

Joan Brudieu
Mestre de capella de la Seu d'Urgell

MADRIGALS 2

Madrigals II, III, IV i V

PER A COR MIXT



Edició a cura de Tomeu Quetgles Pons

Col·lecció Música Coral núm. 12

Madrigals 2

Madrigals II, III, IV i V
per a cor mixt

Joan Brudieu
Edició: Tomeu Quetgles Pons

Traducció dels textos a l'anglès.

Coberta: Capitell d'una columna del clautre de Santa Maria de la Seu d'Ugell

Amb la col·laboració del Departament de
Cultura de la Generalitat de Catalunya,
(Direcció General de Promoció Cultural).

Maquetació: DINSIC GRÀFIC
1a edició: març de 2002

© Tomeu Quetgles
© Drets de publicació cedits a: DINSIC Publicacions Musicals, S.L.
Santa Anna 10 E 3a - 08002 Barcelona
Tel. 93 318 06 05 - Fax 93 412 05 01
e-mail: dinsic@dinsic.com
www.dinsic.es / www.dinsic.com

Imprès a Copisteria Miracle
Rector Ubach, 6-10
08021-Barcelona

Dipòsit legal: B-11233-2002

La reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment, comprenent-hi la reprografia i el tractament informàtic, com també la distribució d'exemplars mitjançant lloguer i préstec, resten rigorosament prohibides sense l'autorització escrita de l'editor o entitat autoritzada, i estaran sotmeses a les sancions establertes per la llei.

Distribueix: DINSIC Distribucions Musicals, S.L.
Santa Anna 10 E 3a - 08002
tel. 93 318 06 05 - fax 93 412 05 01
e-mail: dinsic@dinsic.com
www.dinsic.es - www.dinsic.com

PRÒLEG

Per tal de facilitar l'accés i la difusió dels Madrigals de Joan Brudieu, aquesta edició consta de tres volums. El primer ha estat dedicat íntegrament als madrigals amb textos en català; els dos restants recullen els altres madrigals, tots ells amb textos en castellà. Aquest conjunt, integrat per onze madrigals, l'hem dividit segons la seqüència en què apareixen a la publicació original.

A més del text en castellà, aquests onze madrigals tenen a la publicació original dues altres característiques en comú: cap no té cap veu en clau de Fa i tots tenen almenys el Cantus en clau de Sol. Això respon clarament a unes tessitures notablement altes i poc apropiades per a la formació habitual de SATB.

A l'hora d'acabar de preparar el material per als dos últims volums, ens enfrontàvem amb el dilema de mantenir el principi d'"evitar qualsevol transposició i mantenir l'armadura de l'original", enunciat en el pròleg del volum primer, o transposar la música de tal forma que resultàs més adequada per a la interpretació a veus mixtes. Com combinar la fidelitat a l'original amb el propòsit de fer una edició pràctica, que servís realment per donar a conèixer la música de Brudieu?

Era un fet notable i indiscutible que els quatre llibres originals venien denominats *Cantus*, *Altus*, *Tenor* i *Bassus*. Per què, ens demanàvem, si, als nostres ulls, la gran majoria de les obres estaven escrites per a dues sopranos, contralt i tenor? Després de diverses consultes, la nostra recerca ens conduí a una resposta que contenia no la clau, si no les "clauetes" (*chiavette*), necessàries per a resoldre el nostre dilema.

Entre altres raons per evitar el recurs a línies addicionals, aquelles obres estaven escrites en unes claus més altes que les habituals o "naturals" (Do 1ª, Do 3ª, Do 4ª i Fa 4ª), la qual cosa suposava la transposició una quinta o una quarta amunt. El conjunt de claus Sol 2ª, Do 2ª, Do 3ª i Do 4ª (o Fa 3ª) fou denominat per Ganassi (1543) *composizione ordinata per la parte sopra acuta*. Brudieu fa servir el conjunt Sol 2ª, Do 2ª, Do 3ª i Do 4ª en tres madrigals, el conjunt Sol 2ª, Sol 2ª, Do 2ª i Do 4ª també en tres, i el conjunt Sol 2ª, Sol 2ª, Do 2ª i Do 3ª en set.

