



English / Français / Italiano / Texts / Tracklist



A book of absences

Walter Testolin

Monteverdi's *Sixth Book of Madrigals* is a book of names: some spoken, Arianna, Theseus, Corinna, Glauco, Florida, Floro, Thyrsis, Chloris, Alcaeus, Lydia, Ergasto, Batto, another Chloris, Philena, Eurillo, and some unspoken, Laura, Caterina, Vincenzo, and Claudia. But it is also a book of absences. The absence of Chloris, of whom so strong an impression is projected that the void she leaves "here" still reverberates with echoes of her laughter, her glances, of the flowers gathered and adorning her hair, of her angelic voice, of her golden locks; and of her embraces and of her kisses. The tragic absences of Theseus and of Corinna. The absence of Claudia Cattaneo and – most especially – that of Caterina Martinelli, who should have been Arianna, and for whom Duke Vincenzo had a triple memorial made: architectural, poetic, and musical.

■ 2

Monteverdi is a man at peace when he publishes this collection, which will be his final work composed entirely in the polyphonic style. He is a man who has found both the recognition he deserves and a resolution to his financial difficulties in Venice—a city that, though in political and commercial decline, is artistically oriented towards a new world. Monteverdi in those years is a man who has definitively changed his way of composing, refining his technique and sharpening his expressive results. He is the great master of *Favola di Orfeo*, of *Arianna*, of the monumental *Vespro della Beata Vergine*; and yet, in those same years, he also diligently works at a series of polyphonic madrigals which are to be the protagonists of his 1614 publication, conceived to work equally with or without *basso continuo*. Monteverdi is a reconciled man when he publishes this collection, which is to be his last exclusively polyphonic one; he is a man who has found in Venice his rightful glory and the solution to his past economic woes, in a city that despite its political and mercantile decline is artistically projected towards a new world. He is the creator of a radically new kind of music, of a new way of understanding and representing it. But in the act of publishing this new book of five-voice madrigals, his gaze seems once again to turn towards Mantua, to which he had given so much of himself and which had been so ungrateful to him, and towards a world suspended between reality, mythology

and Arcadian idealisation – suspended, in a way, between Vincenzo and Glauco – both of whom were now gone.

The *Sixth Book of Madrigals* is a sort of *Spoon River Anthology* ante litteram, in which Monteverdi seems to wonder where those spirits, those nymphs, those shepherds, those characters, those people, those successes and difficulties that were once his whole world have all gone, giving voice to them once again, one last time, before bidding them farewell forever.

Se fur mille i martir, sien mille i baci.

If there be a thousand torments, so let there be a thousand kisses.

The Sixth Book of Madrigals

Claudio Monteverdi had only been appointed Maestro di Cappella of the Most Serene Republic of Venice a few months earlier when, in 1614, he published through the press of Ricciardo Amadino *The Sixth Book of Madrigals for five voices, with a dialogue for seven, with its basso continuo for performance on the harpsichord, & other instruments*, on which he makes sure the title page of the publication clearly states: “by Claudio Monteverde, Maestro di Cappella of the Most Serene Signoria of Venice in S. Mark.”

Unlike his previously printed volumes, no dedication accompanies this one; no duke, no nobleman or noblewoman, no prelate, no academy. “No dedication,” it seems to say, “except to myself.” Could this be an economic collaboration between the composer and his printer? There is no evidence to confirm this; the only certainty is that the *Sixth Book of Madrigals* features an established composer publishing a major work without any need for support or reference figures: an act of self-awareness by the author of *Favola d’Orfeo*, of *Arianna*, of *Ballo delle Ingrate*, of *Missa In illo tempore*, and of the *Vespro della Beata Vergine*. Not only is there no patron to be thanked, but, on the contrary, the end of the *basso continuo* partbook features a sonnet which is a true dedication to the greatness of the Master and a testimony to Venice’s pride in being able to claim him as its citizen.

In addition to this peculiarity, which speaks to a widely established prestige, a second novelty emerges in the collection, namely the presence of a *basso continuo* to accompany every composition, even those written in a manner that could easily do without it. Browsing through the “table of madrigals” featured at the beginning of each section, one notices that they are divided into two distinct stylistic types. The first comprises madrigals be-

longing to the traditional style of the genre, with the narration entrusted to the five voices alternating between homophonic episodes and imitative ones. The second, more adherent to the new emerging expressive needs, alternates solo parts with five voice episodes, in some cases only brief comments, giving life to small scenes of musical theatre for one, two, and five voices. In the table, the madrigals in this second group are marked as 'concertati,' confirming the definitive transformation of the musical landscape."

