is nothing but the text, rhythm, and finally the sound, and not the contrary, and trying to penetrate the minds of others and produce such wonderful effects which admired so much the writers and that could not make our modern music because of counterpoint, especially when a solo was sung to a stringed instrument, because we did not understand the lyrics because of the multitude of passages in both the short syllables as long ..."*

In his 1640 essay *Della musica dell'età passata che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata*, Pietro Della Valle expresses the same idea:

"[...] it is said that [some composers] wrote beautiful compositions of only notes that, when they were finished, were fitted with the words that best came to hand."

The symbol of this new style was the kitharode, the poet-musician of ancient Greece who sang and accompanied himself only with his *kithara*. It is therefore not surprising that the recitar cantando style uses most often the solo voice, which made the text more understandable than in previous musical forms.

Recitar cantando, which was later named stile recitativo (not to be confused with the later recitativo secco), was the style used in musical dramas by Emilio del Cavaliere (1550-1602), Giulio Caccini (1551-1618), Jacopo Peri (1561-1633) and Claudio Monteverdi (1567-1643), pioneers of the earliest opera-like forms.

At the end of the early Baroque, around 1640, composers of recitar cantando such as Domenico Mazzocchi (1592-1665), Giacomo Carissimi (1605-1674) Barbara Strozzi (1619-1677) and Benedetto Ferrari contributed to the development of recitative, the arioso, the aria, and finally the cantata in its final form with its alternation of recitative and aria. Vocal technique had also evolved since the publication of Caccini's *Nuove Musiche*: particularly noteworthy is the expansion of the vocal range used, the use of virtuosic passage-work, and the use of leaps of large intervals.

## **Benedetto Ferrari**

Benedetto Ferrari was born in Reggio Emilia in 1603 or 1604 and we know little about his childhood. The earliest evidence of his musical activity is at Roman Collegio Germanico in 1617-1618. He then worked at the Farnese court in Parma from January 1619 to March 1623, and we can assume that he visited his hometown regularly in those years because we find his name on the list of singers from the Cathedral of Reggio Emilia in 1618 and 1620. Between 1623 and 1637 there is a biographical gap, but we can assume that he worked to some extent in Modena. In October 1623 he sent a letter and some of his compositions to Duke Alphonso d'Este, to whom he dedicated the first volume of his *Musiche varie*.

From 1637 to 1644, Ferrari worked mainly in Venice as a librettist and composer. His opera *Andromeda*, staged in 1637 for the opening of the Teatro San Cassiano, marks the beginning of Venetian public opera – it was the first performance to which the public had to purchase tickets.

In 1651, Ferrari worked in Vienna as musician and director of festivities in the court of Emperor Ferdinand III, to whom he had dedicated his third volume of *Musiche Varie* ten years before, (Monteverdi had also dedicated his eighth book of madrigals to the same monarch). Ferrari was back in the Modenese court in 1653, where *Andromeda*

was revived for the inauguration of the Teatro della Speltà in 1656.

The end of the composer's career was not brilliant. He remained in Modena until July 1662 when he was dismissed for economic reasons, then spending the next twelve years in his hometown of Reggio Emilia. In 1674, while the new Duke Francesco d'Este was reviving his camerata musicale in Modena, the aged Ferrari tried to regain his former position. According to research by musicologist John Whenham, Ferrari was described by the archivist Lodovico Tagliavini as a old, tedious, composer writing in an antique style, but very capable in playing the theorbo and accompanying on the spinet. Despite the fact that he has been described as an "excellent theorbo player", Ferrari did not write any music for solo theorbo. The songwriter was hired in Modena on December 1st, 1674 as choir director, remaining in that post until his death on October 22nd, 1681.

**Il terzo libro di musiche e poesie varie a voce sola, del Sig. Benedetto Ferrari, dalla tiorba.** Printed by Bartolomeo Magni in Venice in 1641, this third book, whose full title emphasizes Ferrari's three activities (as poet, singer, and theorbist), also affirms that the author considers himself a poet and sets only his own texts to music. This 34-pages collection contains seventeen pieces for solo voice and basso continuo on which, according to Alessandro Magini, "the sophistication of monophonic

*chant and the refinement of the harmonic-rhythmic structure that make enforcement difficult at a point as only the greatest virtuosos of the court were able to execute them."* It is no coincidence that Ferrari dedicated his collections for voice and continuo to the world of the court.

Of these seventeen pieces, thirteen are strophic arias and four (*Udite Amanti, Donna sei così bella, Amanti io vi sò dire* and *O Monuments apritevi*) are considered to be the first examples of the cantata as a form. Indeed, the time signatures in these works already suggest the alternation of recitative and air which will define the cantata of the early 18th century.

### **The origins of the theorbo / chitarrone**

*The theorbo, with its rich, and sweet sounding, puts the melody in value [...]*  
-Agostino Agazzari, 1607

Since its birth at the same time as the recitar cantando, the theorbo (or chitarrone) was used mainly as an accompaniment instrument throughout Europe as evidenced by the small solo repertoire that has survived. According to research by Kevin Mason, of the 220 books of solo song published between 1602 and 1635, over 100 mention the theorbo as an appropriate accompanying instrument.

## The solo repertoire

The theorbo's solo repertoire (much smaller than that for the lute) consists of only ten books in Italy and two in France.