Segons Ganassi, per a ser interpretades d'acord amb la intenció del compositor, aquestes composicions havien de ser transposades una quinta avall. Banchieri (1601) precisa que les composicions amb un Si bemoll a l'armadura han de ser transposades avall només una quarta. Aquesta regla troba confirmació a nombroses fonts italianes datades entre 1561 i 1608, i és la que hem aplicada a la nostra edició, ja que ens permet tenir en compte ensems de la teoria i la pràctica històrica i de la pràctica actual.

Aquest segon volum conté els madrigals II, III, IV i V, que són precisament aquells que no tenen cap accident a l'armadura i que, d'acord amb Ganassi i Banchieri, han estat transposades una quinta.

Quant als textos en castellà, quan en el text original es trobaven formes diferents per a la mateixa paraula, sempre hem optat per la forma actual si hi era. En general hem actualitzat la grafia, sempre que la nova no induís a la producció d'un so anacrònic. Les grafies que no s'avenen amb l'ortografia actual ens adverteixen que el seu so a la segona meitat del segle XVI era, segons alguns experts, prou diferent del que podem sentir en els nostres dies. En aquesta qüestió, igual que amb el tema de la *musica ficta*, els debats entre els entesos poden ser inacabables.

Tomeu Quetgles Pons
Bunyola, gener 2002

This edition is made of three volumes with the aim of making it easier the performance of Joan Brudieu's Madrigals. The first one was devoted to the compositions with Catalan words; the other two volumes include the other madrigals, all of them with words in Castilian. This set of eleven madrigals has been split in accordance with their order in the original edition.

Besides their words in Castilian, these eleven madrigals share in the original two more features in common: none has any part written in F clef, everyone has at least the Cantus written in G clef. This gives a very high pitch, not quite suitable to the regular SATB ensemble.

When the time came to finish the two last volumes we were placed in the dilemma of maintaining the principle of "avoiding any transposition and keeping the original key signatures", declared at the prologue of the first volume, or transposing the music in such a way that it became more suitable for the performance by mixed ensembles. How to combine the fidelity to the original and the aim of producing a practical edition, really useful to make Brudieu's music more accessible? It was out of question that the four books were named *Cantus*, *Altus*, *Tenor* and *Bassus*. Why it should be so, when most compositions were written, from our point of view, for two soprani, alto and tenor? After many enquiries, our research drove us to the answer, which contained not the key, but the "little clefs" (*chiavette*) needed to solve our dilemma.

In order to avoid ledger lines, among other possible reasons, those madrigals were written in a set of clefs higher than the regular or "natural" ones (C 1, C 3, C 4 and F 4), what in fact meant the transposition up by a fifth or a fourth. Ganassi (1543) had mentioned a different set of clefs (G 2, C 2, C 3 and C 4 / F 3, which he has named *composizione ordinata per la parte sopra acuta*. Brudieu uses the set G 2, C 2, C 3 and C 4 for three madrigals, the set G 2, G 2, C 2, and C 4 for another three and the set G 2, G 2, C 2, and C 3 for seven more ones.

transposed down a fifth. Banchieri (1601) says those compositions with a B flat in the key signature must be transposed downwards by a fourth. This rule is confirmed in many Italian sources dated from 1561 to 1608, and has been followed in our edition, as it harmonises both historical theory and practice with modern practice.

This second volume includes madrigals II, III, IV and V, exactly those with no accidentals at all in the key signature, which, in accordance to Ganassi and Banchieri rule, are transposed by a fifth.

As far as the words in Castilian are concerned, we have always chosen the modern form for any word when it appeared among older ones. In general we have updated the spelling except when a modern form could lead to the production of an anachronistic sound. A different spelling from the modern one corresponds to a sound that in the second half of XVI century was also different, in accordance to some experts. In this issue, like with *musica ficta*, the arguments among experts would probably be endless.

Tomeu Quetgles Pons
Bunyola, January 2002

After Ganassi, in order to the performed at the right pitch, those compositions in high clefs need to be

PROLOGUE

Dans le but de rendre plus facile l'accès et la diffusion des Madrigaux de Joan Brudieu, cette édition est composée de trois volumes. Le premier a été entièrement dévoué aux compositions en catalan; les deux derniers recueillent les autres pièces, tous en castillan. Ce groupe, intégré d'onze madrigaux, a été divisé en deux parties, tout en suivant le même ordre de l'original.