The frantic artistic and organisational activity that Monteverdi had to face in the first months following his appointment to the prestigious Venetian post makes it highly unlikely that the composition of the madrigals contained in the Sixth Book could date back to that period. It is more logical, instead, to suppose that almost all the music featured in his new book had already been composed either during Monteverdi's final years in Mantua or in the year spent in Cremona after being dismissed from the Gonzaga court, and that the only degree of involvement the composer must have had in producing this collection of madrigals would have been in organising its final form and delivering it to the printer – most likely, personally.

The first certain trace of the compositions that would be part of the Sixth book is contained in a letter dated 10 July 1610, when the Mantuan court singer Bernardo Casola writes to Cardinal Gonzaga: "Monteverdi is preparing a set of madrigals for five voices which will consist of three lamentations, that of Arianna with the usual melody, the lament of Leander and Hero by Marino, the third given to him by H.S.H. of the Shepherd whose Nymph has died, on lyrics by the son of Count Lepido Agnelli, mourning the death of Signora Romanina". It is therefore certain that the five-voice version of the *Lamento d'Arianna* and the *Sestina* ("the lament of the Shepherd whose Nymph has died"), the pillars around which the entire publication revolves, date back to 1610.

These two cycles, both possibly dating to a period before the composition of the two cycles, are the pieces that belong most closely to the madrigal genre as it had been known until then, together with the two madrigals *Zefiro torna e 'l bel tempo rimena* and *Oimè 'l bel viso, oimè 'l soave sguardo*, on texts by Petrarch (this being the first time that Monteverdi sets to music the poet who until the previous generation had been the main source of inspiration and textual basis of several hundred madrigals). They are four episodes of stunning expressive tension, undoubtedly amongst the highest pinnacles of Monteverdi's production. Arianna's despair, her lament that "moved the whole theatre to tears" in the solo version of May 1608, her screaming rage rendered without shame, the author's ability

to hold together the five voices as if they were the most powerful of orchestras, remains an example of how the polyphonic version of what was originally a solo piece can be even more effective than the original.

Resignation, instead, pervades the two masterpieces composed on the verses of Petrarch. *Zefiro torna e 'l bel tempo rimena* sets to music a text that had already been explored by Luca Marenzio in his 1585 first book of *Madrigals for four voices*. The earlier version by Marenzio clearly serves as a model for Monteverdi: in his rendition, all the insights of the master from Coccaglio are amplified and made definitive, both in the break that separates the quatrains from the tercets of Petrarca's sonnet, highlighted here by the ternary rhythm of the first part, and in the extremization of the dissonant writing in the finale, utterly and desperately dramatic. *Oimè 'l bel viso*, on the other hand, makes an emblem of moderation. Permeated by a palpable sense of emptiness, the madrigal alternates phrases as tragic as "et oimè, il dolce riso ond'uscì il dardo," with others of greater composure, completely reflecting the nobility of the female figure being described. But it is emptiness that dominates this masterpiece, sealed by a final phrase ("but the wind carried away the words") of desolate and unattainable beauty.

The tones with which Monteverdi treats the textual material of these two pieces are so emotionally charged that it is certainly tempting to think that the person whose absence is mourned might not be Petrarca's Laura alone: it is hard not to link, at least ideally, the two compositions to Claudia Cattaneo, the composer's wife, who died in September 1608. In any case, *Zefiro torna* and *Oimè il bel viso* represent the expressive culmination of almost a century of madrigal history, a culmination that could only be reached by bringing together its two greatest representatives: Monteverdi and Petrarch.

The *Sestina. Lagrime d'amante al sepolcro dell'amata* is a funeral monument, composed in memory of Caterina Martinelli, 'la Romanina': the young girl who had come from Rome to Mantua, right within the walls of Monteverdi's house, becoming his favourite pupil, and to whom the role of Arianna had been given in the opera that was about to be staged. Having died of chickenpox on 9 March 1608, immediately after singing in Marco da Gagliano's *Dafne*, Caterinuccia had evidently captured Duke Vincenzo's attention, to the point that he wanted to have a mausoleum built in her honour in the church of Carmine (neither of which remain today, unfortunately), ordering Scipione Agnelli to compose a *sestina* in verses in her memory and Monteverdi himself to compose on that text a musical

tribute, which the *Maestro* would perform two years later. The *Sestina. Lagrime d'amante al sepolcro dell'amata*, a funeral lament in honour of Caterina and Vincenzo, is a testament to how the art of narration in five voices, even at the end of its journey, could still achieve results of nearly incomparable expressive power.

