

95759

BRILLIANT
CLASSICS

Dialogo d'Amore

Frottoles for Isabella d'Este
by Tromboncino and Cara

Giulia Valentini
Julie Roset
Marcos García Gutiérrez

Ensemble L'Amorosa Caccia
Fabio Antonio Falcone

DIALOGO D'AMORE

Frottoles for Isabella d'Este

1	JOHANNES LULINUS VENETUS <i>fl.</i> early 16th century Occhi mei lassi, acompagnate il core <i>GV JR MGG</i>	3'03	13	TROMBONCINO Aqua, aqua; aiuto! <i>GV MGG</i>	3'17
2	ANON. Amor che fai sì altero? <i>GV JR</i>	2'52	14	Su, su, leva, alza le ciglia <i>MGG</i>	4'38
3	JOANNES GALLUS <i>fl.</i> mid-16th century Chiare, fresche e dolci aque <i>MGG</i>	4'05	15	Che vol dir che così sete <i>GV</i>	4'26
4	MARCHETTO CARA <i>c.</i> 1465–1525 Cangia sperar, mia voglia <i>GV</i>	2'26		CARA Per dolor mi bagno il viso <i>MGG</i>	5'42
5	Improvisation	0'20	17	Improvisation	0'50
6	ANON. La Delfina	1'51		TROMBONCINO Zephyro spira e il bel tempo rimena <i>GV</i>	4'23
7	Gazollo	1'11	18	CARA Cangia sperar, mia voglia	2'10
8	La moretta	0'39	19	LULINUS VENETUS Fuga ognun Amor protervo <i>GV JR MGG</i>	2'25
9	NICCOLÒ PATAVINO d.1516 Un cavalier di Spagna <i>GV JR MGG</i>	2'07	20		64'31
10	BARTOLOMEO TROMBONCINO 1470–after 1534 Facto son per affanni ombra sì oscura <i>GV</i>	4'26		Giulia Valentini <i>GV</i> · Julie Roset <i>JR sopranos</i> Marcos García Gutiérrez <i>MGG baritone</i>	
11	Amor! che vuoi? <i>GV JR</i>	9'12		Ensemble L'Amorosa Caccia Tímea Nagy <i>cornetto, mute cornetto, recorders</i> Patricia Esteban <i>recorders, pipe & tabor, shawm, gamba</i> Stéphanie Houillon, Pablo Garrido <i>gambas</i> Xavier Marquis <i>dulcian, shawm</i> Francis Biggi <i>lute, colascione</i> Fabio Antonio Falcone <i>clavicytherium, virginal & direction</i>	
12	CARA Tante volte, sì, sì, sì <i>MGG</i>	2'25			

Il repertorio delle frottole italiane è da tempo il terreno elettivo per un gran numero di riflessioni e ipotesi sulla sua reale origine, sul ruolo che ebbe nella società del Rinascimento italiano, sull'essere al tempo stesso raffinato e rustico, quando non pedestre. Un contenitore così vasto da poter includere senza apparente contraddizione e fin dal suo esordio all'alba dell'Umanesimo, musica e poesia in forme molto diverse. Nel lessico italiano, il significato del termine "frottola" ovvero bugia, menzogna infantile o storiella di poco conto, induce a pensare che questo ircocervo musicale e letterario, dove a composizioni derivate dalla ballata trecentesca si univano in un caotico e coloratissimo elenco strambotti, barzellette, odi, capitoli, non abbia goduto di gran considerazione, o per lo meno, non abbia lasciato una traccia di particolare prestigio nella memoria collettiva. Eppure fu un repertorio molto amato, racchiuso a partire dai primissimi anni del XVI secolo in raccolte a stampa di grande tiratura per l'epoca, popolari tra chi si poteva permettere l'acquisto di libri di musica e fosse capace di farne uso. Il termine "frottola" deve probabilmente la propria caratterizzazione negativa non a queste composizioni musicali del primo Rinascimento, ma ad una connotazione più antica, di una forma poetica fatta di versi eterogenei, spesso accostati senza una logica chiara e a volte dal significato incerto.