Alessandro Piccinini (1566-1639), the eldest brother of a family of musicians, taught the lute to his brothers, including Filippo. After working in Ferrara for Alfonso II, Alessandro followed cardinal Pietro Alessandro Aldobrandini to Rome and elsewhere. In 1623 he published his only book of tablature, in which we find a very comprehensive treatise on the lute and chitarrone.

Bellerofonte Castaldi (1580-1649) published his *Capricci a due Stromenti* in 1622. Being independently wealthy, he did not have to work for a court as his colleagues did.

We have no certainty about the life of Girolamo Viviani. On the second page of the manuscript which contains his music, one finds the year 1691, though it could also be 1631. We can reason that the latter date is correct, since the later style is more typical of the second half of the 17th century.

*Michel Angers and Peggy Bélanger*



À la fin de la Renaissance, époque durant laquelle existait une forte prévalence des formes contrapuntiques complexes et raffinées, arrive une nouvelle pratique; chanter à voix seule accompagné d'un instrument. Les luthistes du XVI<sup>e</sup> siècle avaient déjà pour pratique d'arranger et de mettre en tablature madrigaux et chansons qui étaient ensuite chantés par une voix soliste avec accompagnement de luth, ou avec le luth soliste. Vincenzo Giustiniani souligne les débuts de cette nouvelle pratique dans son livre *Discorso sopra la musica de' suoi tempi*:

*«En l'an saint 1575 [...] a débuté une manière de chanter très différente d'avant, et pour les années suivantes, spécialement la manière de chanter à une seule voix avec un instrument.»*

Le concept du recitar cantando a été introduit par des musiciens, artistes, philosophes et nobles de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle à partir de la Camerata fiorentina de la cour du comte Bardi. Ayant comme référence des textes de la Grèce antique sur la musique et la tragédie, ces intellectuels ont voulu créer un nouveau style musical avec l'intention de se rapprocher de celui de la Grèce antique lequel provoquait, selon Aristote, la catharsis ou purification des passions.

Après plus d'un siècle de souveraineté, la polyphonie franco-flamande avait atteint un point de perfection tel, en termes de

forme et de contrepoint, que le texte et son sens perdirent toute leur importance et devinrent incompréhensibles. En modifiant le texte, allongeant les mots ou escamotant les syllabes pour accommoder le contrepoint, les compositeurs de ce style polyphonique ont entravé la compréhension des paroles. Dans le recitar cantando qu'Agostino Agazzari définit comme étant *«la vraie manière pour exprimer les paroles»*, la musique est complètement au service du texte qu'ils utilisent pour agir sur la psychologie et l'esprit de l'auditeur. Dans la préface de son recueil *Le Nuove Musiche* datant de 1602, Giulio Caccini décrit ainsi le contexte:

*«[...] les plus grands musiciens, savants, poètes et philosophes de la Ville[...] m'ont toujours encouragé, et convaincu par des raisons très claires, de ne pas priser cette sorte de musique qui, en ne laissant pas bien comprendre les paroles, gâte l'idée et le vers, en allongeant ou en raccourcissant les syllabes ici et là pour les adapter au contrepoint, lacération de la poésie, mais de m'en tenir à cette manière si louée par Platon et autres Philosophes, qui affirmèrent que la musique n'est pas autre chose que le texte, le rythme et enfin le son, et non le contraire, et de vouloir qu'elle puisse pénétrer dans l'esprit d'autrui et produire ces merveilleux effets qu'admirent les écrivains, et que ne pouvaient faire nos musiques modernes en raison du contrepoint, et particulièrement lorsqu'un solo était chanté sur quelque instrument à cordes,*



*car on ne comprenait pas les paroles à cause de la multitude des passages aussi bien sur les syllabes brèves que sur les longues...»*

Pietro Della Valle, dans le livre *Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata* de 1640, abonde dans le même sens que Caccini :

*«Que certains d'entre eux [compositeurs], et des meilleurs, on raconte qu'ils faisaient de belles compositions de simples notes auxquelles, quand elles étaient terminées, ils adaptaient les paroles qui leur venaient le mieux à la main.»*

Le symbole de ce nouveau style était le citharède, le poète-musicien de la Grèce antique, qui chantait et s'accompagnait seul avec la *kithara*. Ce n'est donc pas surprenant que le recitar cantando soit un style dans lequel nous ne retrouvons qu'une seule ou très peu de voix.

Le recitar cantando, appelé plus tard stile recitativo, (à ne pas confondre avec le recitativo secco plus tardif), qui a rendu le texte plus compréhensible comparativement aux formes musicales précédentes, fut utilisé pour la composition de représentations scéniques et de drames musicaux de Giulio Caccini (1551-1618), Jacopo Peri (1561-1633), Emilio Del Cavaliere (1550-1602) et Claudio Monteverdi (1567-1643), auteurs des premières formes opératiques.

À la fin du premier baroque, vers 1640, les compositeurs du recitar cantando tels que Domenico Mazzocchi (1592-1665), Giacomo Carissimi (1605-1674), Barbara Strozzi (1619-1677) et Benedetto Ferrari travaillèrent au développement du récitatif, de l'arioso, de l'air et finalement, de la cantate sous sa forme finale avec l'alternance de récitatif et air. La technique vocale a également évolué depuis la publication des *Nuove Musiche* de Caccini. Ces changements se remarquent particulièrement par l'élargissement de la tessiture utilisée, l'utilisation de traits de virtuosité et de sauts d'intervalles plus amples.