The other six madrigals in the collection, five of which are set to texts by Giovanni Battista Marino, are of a completely different nature. In them, Monteverdi's quest for a form that could, on the small scale of the chamber madrigal setting, recreate the larger form of the musical theatre that was so rapidly gaining prominence is self – evident. Episodes of solos, dialogues, or duets alternate with the usual five voice structure, in which the individual singers take on the protagonist role and precisely delineate the characters of the narration, sometimes even relegate the vocal quintet to a role of commentary chorus. These are clear indications of a profound movement that was about to disrupt a genre that had dominated the musical scene for the previous eighty years.

If *Una donna fra l'altre onesta e bella* (which might be one of the two madrigals Monteverdi references in his letter to Annibale Iberti on 28 July 1607) presents itself as the only light-hearted piece in the collection; a sense of detachment and pastoral absence takes shape already in *A Dio, Florida bella*, permeating all subsequent madrigals, the texts of which are taken from Marino's *Rime boscherecce*. The world celebrated in the Marinian madrigals is no longer a realistic one, but a world now distant, almost evaporated, which finds in *Qui rise, o Tirsi* its ultimate sublimation. The protagonist of the madrigal becomes the constantly reiterated "qui" ("here"), that very place that was emptied of the presence of the beloved Clori, the enchanted place where they first touched and kissed. The truly theatrical character of the madrigal is amplified by Monteverdi's choice to seal each scene with the refrain "*O memoria felice, o lieto giorno*" ("O happy memory, o happy day"), which in the original text simply ended the sonnet. Even *Batto, qui pianse Ergasto e Misero Alceo*, with the long tenor solo that takes up a third of the entire madrigal, moves in the same dramatic direction, as does the concluding seven-voice dialogue *Presso un fiume tranquillo*, which contains, however, a strong element of characterization in the musical structure of the final verses, made up of highly virtuosic imitative phrases that foreshadow or perhaps will inspire those of the *Madrigali guerrieri* in 1638.

Many revolutions were underway in the music of those years, and Claudio Monteverdi's *Sixth Book of Madrigals* is probably the clearest and highest testament to them. A testament to one sun setting and the rise of a new dawn.



TAVOLA DELLI MADRIGALI:

Lasciatemi morire	Prima parte	1
O Tel-o Tefeo mio	Seconda parte	2
Doue è doue è la fede	Terza parte	3
Ahi ch'ei non pur risponde	Quarta, & vlt. parte.	9
Zefiro torna e'l bel tempò rimena		5
Vna donna fra l'altre	Concertato nel Clauicimbalo	7
Adio Fiolida bella	concertato	8

S E S T I N A.

Incenerite spoglie	Primà parte	9
Ditelo voi	Seconda parte	10
Da à la notte il Sol	Terza parte	11
Ma te raccoglie	Quarta parte	12
O chiome d'or	Quinta parte	13
Dunque amate reliquie	Sesta, & vlt. parte	14
Chime il bel uiso		15
Qui rise Tirsi	concertato	16
Mifero Alceo	concertato	18
Batto qui pianse	concertato	20
Presso un fiume tranquilo.	Diallogo 7. cōcertato	21



The "table of madrigals" featured at the beginning of each partbook.

Un livre d'absences

Walter Testolin

C'est un livre de noms, le *Sixième* de Monteverdi : ceux mentionnée, Arianna, Teseo, Corinna, Glauco, Florida, Floro, Tirsi, Clori, Alceo, Lidia, Ergasto, Batto, une autre Clori, Filena, Eurillo, et ceux non mentionnés, Laura, Caterina, Vincenzo et Claudia. Et c'est un livre d'absences. L'absence de Clori, dont l'image projetée est si forte qu'elle réverbère encore un « ici » creux de ses rires, de ses regards, de la cueillette de fleurs et de la parure de sa chevelure, de sa voix angélique, du ramassage de ses cheveux d'or ; et des étreintes et des baisers. L'absence dramatique de Teseo, l'absence tragique de Corinna. L'absence de Claudia Cattaneo et surtout celle de Caterina Martinelli, qui aurait dû être Arianna, et pour laquelle le duc Vincenzo fit créer un triple mémorial, architectural, poétique et musical.