In una lettera indirizzata nel 1525 all'Arcivescovo Felice Trofimo, Bembo identifica come frottola la canzone "Di rider ho gran voglia" di Francesco Petrarca. Il brano, il cui stile si apparenta ai versi dei poeti realistici toscani del XIII e XIV secolo più che ai rimatori dello Stil Novo, è una lunga lista di considerazioni personali, mischiate a passaggi comici o ironici e a citazioni di proverbi: "Di rider ho gran voglia, se non fosse una doglia, che m'è nata nel fianco, di sotto al lato manco...". Due secoli più tardi, nel 1725, Antonio Minturno definisce la frottola come "una qualunque mescolanza di cose che venissero alla mente (del poeta)". Ma le frottole in musica del Rinascimento non sono antologie di brani leggeri, di canzonette dall'assonanza popolare. Nei testi di queste composizioni, specchio dell'Umanesimo trionfante, sussiste la stessa tensione tra ricerca del sublime e richiamo ad una realtà pragmatica e materiale che appartiene alla poesia italiana fin dal Medioevo: sono lo specchio della società che le ha generate. È certamente l'epoca del petrarchismo, così come della riscoperta della poesia dell'antichità classica e del suo adeguamento al tempo corrente, ma è anche l'epoca di Francesco Berni e Michelangelo Buonarroti, della loro poesia potente, profonda e terrena. Michelangelo, la cui produzione poetica è stata rivalutata negli anni e che gli avrebbe garantito buona fama se anche non fosse stato un genio assoluto dell'arte, scrive in uno stile fatto di esperienze dirette, di corpi. "Tacete unquanco, pallide viole, e liquidi cristalli e fiere snelle: ei dice cose e voi dite parole". Così viene descritta la sua poesia da Berni, in un capitolo in risposta alle critiche dei petrarchisti. Un capitolo: una delle forme poetiche presenti nelle raccolte di frottole, destinato ad essere cantato su arie adattabili a

qualsunque composizione poetica ne rispettasse la struttura definita e rigida di strofe, rime e versi (la stessa scelta da Dante per la Commedia più di due secoli prima).

Fin dai primi volumi a stampa di Petrucci agli albori del Cinquecento, nella produzione frottolistica si trovano composizioni che rispettano i canoni del petrarchismo trionfante, che ne riprendono i modelli e le immagini, sebbene il più delle volte trattando temi introspettivi e amorosi in modo più superficiale e stereotipato. Vicino a queste, coesistono brani dai testi popolareschi, immagini realistiche e "naturali", sentimenti primari espressi in modo diretto e molto esplicito, invettive volgari, citazioni di danze. Un mondo di cortigiani e dame accostato a quello di facchini e montagnole, odi modellate sugli esempi della poesia antica e citazioni di proverbi in dialetto lombardo. In un breve lasso di tempo, anche i testi di Petrarca diventano materiale per i compositori specializzati, senza che questo cambi in alcun modo l'eterogeneità delle raccolte. Dunque, forse dovremmo far fede a quel che i sensi ci suggeriscono. Il repertorio non è univoco, non nasce da una sola ispirazione, né da un concetto organico. Le frottole e i generi connessi dimostrano quanto l'universo culturale delle corti e delle case patrizie presenta fosse articolato, vasto, complesso.

Si passava senza che venisse percepita alcuna contraddizione dalle "Chiare, fresche e dolci aque" di Petrarca al "Cavalier di Spagna" e ai suoi amori campestri (per tacer della Zocca che, seduta sul muro, faceva cose indicibili...).

Alla fine l'immagine più chiara di questa liquidità, di questa cultura in cui alto e basso in qualche modo si equivalgono e si compenetrano, si trova a Mantova, città che tanta parte ebbe nello sviluppo del genere, uno dei luoghi elettivi della cultura e dell'arte dell'Umanesimo italiano. Nella Stanza del Labirinto di Palazzo Ducale, tra le volute dello splendido labirinto ligneo risalente alla seconda metà del Cinquecento che decora il soffitto con i suoi significati enigmatici ed esoterici, compare ripetuta all'infinito la frase "Forse che sì, forse che no", titolo di una ben conosciuta frottola di Marchetto Cara, pubblicata da Petrucci nel 1504. Una canzone semplice, dal testo immediato e che riporta ad un proverbio popolare: "Forsi che sì, forsi che no, el tacer nocer non pò."

L'interpretazione di un repertorio multiforme si presta a molteplici letture. Questo rende le frottole e le forme contigue un materiale estremamente malleabile.