En plus du castillan, ces onze madrigaux partagent dans l'original deux autres caractéristiques communes: d'un côté, aucun d'eux n'a aucune voix écrite en clef de fa; de l'autre, tous ont au moins le cantus écrit en clef de sol. Cela donne des tessitures assez hautes et pas trop convenables à l'ensemble normal de SATB.

Le temps arrivé de finir la préparation du matériel pour les deux derniers volumes, le dilemme s'est présenté de se tenir au principe d' "éviter toute transposition et maintenir l'armature de l'original", énoncé au premier volume, ou bien de transposer la musique de telle sorte qu'elle soit plus convenable à l'interprétation par l'ensemble de voix mixtes. Comment harmoniser la fidélité à l'original avec la volonté de faire une édition pratique, vraiment utile pour faire connaître la musique de Brudieu? Il été très clair et hors toute discussion que les quatre livrets originaux portaient les noms *Cantus*, *Altus*, *Tenor* et *Bassus*. À quoi bon, on se demandait, si, à nos yeux, la plupart des compositions étaient écrites pour deux soprani, alto et tenor? Après maintes consultations, notre recherche nous a donné la réponse qui gardait non pas la clé, mais les "petites clefs" (*chiavette*) nécessaires pour résoudre le dilemme.

Parmi d'autres raisons pour éviter les lignes additionnelles, ces madrigaux avaient été écrits en clefs plus hautes que celles d'habitude ou "naturelles" (do 1, do 3, do 4 et fa 4), ce qui donnait une transposition d'une quinte ou une quarte en amont. Le groupe de clefs sol 2, do 2, do 3 et do 4 apparaît déjà chez Ganassi (1543) sous l'appellation de *composizione ordinata per la parte sopra acuta*. Brudieu utilise ce groupe de clefs pour trois madrigaux, le groupe sol 2, sol 2, do 2 et do 4 pour trois, et le groupe sol 2, sol 2, do 2 et do 3 encore pour set autres.

Selon Ganassi, à fin d'être interprétées dans la tessiture appropriée, ces compositions en haute clef devaient être transposées une quinte en aval. Banchieri (1601) précise que les compositions en haute clef avec un si bemol à l'armature ne doivent être transposées qu'une quarte en aval. Cette règle est confirmée par nombre de sources italiennes entre 1561 et 1608 et c'est justement celle que nous avons suivi dans notre édition, parce ce qu'elle permet d'harmoniser la théorie et la pratique historiques avec la pratique de nos jours.

Ce deuxième volume contient, donc, les madrigaux II, III, IV et V, qui sont les premiers en castillan, n'ont point d'accident à leur armature et qui, d'accord avec Ganassi et Banchieri, ont été transposés une quinte.

En ce qui concerne les paroles en castillan, on a choisi les formes actuelles lorsque elle apparaissaient parmi d'autres formes alternatives. En général la graphie a été modernisée, sauf quand la forme actuelle pouvait induire en la production d'un son anacronique. Les graphies qui ne sont pas d'accord avec l'orthographe actuelle nous indiquent que leur son dans la deuxième moitié du XVI^e siècle était, au moins selon l'avis de quelques connaisseurs, assez différent de celui que l'on peut entendre de nos jours. En ce point, de même qu'avec la *musica ficta*, le débat entre les experts pourrait n'avoir jamais fin.

Tomeu Quetgles Pons
Bunyola, janvier 2002

VORWORT

Um den Zugang zu den Madrigalen Joan Brudieus zu erleichtern und diese einem weiteren Publikum bekannt zu machen, wurde diese Ausgabe in drei Bände unterteilt. Im ersten finden sich ausschließlich die Madrigale mit Texten in katalanischer Sprache; die anderen beiden beinhalten die Madrigale mit spanischen Texten. Letztere, insgesamt elf Madrigale, haben wir so aufgeteilt, wie sie in der Originalausgabe aufeinander folgten.