### **Benedetto Ferrari**

Benedetto Ferrari est né à Reggio Emilia en 1603-04 et nous en savons très peu à propos de son enfance. Les premières traces de l'activité musicale de Ferrari se trouvent au Collegio Germanico de Rome en 1617-1618. Il travailla ensuite à Parme de janvier 1619 à mars 1623 et nous pouvons supposer qu'il ait visité sa ville natale régulièrement car nous retrouvons son nom sur la liste des chanteurs de la cathédrale de Reggio Emilia en 1618 et 1620. Nous avons peu de détails sur sa vie entre 1623 et 1637, mais nous pouvons tout de même supposer qu'il ait travaillé à Modène. En octobre 1623, il écrit une lettre au duc Alphonso d'Este à laquelle il joint quelques compositions de sa plume, lui dédiant ainsi son premier livre de *Musiche varie*.

De 1637 à 1644, Ferrari travaillera surtout à Venise comme librettiste et compositeur. À noter que son opéra *Andromeda* marque l'ouverture du théâtre San Cassiano, premier théâtre public où l'achat d'un billet d'entrée est exigé.

En 1651, le compositeur travaille à Vienne comme musicien et directeur des fêtes de la cour au service de l'empereur Ferdinand III d'Autriche, celui-là même à qui il avait dédié son troisième livre de *Musiche Varie* en 1641 (Monteverdi avait déjà dédié son huitième livre de madrigaux au même monarque en 1638). Dès 1653, Ferrari retourne à la cour de Modène où sera mis en scène son *Andromeda* pour l'inauguration du Teatro della Speltà, en 1656.

La fin de carrière du compositeur n'a pas été des plus brillantes. Il demeura à Modène jusqu'en juillet 1662 date à laquelle il fut congédié pour des raisons économiques. Il passa donc les douze années suivantes dans sa ville natale de Reggio Emilia. En 1674, alors que le nouveau duc Francesco d'Este reconstitue sa chambre musicale à Modène, le vieux compositeur tente de reprendre son ancien poste. Selon les recherches du musicologue John Whenham, Ferrari a été décrit par l'archiviste Lodovico Tagliavini comme étant un compositeur inintéressant, vieux et de style antique mais, ayant une bonne habileté à jouer du théorbe et à accompagner à l'épinette.

Malgré le fait qu'il ait été décrit comme un «*excellent joueur de théorbe*», Ferrari n'a écrit aucune musique soliste pour l'instrument. Le compositeur-interprète fut engagé à Modène le premier décembre 1674 comme directeur de chœur jusqu'à ce qu'il rende son dernier soupir, le 22 octobre 1681.

### **Il terzo libro di musiche e poesie varie a voce sola, del Sig. Benedetto Ferrari, dalla tiorba.**

Imprimé dans les ateliers de Bartolomeo Magni à Venise en 1641, le troisième livre de *Musiche Varie* a été dédié à l'empereur Ferdinand III d'Autriche. Le titre du livre souligne la triple activité de l'auteur mettant en évidence le fait que dans ce recueil Ferrari n'utilise que ses propres poésies. Le recueil de trente-quatre pages contient dix-sept pièces pour voix seule et basse continue dont, selon Alessandro Magini, «*le raffinement du chant monodique et la recherche de la structure harmonico-rythmique rendent l'exécution difficile à un point tel que seuls les plus grands virtuoses de la cour étaient capables de les exécuter*». Ce n'est donc pas un hasard si Ferrari a dédié ses recueils pour voix et continuo au monde de la cour.

De ces dix-sept pièces, treize sont des airs strophiques et quatre (*Udite Amanti, Donna sei così bella, Amanti io vi sò dire* et *O Monumenti apritevi*) sont considérées comme étant les premiers exemples de cantate. En effet, les diverses métriques de ces pièces suggèrent la forme de la cantate qui se définira au début du

XVIII<sup>e</sup> siècle avec son alternance de récitatif et air.

### **Les origines du théorbe... ou chitarrone**

*Le théorbe, avec ses riches, et douces consonances, met largement en valeur la mélodie [...]*

*-Agostino Agazzari, 1607*

Depuis sa naissance, en même temps que le recitar cantando, le théorbe a principalement été utilisé comme instrument d'accompagnement dans toute l'Europe comme en témoigne le petit répertoire soliste qui nous est parvenu. Effectivement, le répertoire le plus vaste qui mentionne le théorbe est celui de la voix soliste. Selon les recherches du musicologue Kevin Mason, sur les 220 recueils pour le chant soliste publiés entre 1602 et 1635, plus de cent mentionnent le chitarrone comme instrument d'accompagnement.

### **Le répertoire soliste**

Le répertoire soliste du théorbe, qui est beaucoup plus restreint que celui du luth, ne compte qu'une dizaine de livre en Italie et deux en France de divers auteurs.

Alessandro Piccinini (1566-1639), est l'aîné de la famille et a enseigné le luth à ses frères desquels le plus connu était Filippo. Après avoir travaillé à Ferrara pour Alphonso II, Alessandro

suivit le cardinal Pietro Aldobrandini jusqu'à Rome et dans ses voyages. En 1623, il publia son unique livre de tablatures dans lequel on retrouve un traité de luth et chitarrone très complet.

Bellerofonte Castaldi (1580-1649), a publié ses *Capricci a due stromenti* en 1622. Étant indépendant de fortune, il ne travailla pas à la cour comme ses collègues.