Si tratta di un corpus di musiche e testi complesso, forse non nello spessore letterario o nella costruzione del contrappunto, anche se molte composizioni richiedono competenze musicali solide. Ma certamente è complesso nella sua stratificazione, nel suo continuo passare tra livelli assai diversi e apparentemente contrastanti di espressione. Diventa fondamentale per l'interprete moderno effettuare delle scelte e costruire una propria tradizione interpretativa. La registrazione che queste annotazioni

accompagnano, si concentra soprattutto su brani che paiono sperimentazioni destinate ad evolversi nel madrigale rinascimentale. Fin dalle prime raccolte tra XV e XVI secolo, il repertorio frottolistico è un terreno di ricerca e innovazione per i compositori italiani. Dalle forme omoritmiche e dialettali alle composizioni più articolate, tutte le commistioni sono possibili e le tracce di vari stili in perenne evoluzione sono presenti in tutte le raccolte. La scelta dei brani inseriti nella registrazione spazia da musiche che pur nella solida concezione polifonica, prefigurano già nella libertà e nella forza espressiva della voce superiore, il fiorire della monodia. A Petrarca ed ai testi più vicini al suo stile, è riservata una scrittura musicale evoluta, in cui la struttura formale del testo, così come i contenuti psicologici del poema, sono sottolineati da linee musicali di grande finezza e nello stesso tempo chiare, trasparenti. I dialoghi, evoluzione di forme della lirica cortese, pur nell'accumulazione di luoghi comuni della poesia umanistica (esempio fra tutti il capitolo in Terza Rima di Nicolò da Correggio messo in musica da Bartolomeo Tromboncino, "Aqua, aqua; aiuto! Al foco al foco") godono di una forza e una vitalità drammatica che preconizzano il teatro in musica del secolo seguente. I brani strumentali appartengono tutti al repertorio italiano per tastiere di quegli anni. Si tratta di danze, ognuna definita da un titolo individuale e specifico, in generale senza che ne venga declinata la forma. Sono composizioni uniche, che a differenza dell'universo idealizzato e astratto delle frottole (idealizzato ed astratto anche quando fa il verso a villani e pastorelle), sono caratterizzate nei titoli da forti connotazioni locali e dialettali. Anche loro concorrono a rappresentare il ricchissimo multiverso musicale e culturale che fu quello delle corti italiane del primo grande fiorire del Rinascimento: locale e internazionale, prosaico e raffinato, semplice e complesso, ma in fondo perfettamente allineato e adattato ai gusti di una società che si guarda allo specchio e non vede la crisi che già ne mina le fondamenta. Gli anni che seguiranno, se dal punto di vista artistico e musicale saranno fecondi e ricchi e segneranno nei secoli l'Europa e il mondo, saranno anche gli anni in cui l'Italia diventerà terreno di conquista delle nascenti monarchie continentali, in cui le vicende legate alla scoperta delle Americhe e allo spostarsi verso ovest e verso nord dei mercati e dei commerci, ne renderanno sempre più marginale il ruolo economico e politico e ne mineranno con il tempo anche il prestigio culturale.

L'interpretazione dei brani avvicina alle voci uno strumentario ricco, in cui sono presenti strumenti propri di tutto il periodo di evoluzione e diffusione del repertorio, dalla metà del Quattrocento ai primi decenni del Cinquecento, con una precisa attenzione alle pratiche dell'improvvisazione e della diminuzione, che erano parte del bagaglio comune ad ogni musicista dell'epoca.

Francis Biggi

The Italian *frottola* repertoire has, for some time, been a focus of research – into its real origins, its role in Italian Renaissance society and its refined yet rustic character. The corpus is large, and since its emergence, at roughly the same time as Renaissance humanism, it has embraced very diverse forms of music and poetry without apparent contradiction.

In Italian, *frottola* means 'a lie', 'a childish deceit', or 'a simple, inconsequential story', and this definition leads us to think that this musical and literary ragbag, where compositions derived from the 14th-century *ballata* joined a chaotic and colourful ensemble of *strambotti*, *barzellette*, odes and *capitoli*, was not highly regarded, or at least that it did not survive in the collective memory with any degree of distinction. Yet, this repertoire was prized, included in early-16th-century printed collections that enjoyed what were, for the period, large print-runs, and popular among those who could afford to buy music books and were able to make good use of them. The term *frottola* probably owes its negative characterisation not to these early-Renaissance collections of music, but to a more ancient connotation, that of a poetic form made up of heterogeneous verses, often juxtaposed without any clear logic and whose meaning was sometimes uncertain.