■ 8

Monteverdi est un homme pacifié lorsqu'il publie cette collection, qui sera sa dernière exclusivement polyphonique, un homme qui a trouvé la gloire juste et la solution de ses soucis économiques à Venise, une ville qui, bien qu'en déclin politique et commercial, est artistiquement tournée vers un monde nouveau. Le Monteverdi de ces années est un homme qui a définitivement changé sa manière d'écrire en affinant la technique et en aiguisant les résultats expressifs ; il est le maître de *La Favola d'Orfeo*, de *Arianna*, des monumentales *Vêpres de la Vierge*, et pourtant à cette même époque, il travaille assidûment sur une série de madrigaux polyphoniques, conçus avec ou sans basse continue, qui seront les protagonistes de la publication de 1614. Il est l'artisan d'une musique radicalement nouvelle, d'une nouvelle façon de la concevoir et de la représenter, mais en publiant un nouveau livre de madrigaux à cinq voix, son regard semble encore se tourner vers cette Mantoue à laquelle il avait tant donné et qui lui avait si peu été reconnaissante et vers ce monde suspendu entre réalité et idéalisation mythologique et arcadienne – suspendu en fin de compte entre Vincenzo et Glauco – qui avaient tous deux, déjà, disparu.

Le *Sixième livre de madrigaux* est une sorte d'*Anthologie de Spoon River* avant l'heure, dans laquelle Monteverdi semble se demander où sont ces esprits, ces nymphes, ces ber-

gers, ces personnages, ces personnes, ces succès et ces difficultés qui furent son monde et auxquels il redonne voix encore une dernière fois, avant de les saluer pour toujours.

Se fur mille i martir, sien mille i baci.

[Si mille furent les martyrs, mille seront les baisers].

Le Sixième livre de madrigaux

Claudio Monteverdi était devenu depuis quelques mois maître de chapelle de la Sérénissime République de Venise, lorsqu'en 1614, il publiait chez l'imprimeur Ricciardo Amadino *Le Sixième livre de madrigaux à cinq voix, avec un dialogue à sept, avec sa basse continue pour les pouvoir concerter avec le clavecin, & autres instruments*, et il fait écrire clairement sur la page de titre de la publication : « de Claudio Monteverde, maître de chapelle de la Seigneurie Sérénissime de Venise en Saint-Marc ».

Contrairement à ses autres volumes publiés jusqu'alors, aucune dédicace n'accompagne l'ouvrage, aucun duc, ni noble, ni prélat, ni académie. « Pas de dédicace », semble-t-il dire, « sauf à moi-même ». Peut-être s'agit-il d'une collaboration économique entre le compositeur et l'imprimeur ? Nous ne disposons d'aucune information permettant de le confirmer, la seule certitude étant que le *Sixième livre de madrigaux* montre un compositeur établi, publiant un volume sans avoir besoin de soutien ou de figures de référence : un acte de conscience de soi de la part de l'auteur de la *Favola di Orfeo*, de l'*Arianna*, du *Ballo delle Ingrate*, de la *Missa In illo tempore* et des *Vêpres de la Vierge*. Non seulement il n'y a pas de mécène à remercier, mais au contraire, à la fin du livre de la partie de la basse continue, apparaît un sonnet qui est une véritable dédicace à la grandeur du Maestro et un témoignage de la fierté de Venise elle-même de pouvoir le compter parmi ses citoyens.

En plus de cette particularité, qui témoigne d'un prestige désormais connu, une seconde nouveauté émerge dans le recueil, à savoir la présence d'une basse continue qui accompagne toutes les compositions, même celles dont l'écriture ne le nécessiterait pas. En parcourant la « table des madrigaux » qui apparaît à l'ouverture de chaque livre de parties, on remarque qu'ils sont divisés en deux types stylistiques distincts. Le premier est composé de madrigaux appartenant à une manière proche du style traditionnel du genre, dans lequel la narration est confiée aux cinq voix qui alternent des épisodes homophoniques et d'autres imitatifs. La seconde, plus conforme aux nouvelles exigences expressives qui se font jour, alterne des par-

ties solistes avec des interventions des cinq voix, parfois sous forme de brefs commentaires, donnant lieu à de petites scènes de théâtre en musique à une, deux et cinq voix. Dans la table, les madrigaux appartenant à ce deuxième groupe apparaissent accompagnés de la mention « concertato » : c'est la confirmation d'un monde musical définitivement changé.

La frénétique activité artistique et organisationnelle à laquelle le musicien dut faire face dans les premiers mois suivant l'attribution du prestigieux poste marcier rend très improbable que la composition des madrigaux contenus dans le recueil puisse remonter à cette dernière période. En revanche, il est logique de supposer que presque toutes les musiques figurant dans le nouveau livre avaient déjà été composées durant les dernières années mantouanes ou l'année passée à Crémone après son renvoi de la cour Gonzaga, et il est probable que dans ces derniers mois son seul engagement ait été d'organiser la forme finale du recueil et de livrer les musiques, désormais directement à la main, à l'imprimeur.