Nous n'avons aucune certitude en ce qui a trait à la vie de Girolamo Viviani. Sur la seconde feuille du manuscrit conservé à l'Archive d'État de Modène est écrite la date 1691 qui pourrait aussi sembler 1631. Nous pouvons toutefois avancer qu'il ait vécu dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle étant donné le style très différent et tardif en comparaison avec les œuvres de luthistes et théorbistes du premier baroque.

*Michel Angers et Peggy Bélanger*

**Amanti io vi sò dire**

*Prima parte;*

Amanti, io vi sò dire  
ch'è meglio assai fuggire  
bella Donna vezzosa  
o sia cruda ò pietosa  
ad ogni modo e via  
il morir per amor è una pazzia.

*Seconda parte;*

Non accade pensare  
di gioir in amare  
amoroso contento  
dedicato è al momento  
e bella Donna al fine  
rose non dona mai senza le spine.

*Terza parte;*

La speme del gioire  
fondata è sù'l martire  
bellezza e cortesia  
non stann' in compagnia  
sò ben dir con mio danno  
che la morte ed'amor insieme vanno.

*Quarte Parte;*

Vi vuol pianti à diluvi  
per spegner i vesuvi d'un cor innamorato  
d'un spirito infiammato  
pria che si giunga in porto  
quante volte si dice  
oime son morto.

*Quinta parte;*

Credetel à costui  
che per prova può dir io vidi, io fui  
se creder no'l volete  
lasciate star che poco importa à me

**Amanti, io vi sò dire**

*First part;*

Dear lovers! I can tell you,  
That it's much better to flee  
A beautiful and charming Woman  
Whether cruel or compassionate;  
In every case  
Dying for love is madness.

*Second part;*

Do not expect  
To rejoice in love  
Happiness in love  
Is dedicated to the moment  
And a beautiful lady, in the end,  
Never gives roses without the thorns.

*Third part;*

The hope for joy  
Is based on sacrifice;  
Beauty and courtesy  
Don't stay together  
I can tell you with regret  
That death and love go together.

*Fourth part;*

It requires a flood of tears  
To extinguish the volcanic flames of a loving heart  
Of an inflamed spirit.  
Before joining at port  
How many times you say:  
Alas, I am dead!

*Fifth part;*

Trust in him  
Who by experience can say: I saw, I was.  
If you don't want to believe  
Never mind, it is of little matter to me.

***Amanti, io vi sò dire***

*Première partie;*

Chers amoureux! Moi je peux vous dire  
Qu'il est beaucoup mieux de fuir  
La séduisante et charmante Femme  
Qu'elle soit cruelle ou charitable  
Dans tous les cas  
Mourir par amour est une folie.

*Seconde partie;*

N'allez pas penser  
Que l'amour vous rendra heureux  
Le contentement de l'amour  
Est réservé au moment  
Et la belle Femme finalement,  
Ne donne jamais la rose sans les épines.

*Troisième partie;*

L'espérance du plaisir  
Est fondée sur le martyre  
Beauté et courtoisie  
Ne restent pas en compagnie  
Je sais bien avec regret  
Que l'amour et la mort vont ensemble.

*Quatrième partie;*

Il faut un déluge de larmes  
Pour éteindre les flammes volcaniques d'un cœur amoureux  
D'un esprit enflammé  
Avant de se rejoindre au port,  
Combien de fois on se dit  
Cette fois, je suis mort!

*Cinquième partie;*

Croyez celui  
Qui par expérience peut dire je vis, je fus  
Si vous ne voulez pas croire  
Laissez faire car cela m'importe peu

seguitate ad'amar  
ad'ogni modo chi dè rompersi il collo  
non accade che schivi od'erta ò fondo  
che per proverbio senti sempre dire  
dal destinato non si può fugire.

*Ultima parte;*

Donna sò chi tù sei  
Amor sò i fatti miei  
non tresco più con voi  
alla larga alla ambidoi  
s'ogn'un fosse com'io  
saria un balordo Amor e non un Dio.

**O Monumenti apritevi**

O monumenti apritevi  
Non vedete ch'io moro  
In lasciando colei che tanto adoro?  
O monumenti apritevi  
Non sia chi mi consoli?  
A lasciar sì bel viso  
Ardirei di dolermi in Paradiso.

**Torni al lido**

Torni al lido il nocchiero  
che l'amoroso arciero  
d'una nave provvede  
à cui l'onda obedisce e il vento cede.  
Non paventa ne turbin ne procelle  
e i naviganti suoi guida à le stelle.

O felice il Tirreno  
che regger nel bel seno  
si gentil nave suole  
c'hà Palinuro il cielo, e Tifi il Sole.  
Vorrei per riverire ogni suo giro  
disfarmi in pianto? Strugermi in sospiro.

Continue to love  
In every case breaking one's neck  
Never happens to those who avoid cliff or seabed.  
As a proverb I always heard:  
It's impossible to escape from destiny.

*Final part;*

Woman, I know who you are.  
Cupid, I know what I did.  
I no longer dance with you both;  
Keep your distance.  
If everyone were like me,  
Cupid would be a jester instead of being a God.

**O monumenti apritevi**

Abysses, welcome me  
Don't you see I'm dying,  
Leaving behind the one I love so?  
Abysses, welcome me  
There is no one who can console me?  
For leaving so lovely a face  
I would dare to complain to Paradise.

**Torni al lido**

Return to shore, helmsman,  
Now, it's the archer of love  
Who governs the vessel  
Which the wind and waves obey.  
Without fear of eddies and storms  
He guides his sailors by the stars.