Außer dem spanischen Text weisen diese elf Kompositionen in der Originalausgabe zwei weitere Gemeinsamkeiten auf: keine von ihnen hat auch nur eine einzige Stimme im F-Schlüssel, und bei allen ist zumindest der Cantus im Violinschlüssel. Dies bedeutet, dass die Stimmlagen bemerkenswert hoch und somit wenig geeignet für die übliche Besetzung SATB sind.

Bei der Zusammenstellung des Materials für die beiden letzten Bände sahen wir uns mit dem Dilemma konfrontiert, entweder dem Prinzip treu zu bleiben, "jede Transposition zu vermeiden und die Originaltonart unverändert beizubehalten", wie wir im Prolog zum ersten Band verkündet hatten, oder die Musik so zu transponieren, dass sie eher einer Besetzung mit gemischten Stimmen entspricht. Wie lässt sich die Treue zum Original mit dem Vorsatz vereinbaren, eine praktische Ausgabe zu erstellen, mit der die Musik von Brudieu der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden soll? Eines stand fest: Die vier Originalbücher waren mit den Stimmbezeichnungen *Cantus*, *Altus*, *Tenor* und *Bassus* versehen. Wieso, fragten wir uns, wenn doch die große Mehrheit der Stücke in unseren Augen für zwei Soprane, Alt und Tenor geschrieben war? Nach langem Hin und Her stießen wir bei unserer Suche auf eine Antwort, die zwar nicht den Schlüssel, aber doch die "Schlüsselchen" (*chiavette*) zur Lösung unseres Dilemmas enthielt.

Unter anderem um zusätzliche Linien zu vermeiden, waren diese Stücke in höheren Tonarten als den üblichen oder "natürlichen" geschrieben (Sopranschlüssel, Altschlüssel, Tenorschlüssel und Bassschlüssel), was eine Transposition um eine Quint oder Quart nach oben voraussetzte. Die Gruppe aus Violinschlüssel, Mezzosopranschlüssel, Altschlüssel und Tenorschlüssel (oder Baritonschlüssel) wurde von Ganassi (1543) als *composizione ordinata per la parte sopra acuta* bezeichnet.

Brudieu verwendet eine Gruppe von Mezzosopranschlüssel, Altschlüssel und Tenorschlüssel in drei Madrigalen, Violinschlüssel, Violinschlüssel, Mezzosopranschlüssel und Tenorschlüssel in drei weiteren Madrigalen und eine Gruppe von Violinschlüssel, Violinschlüssel, Mezzosopranschlüssel und Altschlüssel in sieben seiner Madrigale.

Ganassi zufolge mussten diese Kompositionen, um so aufgeführt zu werden, wie der Komponist dies beabsichtigt hatte, um eine Quinte nach unten transponiert werden. Banchieri (1601) präzisiert, dass die Kompositionen mit einem $\dot{1}$ als Vorzeichen nur um eine Quart transponiert werden müssen. Diese Regel wird durch zahlreiche italienische Quellentexte von 1561 bis 1608 bestätigt, und so haben wir sie bei unserer Ausgabe angewendet, da sie es uns ermöglicht, die Theorie sowohl mit der historischen als auch mit der heutigen Praxis zu vereinen.

Dieser zweite Band enthält die Madrigale II, III, IV und V, also genau diejenigen, bei denen die Tonart unverändert bleibt und die in Übereinstimmung mit Ganassi und Banchieri um eine Quint transponiert wurden.

Was die spanischen Texte betrifft, so haben wir uns, wenn im Originaltext ein Wort nicht einheitlich geschrieben war, immer für die heutige Form entschieden, wenn diese im Text vorkam. Im allgemeinen haben wir das Schriftbild aktualisiert, wenn die heutige Form nicht zu einer überholten Aussprache führt. Wenn das Schriftbild von der heutigen Orthographie abweicht, so ist das als Hinweis darauf zu betrachten, dass das entsprechende Wort in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts laut Experten anders ausgesprochen wurde als heute. In dieser Frage werden sich, ähnlich wie beim Thema der *musica ficta*, die Fachleute wohl nie endgültig einigen können.