The Italian scholar Pietro Bembo identified Francesco Petrarca's song *Di rider ho grande voglia* as a *frottola* in a letter addressed to Archbishop Felice Trofimo in 1525. This Petrarch song, which is closer in style to the Tuscan realist poets of the 13th and 14th centuries than to the followers of the *stil novo*, is a long list of personal considerations, mixed with comic or ironic passages and quotations from proverbs: 'Di rider ho gran voglia, se non fosse una doglia, che m'è nata nel fianco, di sotto al lato manco...' (I have a great desire to laugh, if it were not for this pain down my left side...) Exactly two centuries later, in 1725, Antonio Minturno defined the *frottola* as a 'mixture of things that came to (the) mind (of the poet)'.

But Renaissance collections of *frottole* are not anthologies of simple little folksong-like ditties. These compositions, which reflect the triumph of humanism, display the same dichotomy between the quest for the sublime and reference to a practical, material reality that has been part of Italian poetry since the Middle Ages. They mirror the society that gave birth to them. Of course, this was the age of Petrarchism as well as the rediscovery of the poetry of classical antiquity. But it was also the era of the writer Francesco Berni and of Michelangelo, and of their powerful, profound and earthy poetry.

Michelangelo, whose poetic output has been reassessed over the years and would, by itself, have secured his reputation, even if he had not been an artistic genius, writes in a poetic style made up of direct experience, of 'things'. 'Tacete unquanco, pallide viole, e liquidi cristalli e fiere snelle: ei dice

cose e voi dite parole' (Keep silent, pale violets, liquid crystals and slender beasts: he says things, you say only words). This is how Michelangelo's poetry is described by Berni in a *capitolo* written in response to criticism by the Petrarchists. The *capitolo* was one of the many poetic forms set to music in the collections of *frottole*, and the melodies were designed to be adapted to any poem respecting the rigidly defined structure of stanzas, rhymes and verses that characterised the form – the same one that Dante had chosen for his *Divine Comedy* more than two centuries earlier.

From the first of Petrucci's printed volumes to the beginning of the 16th century, there are compositions which follow the triumphant Petrarchan canon, reproducing its models and images, although most of the time treating themes associated with introspection and love in a more superficial and stereotyped manner. But alongside these, one can find poems with 'popular' texts and 'natural', realistic imagery; primal emotions expressed in a direct and very explicit way; coarse invectives; references to dances. A world of porters and mountain dwellers cheek by jowl with one of courtiers and ladies; odes in Latin and Italian modelled on classical examples alongside proverbs in Northern Italian dialect. And in a short space of time, Petrarch's texts themselves become material for specialised composers, without changing in any way the heterogeneity of the collections.

Perhaps we should therefore trust our eyes. The repertoire cannot be precisely pinned down, it does not derive from a single inspiration, nor from an organic concept. The *frottole* and their related genres show how the cultural universe of the courts and the patrician houses was one vast, complex reality in which one passed, without perceiving any contradiction, from Petrarch's *Chiare, fresche e dolci aque* (clear, fresh and sweet waters) to the *Cavalier di Spagna* and his rustic love affairs (to say nothing of the *Zocca* who, perched on a wall, does unspeakable things...).

Ultimately, the clearest reflection of this fluidity, of this culture in which high and low are somehow comparable and permeate each other, is found in Mantua, a city which played a large part in the development of the *frottola*, one of the places chosen by Italian humanism as a centre of culture and the arts. In the labyrinth room of the ducal palace, amidst the volutes of the splendid wooden labyrinth dating back to the second half of the 16th century which decorates the ceiling with its enigmatic and esoteric meanings, the phrase 'forsi che sì, forsi che no' (maybe yes, maybe no) appears, repeated endlessly. *Forsi che sì, forsi che no* is the title of a well-known *frottola* by Marchetto Cara, published by Petrucci in 1504. A simple song with an easily understood text that references a popular proverb: 'Forsi che sì, forsi che no, el tacer nocer non pò' – 'Maybe yes, maybe no, there is no harm in silence'.