La première trace certaine des compositions qui feront partie du Sixième Livre se trouve dans une lettre du 10 juillet 1610, lorsque le chanteur de cour mantouan Bernardo Cassola écrivit au cardinal Gonzaga : « Monteverdi prépare une série de Madrigaux à cinq voix qui comprendra trois lamentations : celle d'Arianna avec le chant habituel, le pleur de Leandro et Hero de Marino, le troisième que S.A.S. lui a donné, celui de Berger qui pleure la mort de sa Nymphé, paroles du fils du Seigneur Comte Lepido Agnelli, à la mort de Madame Romanina ». Remontent donc certainement à 1610 la version à cinq voix du *Lamento d'Arianna* et la *Sestina* (le pleur de Berger pour la mort de sa Nymphé), deux piliers autour desquels se développe toute la publication.

Les deux cycles, avec les deux madrigaux *Zefiro torna e 'l bel tempo rimena* et *Oimè 'l bel viso*, *oimè 'l soave sguardo*, sur des textes de Pétrarque (c'est la première fois que Monteverdi met en musique le poète qui, jusqu'à la génération précédente, avait été la principale source d'inspiration et la base textuelle de plusieurs centaines de madrigaux), tous deux probablement datant d'une période antérieure à celle de composition des deux cycles, sont les pièces appartenant le plus strictement au genre du madrigal tel qu'on le connaissait jusqu'alors. Ce sont quatre épisodes de tension expressive bouleversante, sans doute parmi les sommets absolus de la production de Monteverdi. Le désespoir d'Arianna, son cri qui « fit pleurer tout le théâtre » dans la version à voix seule de mai 1608, sa colère créée sans pudeur, la capacité de l'auteur à unir les cinq voix comme s'il s'agissait du plus puissant des orchestres, reste un exemple de la manière dont la version polyphonique

d'un morceau à l'origine à voix seule peut se révéler encore plus efficace que l'original.

La résignation imprègne en revanche les deux chefs-d'œuvre composés sur les vers de Pétrarque. *Zefiro torna e 'l bel tempo rimena* met en musique un texte que Luca Marenzio avait déjà abordé dans son première livre des *Madrigaux à quatre voix* de 1585. L'exemple de Marenzio sert clairement de modèle à Monteverdi : dans cette version, toutes les intuitions du maître de Coccaglio sont amplifiées et rendues définitives, tant dans la fracture qui sépare les quatrains des tercets du sonnet de Pétrarque, exaltée ici par le rythme ternaire de la première partie, que dans l'écriture dissonante du final poussée à l'extrême, totalement et désespérément dramatique. *Oimè 'l bel viso*, au contraire, fait de la mesure son emblème. Imprégné d'un palpable sentiment de vide, dans le madrigal s'alternent des phrases de caractère tragique, comme « et oimè, il dolce riso ond'uscì il dardo » à d'autres de plus grande sobriété, reflétant pleinement la noblesse de la figure féminine qui est décrite. Mais c'est justement le vide qui domine ce chef-d'œuvre, scellé par une phrase finale (« ma il vento ne portava le parole ») d'une beauté désolante et inégalée.

Certes, les tons avec lesquels Monteverdi traite le matériel textuel de ces deux pièces sont tellement chargés sur le plan émotionnel, qu'il est naturel de penser que la personne dont on pleure l'absence ne soit pas seulement la Laure de Pétrarque : il est difficile à ce point de ne pas lier, au moins idéalement, les deux compositions à Claudia Cattaneo, épouse du compositeur, décédée en septembre 1608. Quoi qu'il en soit, *Zefiro torna* et *Oimè il bel viso* représentent le sommet expressif de près de cent ans d'histoire du madrigal, un sommet qui ne pouvait être atteint qu'en réunissant ses deux plus grands représentants : Monteverdi et Pétrarque.