Tomeu Quetgles Pons
Bunyola, Januar 2002

Ambitus dels madrigals II, III, IV i V

Ambitus de los madrigales II, III, IV y V

Table of Ranges of madrigals II, III, IV and V

II 1	II 2	III 1	III 2	IV 1	IV 2

V 1	V 2	V 3	V 4	V 5	V 6	V 7

Madrigal II

Primera part

Oid, Oid

Cantus
O -

Tenor
O -

Altus
O - id, o -

Bassus
O

O- id, o- id, o- id, o- id, o-

O- id, o- id, o- id, o- id, o-

O- id, o- id, o- id, o- id, o-

O- id, o- id, o- id, o- id, o-

id, los que en la I- gle- sia ha béis nas- ci- do, o- id,

id, los que en la I- gle- sia ha- béis nas- ci- do,

los que en la I- gle- sia ha- béis nas- ci- do, o- id, o- id, o-

id los que en la I- gle- sia ha- béis nas- ci- do, o- id, los

o- id, los que en la I- gle- sia ha- béis nas- ci- do y os co- bi-

o- id, o- id los que en la I- gle- sia ha- béis nas- ci- do,

id, los que en la I- gle- sia ha- béis nas- ci- do, ha- béis nas- ci- do,

que en la I- gle- sia ha- béis nas- ci- do, ha- béis nas- ci- do, y os co- bi-

Madrigal II

Primera part

Oid, Oid

Cantus
O -

Tenor
O -

Altus
O - id, o -

Bassus
O

O- id, o- id, o- id, o- id, o-

O- id, o- id, o- id, o- id, o-

O- id, o- id, o- id, o- id, o-

O- id, o- id, o- id, o- id, o-

id, los que en la I- gle- sia ha béis nas- ci- do, o- id,

id, los que en la I- gle- sia ha- béis nas- ci- do,

los que en la I- gle- sia ha- béis nas- ci- do, o- id, o- id, o-

id los que en la I- gle- sia ha- béis nas- ci- do, o- id, los

o- id, los que en la I- gle- sia ha- béis nas- ci- do y os co- bi-

o- id, o- id los que en la I- gle- sia ha- béis nas- ci- do,

id, los que en la I- gle- sia ha- béis nas- ci- do, ha- béis nas- ci- do,

que en la I- gle- sia ha- béis nas- ci- do, ha- béis nas- ci- do, y os co- bi-

Madrigal III

Primera part

Pues que no se puede hazer

Cantus
Pues

Tenor
Pues

Altus
Pues

Bassus
Pues

1

Pues que no se pue-de ha-zer lo que mi que-

Pues que no se pue-de ha-zer lo que

Pues que no se pue-de ha-zer lo

5

rer de-se- a, pues que no se pue-de ha-zer lo que mi que-

Pues que no se pue-de ha-zer lo que mi que-

mi que-rer de-se- a, pues que no se pue-de ha-zer lo que

que mi que-rer de-se- a, pues que no se pue-de ha-zer lo que mi que-

10

rer de-se- a, quie-ro lo que no ha de ser, quie-ro

rer de-se- a, quie-ro

mi que-rer de-se- a, quie-ro lo que no ha de ser, quie-ro

rer de-se- a, quie-ro, quie-ro lo que no ha de ser, quie-

Madrigal IV

Primera part

Dame un remedio, Constança

Cantus
Da -

Tenor
Ten,

Altus
do

Bassus
do

Da- m'un re- me- dio Cons- tan-

ça, do tan- tas pe- nas me das.

Ten, Car- ri-

do tan- tas pe- nas me das.

do tan- tas pe- nas me das.

pues ves que no pue- do

llo, con- fian- ça, pues ves que no pue- do

pues ves que no pue- do

pues ves que no pue- do

Les notes compreses entre els signes \lceil \rceil són de color a l'original, sempre en un context de notació mensural blanca c. 15, C, 1n, fa" (si' becaire) a l'original.