Francis Biggi

Fabio Antonio Falcone is a passionate performer with a focus on Renaissance and early-Baroque repertoire. He is especially interested in 16th-century Italian keyboard music and Baroque vocal and instrumental repertoire. He is an active member of several Baroque music ensembles.

He appears both as soloist and continuo player at international venues and festivals – among them Summerwinds Münsterland, Kunsthalle Lingen, Arolser Barock-Festspiele, Midis-Minimes Festival (Brussels), Festival Baroque du Pays du Mont Blanc, Concerts d'Anacréon (Angers), Hochschule für Musik und Tanz Köln, Maison de la Radio (Paris), and Cini Foundation (Venice) – with several ensembles including Ensemble Elyma, Sweelinck Baroque Orchestra, Stile Galante, I Piccoli Olandesi, Genève Baroque, Ensemble Lucidarium and Ensemble Odyssee. With these groups he has toured Europe and recorded albums for a number of labels.

Further highlights from his performing schedule include concerts at MITO SettembreMusica (Milan & Turin), Les Concerts de Midi (Sorbonne, Paris), Festival de Musiques Anciennes de La Réole, Festival Luths et Théorbes (Geneva), Festival Embar(o)quement immédiat (Valenciennes), Festival Frisson Baroque (Marne et Gondoire), Sala Puccini (Conservatorio di Milano), Festival de Musique Baroque de Sézanne, Festival Sinfonia en Périgord, Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière (Paris), Festival OFF (Septembre Musical Montreux-Vevvey), Concerti di San Torpete (Genoa), Concerts Les Inédits de la BnF (Paris) and The Syper Summer Concert Series (Edinburgh).

As soloist he was awarded Third Prize and a special prize for best performance of a 17th-century Italian composition at the 2007 Gianni Gambi National Harpsichord Competition in Pesaro. In 2012 with mandolin player Anna Schivazappa he co-founded Pizzicar Galant, an ensemble specialising in *galant* repertoire for mandolin and basso continuo. Three years later he founded L'Amorosa Caccia, an ensemble with whom he has been exploring Renaissance instrumental and vocal repertoire with a special focus on Italian *frottole* and madrigals. His recordings are well received by international critics and broadcast by major European radio stations.

Falcone studied in Italy with Maria Luisa Baldassari and Jesper Boje Christensen, in the Netherlands with Bob van Asperen, and in Switzerland with Francis Biggi and Kenneth Weiss. He is currently an assistant researcher at the University of Geneva.



Fabio Antonio Falcone

Giulia Valentini

Julie Roset

Marcos García Gutiérrez



The Renaissance ensemble *L'Amorosa Caccia* takes its name from the title of a madrigal collection printed in Venice in 1588. The collection contains music from composers active in Mantua and gives an insight into the refined repertoire of an Italian Renaissance court. The ensemble was founded in 2015 by harpsichord player and organist Fabio Antonio Falcone and recorder player Tímea Nagy and aims to promote little-known repertoire from the 16th and early 17th centuries. Their main focus is on Italian *frottole* and on presenting this repertoire in its cultural context while keeping it accessible for modern audiences. In 2017 they released their first album with music by Antonio Valente to critical acclaim.

*Special thanks to Massimiliano Moretti for making this recording possible.
Thanks to Reverend Charles Christophi and the municipality of Avusy
for providing the recording venue.
Many thanks to Professor Francis Biggi for his guest appearance
and for writing the booklet essay.*

Recording: 6–9 September 2018, Église Saint-Charles Borromée, Avusy, Switzerland

Recording producer: Andrea Friggi

Sound engineer and digital editing: Andrea Friggi

Photography, facing page: Massimiliano Moretti (Fabio Antonio Falcone, group);

Pasquale Giovine (Giulia Valentini); Jonas Descotte (Julie Roset); Patoche (Marcos García Gutiérrez)

English translation: Justin Biggi

© & © 2020 Brilliant Classics

Clavicytherium: Roberto Livi, Pesaro 2016

(after an anonymous late-15th-century instrument at the Royal Academy of Music in London)

Polygonal virginal: Roberto Livi, Pesaro 1999 (after Domenico da Pesaro, Venice c.1550)

Pitch: a' = 440 · Temperament: ¼-comma meantone