O beautiful Tyrrhenian  
Who sustains in its bosom  
This sweet lone schooner  
May the sky belong to Palinuro and the sun to Tifi.  
I would like to honor his every journey  
Burst into tears? Consume myself in sighs.

Laissez-vous aller à l'amour car de toute façon,  
Ne se casse pas le cou,  
Celui qui évite l'escarpement ou le fond  
Que par proverbe j'ai toujours entendu dire:  
Il est impossible d'échapper au destin.

*Dernière partie;*

Femme je sais qui tu es  
Amour, je sais ce que j'ai fait  
Je ne danse plus avec vous  
Gardez vos distances  
Si tout un chacun était comme moi,  
Amour serait un bouffon et non un Dieu.

***O monumenti apritevi***

Que les abîmes m'accueillent  
Ne voyez vous pas que je meure  
En laissant derrière moi celle que j'aime tant?  
Que les abîmes m'accueillent  
Il n'y a donc personne qui me puisse consoler?  
En laissant si beau visage  
J'oserais me plaindre au Paradis.

***Torni al lido***

Que revienne au pays le capitaine du navire  
Car c'est l'archer d'amour  
Qui gouverne le navire  
Auquel le vent et les vagues obéissent.  
Sans peur des tourbillons et des tempêtes  
Il guide ses moussaillons avec les étoiles.

Ô magnifique mer Tyrrhénienne  
Qui supporte en son sein  
Ce doux navire solitaire  
Que le ciel appartienne à Palinuro, et le soleil à Tifi.  
Je voudrais pour honorer chacun de ses périple  
Fondre en larme? Me consommer en soupirs.

Nave sì bella, e pura  
ammira la natura  
per portar il bel pondo  
trà i diluvi tornar vorrebbe il mondo  
se tal nave varcasse l'Acheronte  
fora un ciel stige, e un Angelo Caronte.

***Udite amanti***

Udite amanti la mia bella Donna  
tutta veste di bruno acciaio mio core  
che quel vago augellino le vola in torno  
non trovi ove posar (ahi dura sorte)  
fuor ch'in sterpi di duol, bronchi di morte  
non ha dorato il crine  
ma più ch'inchiostro nero  
con cui d'un Amatore  
scrivendo va l'aspre sentenze Amore

vela il candido sen ombrosa spoglia  
ond'un che'l mira fisso trova attonito  
e mesto fatti i varchi  
del ciel strade d'Abisso  
o mie bell' ombre e quando mai pietose  
mi condurete à quelle membra ond'io  
felice Peregrin possa ridire  
non sciolto ancor del mio caduco velo.  
Che per strade d'horror io vidi il Sole  
e ch'io godei in frà le tombe il Cielo.

Così vezzosa sete anima mia  
in quell'horrido nero  
in quel funesto bruno  
che frà larve si belle

Ship so beautiful and pure,  
Admiring nature  
You will carry the precious load  
Along the deluge, as is destiny.  
If the ship had to cross the Acheron,  
The sky would then become the Styx, and Charon  
an angel.

***Udite amanti***

Know that my Lady-love  
Is all dressed in brown so that my heart,  
Like this lovely bird which flies about,  
Finds nowhere to land (Oh, cruel fate!)  
Aside from brambles of sorrow and dead branches.  
She doesn't have golden hair  
But darker than black ink  
With which, of a Lover  
The harsh judgments of Love is written.

She covers her immaculate breast, which that  
shadows bare;  
Hence, an observer will discover, amazed and sad,  
That what he believed passageways to the heavens  
Are only routes to the Abyss.  
Oh my beautiful and compassionate shadows,  
Take me to these members;  
Thus I, content Pilgrim, might repeat  
Not yet free of my falling veil  
That on the road of horror I saw the Sun  
And between the gravestones I enjoyed Heaven.

So charming thirsts of my soul  
In this awful black  
In this gloomy brown  
Between such beautiful wraiths



Navire si beau, et pur  
Admirant la nature  
Tu porteras la charge précieuse  
Parmi les déluges, comme le veut destin.  
Si ce navire venait à traverser l'Achéron  
Le ciel deviendrait alors le Styx, et Charon un ange.

### ***Udite amanti***

Sachez que ma Dulcinée,  
Est toute vêtue de brun afin que mon cœur,  
Tout comme ce charmant oiseau qui lui tourne autour,  
Ne trouve nulle part où se poser (Ah, cruel destin!)  
Autre que ronces de douleur et broussailles de mort.  
Elle n'a guère les cheveux dorés  
Mais plus foncés que l'encre noire  
Avec laquelle, d'un Amoureux,  
S'écrit l'âpre sentence d'Amour.

Elle voile son sein immaculé que les ombres laissent entrevoir  
D'où celui qui l'observe découvrira, stupéfait et mélancolique  
Que ce qu'il croyait passages vers les cieux  
Ne sont que routes vers les Abysses.  
Ô mes belles ombres, si gracieuses  
Vous me conduirez à ces membres,  
D'où moi, heureux Pérégrin, je puisse redire  
Non encore libre de mon voile tombant,  
Que sur le chemin de l'horreur je vis le Soleil  
Et qu'entre les tombes je savourai le Ciel.

Si charmante soif de mon âme  
Dans cet horrible noir,  
Dans ce funeste brun  
Qu'entre les spectres

e si vaghe fantasme  
io di bon cor con vostra pace o Dei  
ispiritar vorrei  
o piacesse ad'amore  
o volesser le stelle  
che di si bell'Inferno Idolo mio  
il Demone fuss'io.