La *Sestina. Lagrime d'amante al sepolcro dell'amata* est un monument funéraire, composé à la mémoire de Caterina Martinelli, la Romanina, cette jeune fille qui, venue de Rome à Mantoue, s'était installée dans la maison de Monteverdi, devenant son élève préférée, à qui on avait confié le rôle d'Arianna dans l'opéra qui allait être mis en scène. Décédée de varicelle le 9 mars 1608 après avoir chanté dans la *Dafne* de Marco da Gagliano, Caterinuccia avait manifestement touché le duc Vincenzo, au point qu'il voulut faire construire pour elle un mausolée dans l'église du Carmine (malheureusement, mausolée et église ont tous deux disparu), ordonner à Scipione Agnelli de composer une *sestina* en vers en sa mémoire et à Monteverdi de composer à partir de ce texte un hommage musical que le Maître réalisa deux ans plus tard. La *Sestina. Lagrime d'amante al sepolcro dell'amata*, trenodie funéraire en l'honneur de Caterina et de Vincenzo, témoigne de la manière dont l'art de la narration à cinq

voix pouvait encore atteindre, alors qu'elle était presque arrivée à son terme, des résultats d'une puissance expressive difficilement égalable.

Les six autres madrigaux du recueil, dont cinq sur des textes de Giovan Battista Marino, sont d'une toute autre nature. Ils révèlent la recherche par Monteverdi d'une forme qui pourrait, dans le cadre de petite représentation de chambre du madrigal, recréer cette forme plus large de théâtre en musique qui était en train de s'imposer rapidement. On y retrouve la structure habituelle à cinq voix alternant avec des épisodes solistes, des dialogues ou des duos, dans lesquels les différents chanteurs assument le rôle de protagoniste et dessinent avec précision les caractères des personnages de la narration, reléguant parfois le quintette vocal à un rôle de chœur de commentaire. Il s'agit d'indices clairs d'un profond mouvement, qui s'apprêtait à ébranler un genre ayant dominé la scène musicale pendant les quatre-vingts dernières années.

Si *Una donna fra l'altre onesta e bella* (qui pourrait être l'un des deux madrigaux auxquels Monteverdi fait référence dans sa lettre à Annibale Iberti du 28 juillet 1607) se présente comme la seule pièce de caractère léger du recueil, ce sentiment de détachement et d'absence, de caractère mythique et pastoral qui imprègne tous les madrigaux suivants, dont les textes sont tirés des *Rime boscherecce* de Marino, prend déjà forme dans *A Dio, Florida bella*. En effet, ce n'est plus un monde réel qui est célébré dans les madrigaux mariniens, mais un monde désormais lointain, presque évaporé, qui trouve sa sublimation dans *Qui rise, o Tirsi*. Le protagoniste du madrigal devient ce « qui [ici] » continuellement répété, ce lieu précis vidé de la présence de la bien-aimée Clori, le lieu où eut lieu l'enchantement du toucher et du baiser. Le caractère de véritable scène théâtrale du madrigal est amplifié par le choix de Monteverdi de sceller chaque scène par le refrain « O memoria felice, o lieto giorno », qui dans le texte original se limitait à clore le sonnet. *Batto, qui pianse Ergasto* et *Misero Alceo*, avec le long solo de ténor qui occupe un tiers du madrigal, vont également dans le même sens dramatique, tout comme le dialogue final à sept voix *Presso un fiume tranquillo*, qui contient cependant un fort élément de caractérisation dans la structure musicale des derniers vers, composés de phrases imitatives de la plus haute virtuosité qui anticipent ou peut-être inspireront celles des *Madrigali guerrieri* de 1638.

De nombreuses révolutions étaient en cours dans la musique de ces années-là et le *Sixième livre de madrigaux* de Claudio Monteverdi en est probablement le témoignage le plus clair et le plus élevé. Le témoignage d'un crépuscule et d'une nouvelle vie.

D'INCERTO.

P *Er queſte merauiglie tue chi ſale ;
Monte Verde, ed altero ; tanto aſcende ,
Che mirando altri Monti, ei ne comprende
Sublimi ſi, ma à te non altro eguale .*

*Qui ſtanza Apollo , e n'ode harmonia tale ,
Che con ſtupor da queſta intento pende ;
Laſcià Parnaſo por ch' in van lo attende ,
Ch' ei quì ſen gode , e più di lui non cale .*

*Io tal' hor , ch' in ſi dolce , e n' ſi alto ſtile ,
Qui ſuon pur odo , e canto almo e giocondo
Qual ſei ti honoro , a te ſolo ſimile .*

*Monte , ben de miracoli ſecondo ;
Rallegrì di tua pompa , e Battro , e Thile ,
E nel ſen d' Adria ti vagheggia il Mondo.*



The celebratory sonnet "Per queſti meraviglie tue chi ſale" written "by author unknown", published at the end of the basso continuo part.