Madrigal V

Primera part

L'Amor y la Magestad

Cantus
L'A -

Altus
L'A -

Tenor
L'A -

Bassus
L'A-

1

L'A- mor y la Ma- ges- tad

L'A-

L'A- mor,

6

L'A- mor y la Ma- ges- tad se tie- nen ma-

mor y la Ma- ges- tad se tie- nen ma-

L'A- mor y la Ma- ges- tad se tie- nen ma-

12

las en- tra- ñas, y por ha- zer l'a- mis- tad, quie- ren

las en- tra- ñas, y por ha- zer l'a- mis- tad,

las en- tra- ñas, y por ha- zer l'a- mis- tad,

ENGLISH TRANSLATION

II

1st part

Listen, you who have born in the Church
and take shelter under its cloak,
the good news brought
from Morea and Lepanto.
Sadness, pain, grief and even sighs
be banished, as well as weeping and tears,
and give straight their place
to pleasure, merriment, feast and joy.

2nd part

Chief shepherd, who with zeal and skill
so good and saint league has concerted,
enjoy with Philip, King of Spain,
this great and high victory,
and with Prince don Juan,
who went, saw and won so strong fleet.
Let us praise everlasting God.
In manu eius est pugne victoria.

III

1st part

Since it is not possible to do
what my will desires,
I want what never should happen;
perhaps if I do not want it,
it is possible that it happens.

In great distress have been seen
some (girls) in this life,
but I do not believe that anyone
had been brought by Fortune
to be as crestfallen as I.

2nd part

I have been forgotten by Love,
whereas I am besieged by "dislove",
I am overcome by fear,
and beheaded by affection,
and I have lost my reason.

Poor me! As without any luck
I was left alone in this life.
My opportunity has gone,
and this is why my misfortune
makes me so crestfallen.

IV

1st part

- Give me a remedy, Constance,
where you give me so many sorrows,
for you see I can wait no longer.

- Have confidence, Carillo,
for you see I can wait no longer.

2nd part

- Hope distracts me
and I fear I may err in the accounting.
- Suffer, do you not know that
fair weather comes after the storm?
- Poor me, this delay
is breaking our peace.
- Have confidence, Carillo,
for you see I can wait no longer.

V

1st part

Love and Majesty
are on bad terms
and to become friends again
they want to joust with canes.

- Who is coming to play with them?
- Everyone according to their valour.
Oh, such splendid knighthood!
What a pleasure it will be to see them!

2nd part

Love has on his side,
dressed with his colours,
four handsome players
who accompany him.

- Who are those on his side?
Please tell me immediately.
- They are Favour and Pleasure,
and Delight and Merriment.

- Who is coming with Majesty,
which is the other party?
- He is bringing his partners,
dressed in his livery.

- Who make up his party?
please be so kind as to tell me.
- Justice and Temperance,
Prudence and Strength.

- Oh, what beautiful parties!
Come ladies and look,
as they are come out to play:
it will be wonderful.

3rd part

The kettledrums are already sounding,
trumpets and minstrels.
Oh, what royal music!
Oh, what elegant celebrations!

Majesty is coming out
and starts his course.
Keep away, away, away!

Oh, what a good course he rode,
what a lance he struck
and how well he is turning around!
His livery is white and black.

4th part

- What is written on his pennon?
- Three coded letters
with embroidered waves:
Oh, what a subtle emblem!

- What does it mean, brother?
For God's sake do not hide it from me!
- "Die in the waves,
villainous Love".

Look at the others who come
riding two by two.
- Who is coming behind them?
- "Arrogance" is their jester,
dressed with its livery.
Listen to the call:

Long live
his exalted Majesty!
Hurrah, hurrah, hurrah,
There is none like him!
Long live
his handsome company!
- Beware, beware, beware!
Who is coming from the other side?

- Love and his followers.
- Why don't they bring kettledrums?
- He enters prudently and silently,
with all those on his side.
Let us keep away,
or we will be trampled under foot.

Oh, how well dressed they are,
all of them wear colours,
which are blue and purple,
green and crimson,
with all their players.
Keep away, away, away!

SUMARI

Pròleg.....	3
Prólogo	4
Prologue	5
Prologue	6
Prolog	7
Ambitus.....	8
Madrigal II	9
Madrigal III.....	19
Madrigal IV	30
Madrigal V	39
English translation	93