O mio bel Sole oscuro  
io mi son un che tra quell'ombre vostre  
volontier mi farei ladro amoroso  
per rubbare e carpire  
quant'è di mio desire  
mà mi sgomentirebbe il vostro viso  
che non si può rubbar in Paradiso.

***M'amò tanto costei***

M'amò tanto costei  
che tanto i sommi Dei  
non amano la sù  
hora non m'ama più  
meraviglia non è  
se varia humor è fè  
al mondo per natura  
tutto passa e non dura.

Forse che m'ingannò  
per ch'in me non trovò  
tanto merto, e bontà  
quant'in lei è beltà  
ma nel regno d'amor  
del pari v'è ogni cor  
ah non può donna amante  
esser bella, e costante.

And wandering ghosts  
Gladly, with your blessing, O Gods,  
I would become spirit,  
Whether it pleases Cupid  
Or the stars to agree with me  
Whether of such a beautiful Hell, my idol,  
I might be the Demon.

Oh my beautiful dark Sun!  
I am in your shadows  
Willingly I would turn out to be loving bandit  
To steal and snatch  
Everything I want  
But your face would discourage me  
Since you cannot steal what is in Paradise.

***M'amò tanto costei***

She loved me so much  
That even the Gods up there  
Cannot love so.  
Now she no longer loves me.  
It's not surprising,  
That humour and fidelity are changeable  
Because in the world by its nature  
Everything passes and does not last.

Perhaps she deceived me  
Because she could not find in me enough  
Of both merit and goodness  
To match her beauty.  
But in the reign of Love  
Every heart depends on chance;  
Thus, a woman cannot  
Be charming and constant at the same time.

Et les fantômes errants,  
Volontiers, avec votre bénédiction, Ô Dieux,  
Je deviendrais esprit.  
Qu'il en plaise à Amour  
Ou que veuillent les étoiles  
Que d'un si bel Enfer, mon Idole,  
Je sois le Démon.

Ô mon beau Soleil obscur!  
Moi, je suis entre vos ombres  
Volontiers je me ferais brigand amoureux  
Pour voler et arracher  
Tout ce que je désire  
Mais, me découragerait votre visage  
Puisqu'on ne peut dérober ce qui est au Paradis.

***M'amò tanto costei***

Elle m'a tellement aimé  
Que même les Dieux là-haut  
Ne peuvent aimer autant.  
À présent, elle ne m'aime plus.  
Il n'est pas étonnant  
Qu'humeur et fidélité soient changeantes  
Car dans le monde par sa nature  
Tout passe et ne dure pas.

Probablement qu'elle me trompa  
Parce qu'en moi elle ne trouva pas assez  
De mérite, et de bonté  
Pour égaler sa beauté.  
Mais dans le règne du dieu Amour  
Du hasard dépendent tous les cœurs.  
Ainsi, une femme ne peut  
Être charmante et constante à la fois.

Non mi vuò disperar  
se non mi vuol amar,  
ben tempo anco verrà,  
che nessun l'amerà;  
vostr'instabil desir  
o Donne vuò seguir  
vuò amar con mente scaltra  
hoggi una, diman l'altra.

***Amor, io mi ribello***

Amor io mi ribello  
Dal tuo spietato impero  
Dal tuo registro o fero  
Il nome mio cancello;  
È quella fè c'ho dedicato al sempre  
Di seguir bella si ma ria fanciulla  
À lui ritolgo ed'hor consacro al nulla.

Non temo il tuo valore,  
ragion schermo mi face;  
m'assicura la pace  
dal grave tuo furore;  
sdegno mi guarda, e mi difende invito;  
mi dichiaro (in tuo scorno o sorte rea)  
Inimico d'un Dio, e d'una Dea.

Maledirti vorrei  
Nume, che l'alme infesti,  
ma non vuò, ne saprei  
maledir i celesti,  
Pur desio maledir chi m'hà piagato;  
Dirò, frenando il mio rubel pensiero,  
Maledetto sia l'arco, e non l'arciere.

I don't want to despair  
If she doesn't want to love me  
Because the day will come  
When no one will care for her.  
O women, I shall follow  
Your unstable desire.  
I want to love with this crafty spirit  
One today, another tomorrow.

***Amor, io mi ribello***

Cupid, I rebel  
Against your ruthless empire  
And from your cruel registry  
I blot out my name;  
And the covenant which I dedicated to eternity  
To keep this lovely, but mischievous wench  
I take back and dedicate to naught.

I do not fear your power;  
Reason protects me,  
assures me peace  
from your serious fury;  
Anger watches me, and shelters me undefeated;  
I declare myself (in your real and scornful fate)  
Enemy of a God, and Goddess.

I would curse you  
Divine Ruler, which infests the soul,  
But I do not want and wouldn't know how  
To curse the heavens,  
My desire is to condemn the one who wounded me;  
But I say, holding my unconquerable thought,  
Cursed be the arc, and not the archer.

Je ne veux pas désespérer  
Si elle ne veut m'aimer  
Car un beau jour viendra  
Où plus personne ne l'aimera.  
Ô femme, je m'inspirerai  
De votre instable désir  
Et avec cet esprit rusé je veux aimer  
Une aujourd'hui, une autre demain.