Un libro di assenze

Walter Testolin

È un libro di nomi, il *Sesto* di Monteverdi: quelli detti, Arianna, Teseo, Corinna, Glauco, Florida, Floro, Tirsi, Clori, Alceo, Lidia, Ergasto, Batto, un'altra Clori, Filena, Eurillo; e quelli non detti, Laura, Caterina, Vincenzo e Claudia. Ed è un libro di assenze. L'assenza di Clori, della quale rimane proiettata un'immagine talmente forte che ancora fa riverberare un vuoto "qui" delle sue risa, degli sguardi, del coglier fiori e ornare il crine, dell'angelica voce, del raccogliere i capelli d'oro; e degli abbracci e dei baci. La drammatica assenza di Teseo, la tragica assenza di Corinna. L'assenza di Claudia Cattaneo e soprattutto quella di Caterina Martinelli, che avrebbe dovuto essere Arianna, e per la quale il duca Vincenzo fece creare un triplice memoriale, architettonico, poetico e musicale.

■ 14

Monteverdi è un uomo pacificato quando pubblica questa raccolta, che sarà la sua ultima esclusivamente polifonica, un uomo che ha trovato la giusta gloria e la soluzione dei suoi affanni economici a Venezia, città che per quanto sia in decadenza politica e mercantile è artisticamente proiettata verso un mondo nuovo. Il Monteverdi di quegli anni è un uomo che ha ormai definitivamente cambiato il suo modo di scrivere affinando la tecnica e affilando i risultati espressivi, è il maestro della *Favola di Orfeo*, dell'*Arianna*, del monumentale *Vespro della Beata Vergine*, eppure proprio in quegli stessi anni egli lavora alacremente intorno a una serie di madrigali polifonici, pensati con o senza il basso continuo che saranno i protagonisti della pubblicazione del 1614. È l'artefice di una musica radicalmente nuova, di un nuovo modo di intenderla e di rappresentarla, ma nell'atto di pubblicare un nuovo libro di madrigali a cinque voci, il suo sguardo sembra rivolgersi ancora verso quella Mantova a cui tanto aveva dato e che così poco gli era stata riconoscente e verso quel mondo sospeso tra realtà e idealizzazione mitologica e arcadica – sospeso in fondo tra Vincenzo e Glauco – che erano ormai, entrambi, scomparsi.

Il sesto libro de madrigali è una sorta di *Antologia di Spoon River* ante litteram, nel quale Monteverdi sembra chiedersi dove siano quegli spiriti, quelle ninfe, quei pastori, quei personaggi, quelle persone, quei successi e quelle difficoltà che furono il suo mon-

do e a cui dà suono ancora una volta, un'ultima volta, prima di salutarle per sempre.

Se fur mille i martir, sien mille i baci.

Il sesto libro de madrigali

Claudio Monteverdi era da pochi mesi diventato maestro di cappella della Serenissima Repubblica di Venezia, quando nel 1614 dava alle stampe per i tipi di Ricciardo Amadino *Il sesto libro de madrigali a cinque voci, con un dialogo a sette, con il suo basso continuo per poterli concertare nel clavacembano, & altri strumenti*, e lo fa scrivere chiaramente sul frontespizio della pubblicazione: “di Claudio Monteverde, maestro di cappella della Sereniss. Sig. di Venetia in S. Marco”.

Diversamente dagli altri suoi volumi fino ad allora stampati, nessuna dedicatoria accompagna il volume, nessun duca, nessun nobile, nessun prelato, nessuna accademia. “Nessuna dedica”, sembra dire, “se non a me stesso”. Si tratta forse della collaborazione economica tra compositore e stampatore? Non abbiamo notizie che lo possano confermare, l'unica certezza è che *Il sesto libro de madrigali* mostra un compositore affermato, che pubblica un volume senza bisogno di sostegni o di figure di riferimento: un atto di auto consapevolezza dell'autore della *Favola di Orfeo*, dell'*Arianna*, del *Ballo delle Ingrate*, della *Missa In illo tempore* e del *Vespro della Beata Vergine*. Non solo manca un mecenate da ringraziare, ma, al contrario, in chiusura del libro parte del basso continuo, appare un sonetto che è una vera e propria dedica alla grandezza del Maestro e una testimonianza dell'orgoglio della stessa Venezia di poterlo annoverare tra i suoi cittadini.