***Amor, io mi ribello***

Amour, je me rebelle.  
De ton impitoyable empire  
Et de ton cruel registre  
J'efface mon nom ;  
Et cette alliance que j'ai dédiée à l'éternité  
De suivre cette belle, oui, mais malicieuse gueuse  
Je lui reprends et la consacre au néant.

Je ne crains pas ta puissance  
La raison me cuirasse  
Et m'assure la paix  
Face à ta grande fureur ;  
L'ire me guette, et me protège invaincu ;  
Je me déclare (par ton réel et humiliant sort)  
Ennemi d'un Dieu et d'une Déesse.

Te maudire je voudrais  
Divin souverain, qui infeste l'âme,  
Mais je ne veux, et ne saurais  
Maudire les cieux.  
Mon désir serait de condamner qui m'a blessé ;  
Mais je dirai, en retenant mon indomptable pensée,  
Maudit soit l'arc, et non l'archer.

**Amor t'hai pur colto**

Amor t'hai pur colto  
nella tua dura rete  
m'hai pur fatto haver sete  
d'un amoroso volto.  
Apparecchiati o core  
di beber raggi e di succhiar ardore.  
Misero, hebbi pur io la buona scola  
'ma non si puo fuggir un dio che vola

Son tuo crudel amore  
e per da te fuggire  
non accade zitare  
ò far del bell'humore  
sei piccino e gigante  
hai membra di Pigmeo, forza d'Atlante,  
misero, hebbi pur'io cervel sì grande,  
ma ogni giuditio amor al vento spande.

Egro mio cor dolente  
d'un caucaso gelato  
colpa d'un ciglio amato  
fatto vesuvio ardente  
sana l'accesa piaga  
Ah che'l mio cor di tormentar s'appaga.  
Misero ogn'un lo scusi da qui avanti,  
che la pazzia è madre de gli amanti.

**Io v'amo e v'amerò**

Io v'amo e v'amerò  
fin ch'amante e pietosa vi vedrò  
non mi date cagion di pene, ò pianti  
assai belle ci son e pochi Amanti.  
Tenetemi ben stretto  
che fuggito augelletto

**Amor tu m'hai pur colto**

Cupid, you caught me  
In your unbreakable threads.  
You have indeed made me thirsty  
for a loving face.  
Prepare yourself, my heart  
To quench your thirst and to consume passion.  
Alas, although I was well warned  
It is impossible to flee a god who flies.

I'm yours, cruel love;  
And to escape from you  
It is useless to remain silent  
Or act gallantly.  
You're both little and gigantic;  
You have the face of pygmy but the strength of Atlas.  
Alas, even if I am clever  
Cupid throws every judgement to the winds.

My sick and sorrowful heart  
Like a frozen Caucasus,  
Because of a loving glance,  
has become a burning Vesuvius  
Which cauterized the wound.  
Ah! My heart loves these torments.  
Alas, we all must forgive from now on  
That foolishness will always be the mother of lovers.

**Io e v'amo v'amerò**

I love you and I will still love you  
as long as you will be loving and kind to me  
Don't give me occasions for pain or tears  
there are already too many pretty women and too few  
Lovers.  
Hold me tightly,

***Amor tu m'hai pur colto***

Amour tu m'as attrapé  
dans tes infrangibles filets  
Du m'as assoiffé  
D'un visage amoureux.  
Ô mon cœur, prépares-toi  
À étancher ta soif et à consommer de l'ardeur.  
Hélas, même si j'étais bien averti  
Il est impossible de fuir un dieu qui vole.

Je suis tiens, cruel amour  
Et pour te fuir  
Il est inutile de rester muet  
Ou de faire de belles manières.  
Tu es à la fois petit et gigantesque  
Tu as la physionomie des Pygméens mais la force d'Atlante.  
Hélas, même si je suis bien intelligent  
Amour répand chaque jugement aux quatre vents.

Mon cœur malade et affligé  
Tel un Caucase glacé  
Par la faute d'un regard amoureux,  
Est devenu un Vésuve ardent  
Qui a cautérisé la plaie.  
Ah! Comme mon cœur aime ces tourments.  
Pauvres nous, dorénavant tous doivent lui pardonner  
Car la folie sera toujours la mère des amants.

***Io v'amo e v'amerò***

Je vous aime et vous aimerai  
Tant que je vous verrai amoureuse et clémente avec moi  
Ne devenez pas la raison de ma douleur ou de mes pleurs  
Il y a déjà beaucoup de belles femmes pour trop peu d'Amants  
Resserrez bien votre étreinte  
Car le petit oiseau qui s'est échappé

ben che trà gli agi ritenuto fù  
all'antica prigion non torna più.

Costanza, e pura fè  
sò ch'in sen feminil poca ce n'è;  
che voi foste di quelle non vorrei,  
che bramano gli Amanti à cinque, e sei;  
ben stretto mi tenete  
che spezzata la rete  
il muto, e freddo habitator del mar  
trà più fidi sentier corre à guizzar.

***Deggio amarvi***

Deggio amarvi occhi belli no ò si, nò  
nò ch'al lume farfalla incenerì  
sarei folle à bramarvi ò luci belle  
che non lice à un mortal goder le stelle.

Deggio amarvi occhi cari si, ò nò,  
si, se dolce pallore in voi vedrò  
abbagliar, e avvampar assai men suole  
quando si mostra pallidetto il Sole.

once the little bird has escaped,  
even though kept in the most beautiful cage,  
never returns to the old prison.

Constancy and pure loyalty  
do not lie in the female breast;  
I would not want you to be one of those  
who yearns for Lovers, five or six at a time;  
Hold me tightly  
once the net is broken  
the silent and cold denizen of the deep seas  
hurries to infiltrate the most sure path.

***Deggio amarvi***

Pretty eyes, should I love you? No or yes, no  
No, because coming too close to the glow, the butterfly  
is scorched  
Exquisite lights, I would be crazy to desire you  
Since it's forbidden for a mere mortal to enjoy the stars.

Precious eyes, should I love you? Yes, or no,  
Yes, if I find in you a sweet paleness  
It's difficult to be dazzled or enflamed  
When the Sun is faint.



Même s'il fut gardé dans la plus belle des cages  
Ne retourne point à l'ancienne prison.

La constance et la pure fidélité  
Ne se trouvent pas dans le sein des femmes.  
Je ne voudrais pas que vous soyez l'une de celles  
Qui convoite les Amants à cinq ou six à la fois.  
Tenez moi bien fermement  
Car une fois rompue la ligne  
Le silencieux et froid habitant des mers  
Parmi les plus fidèles sentiers, se précipitera pour frétiler.

***Deggio amarvi***

Adorables yeux, dois-je vous chérir? Non ou oui, non  
Non, car le papillon qui s'approche trop près de la flamme tombe en cendre  
Ô belle lumière, je serais fou de vous désirer  
Car il n'est pas permis pour un mortel d'admirer les étoiles.

Chers yeux, dois-je vous aimer? Oui, ou non,  
Oui, si je vois en vous douce pâleur  
Il est plus ardu d'être ébloui ou enflammé  
Quand le Soleil se montre sans vigueur.



Foto © Sophie Grenier

**Peggy Bélanger**, *soprano*, ha compiuto i suoi studi in canto lirico presso il Conservatorio di Musica del Québec sotto la guida del Maestro Hélène Fortin. Borsista presso numerose organizzazioni nel settore della cultura, Peggy Bélanger è un'artista raffinata. È particolarmente nota per l'interpretazione del repertorio classico e barocco e canta regolarmente con diversi gruppi ed orchestre in America ed Europa. Grazie ad una borsa di studio assegnata dalla Fondazione Marco Fodella, si è specializzata in musica antica con il celebre controttenore Roberto Balconi a Milano.

**Peggy Bélanger**, *soprano*, completed her studies in singing at the Québec Music Conservatory, under Hélène Fortin. Getting grants from numerous organizations in the cultural field, Peggy Bélanger is a refined artist.

She is particularly sought for her interpretation of the music from the Classical and Baroque period. She sings regularly with various groups and companies in America and Europe. Thanks to a grant from the Marco Fodella Foundation, she specialized in early music with the renowned countertenor Roberto Balconi, in Milan.

**Peggy Bélanger**, *soprano*, a complété ses études en chant lyrique au Conservatoire de musique du Québec sous la direction de Madame Hélène Fortin. Boursière de nombreux organismes œuvrant dans le domaine culturel, Peggy Bélanger est une artiste raffinée et colorée. Elle est particulièrement recherchée pour son interprétation de la musique des époques classique et baroque. Elle chante régulièrement pour divers groupes et compagnies en Amérique et en Europe. Grâce à une bourse de la Fondation Marco Fodella, elle a complété une spécialisation en musique ancienne auprès du très réputé haute-contre Roberto Balconi, à Milan.

**Michel Angers**, *tiorbista e chitarrista*, ha successivamente conseguito una laurea e un master chitarra classica e barocca all'Università Laval sotto la guida di Jacques Chandonnet, Rémi Boucher, François Leclerc e Richard Paré. Ha completato i suoi studi con il massimo dei voti presso il Conservatorio di Musica del Québec con il professore Paul-André Gagnon. Borsista presso numerose organizzazioni culturali, Michel Angers prosegue tanti progetti artistici con diversi gruppi e come solista in America ed Europa. Due volte borsista della Fondazione Marco Fodella, Michel Angers ha studiato musica antica con il Maestro Paul Beier presso l'Accademia Internazionale della Musica di Milano.

**Michel Angers**, *theorbist and guitarist*, was awarded a bachelor's and master's degree in classical and baroque guitar from Laval University under the direction of professors Jacques Chandonnet, Rémi Boucher, François Leclerc and Richard Paré. Awarded of the highest distinction from Québec Music Conservatory under Paul-André Gagnon, Michel Angers received grants from many cultural organizations. He plays in numerous artistic projects for various ensembles and as a soloist in America and Europe. Twice a scholar of the Marco Fodella Foundation, Michel Angers specialized in early music under Maestro Paul Beier, at the International Academy of Music in Milan.

**Michel Angers**, *guitariste et théorbiste*, a successivement obtenu un baccalauréat puis une maîtrise en interprétation des guitares classique et baroque à l'Université Laval sous la direction des messieurs Jacques Chandonnet, Rémi Boucher, François Leclerc et Richard Paré. Prix avec grande distinction du Conservatoire de Musique du Québec avec le professeur Paul-André Gagnon, Michel Angers a été boursier de nombreux organismes culturels. Très actif sur la scène musicale internationale, il poursuit de nombreux projets artistiques avec divers ensembles et comme soliste. Deux fois boursier de la Fondation Marco Fodella, Michel Angers s'est perfectionné en musique ancienne avec Paul Beier à l'Académie Internationale de la Musique de Milan.



STR 33877