Oltre a questa particolarità che racconta di un prestigio ormai reso noto, emerge nella raccolta una seconda novità, ovvero la presenza di un basso continuo che accompagna tutte le composizioni, anche quelle dove la scrittura potrebbe non necessitarne. Nello scorrere la “tavola delli madrigali” che appare in apertura di ciascun libro parte, si nota come essi siano divisi in due tipi stilistici distinti. Il primo è quello composto da madrigali appartenenti a una maniera assimilabile a quella tradizionale del genere, nella quale la narrazione è affidata alle cinque voci che alternano episodi omofonici ad altri imitativi. Il secondo, più aderente alle emergenti nuove esigenze espressive, alterna parti solistiche a interventi a cinque voci, in alcuni casi solo brevi commenti, dando vita a piccole scene di teatro in musica a una, due e cinque voci. Nella tavola i madrigali appartenenti a questo

secondo gruppo appaiono accompagnati dall'indicazione "concertato": è la conferma di un mondo musicale definitivamente mutato.

La spasmodica attività artistica e organizzativa che il musicista ebbe ad affrontare nei primi mesi seguenti l'assegnazione del prestigioso incarico marciano, rendono assai improbabile che la composizione dei madrigali contenuti nella raccolta possa risalire a quell'ultimo periodo. È invece logico supporre che pressoché tutte le musiche che appaiono nel nuovo libro fossero già state composte durante gli ultimi anni mantovani o nell'anno trascorso a Cremona dopo il licenziamento dalla corte Gonzaga e probabilmente in quegli ultimi mesi l'unico impegno potrebbe essere stato quello di organizzare la forma definitiva della raccolta e consegnare le musiche, ormai direttamente a mano, allo stampatore.

La prima traccia certa delle composizioni che entreranno a far parte del *Sesto libro* è contenuta in una lettera del 10 luglio del 1610, quando il cantore di corte mantovano Bernardo Cassola scrive al cardinal Gonzaga: "Il Monteverdi va preparando una muta di madrigali a cinque voci che sarà di tre pianti: quello dell'Arianna con il solito canto sempre; il pianto di Leandro et Ereo del Marino; il terzo, datoglielo da S.A.S.^{ma}, di Pastore che sia morta la sua Ninfa, parole del figlio del sig.^r conte Lepido Agnelli in morte della Signora Romanina". Risalgono dunque con certezza al 1610 la versione a cinque voci del *Lamento d'Arianna* e della *Sestina* ("il pianto di Pastore che sia morta la sua Ninfa"), coppia di pilastri intorno alla quale si dipana l'intera pubblicazione.

I due cicli, unitamente ai due madrigali *Zefiro torna* e *'l bel tempo rimena* e *Oimè 'l bel viso*, *oimè 'l soave sguardo*, su testi di Petrarca (è la prima volta che Monteverdi mette in musica il poeta che fino alla generazione precedente alla sua era stato la principale fonte di ispirazione e la base testuale di svariate centinaia di madrigali), entrambi forse risalenti a un periodo precedente a quello di composizione dei due cicli, sono i brani che appartengono più strettamente al genere del madrigale così come lo si era conosciuto fino ad allora. Sono quattro episodi di sconvolgente tensione espressiva, senza dubbio tra i vertici assoluti della produzione monteverdiana. La disperazione di Arianna, il suo pianto che "mosse tutto il teatro in lacrime" nella versione a voce sola del maggio 1608, la sua rabbia urlata senza pudore, la capacità dell'autore di tenere insieme le cinque voci come fossero la più potente delle orchestre, resta un esempio di come la versione polifonica di un brano in origine a voce sola possa risultare anche più efficace dell'originale.

La rassegna invece pervade i due capolavori composti sui versi di Petrarca. Ze-

firo torna e 'l bel tempo rimena, mette in musica un testo con il quale si era già confrontato Luca Marenzio nel suo primo libro dei *Madrigali a quattro voci* del 1585. Il precedente marenziano funge chiaramente da modello per Monteverdi: in questa sua versione tutte le intuizioni del maestro di Coccaglio vengono amplificate e rese definitive, tanto nella frattura che separa le quartine dalle terzine del sonetto di Petrarca, esaltata qui dal ritmo ternario della prima parte, quanto nell'estremizzazione, totalmente e disperatamente drammatica, della scrittura dissonante del finale. *Oimè 'l bel viso*, per contro, fa della misura il suo emblema. Pervaso da un palpabile senso di vuoto, nel madrigale si alternano frasi di carattere tragico, come “et oimè, il dolce riso ond'uscì il dardo” ad altre di maggiore compostezza, in tutto rispecchiando la nobiltà della figura femminile che viene descritta. Ma è appunto il vuoto a dominare questo capolavoro, che viene sigillato da una frase finale (“ma il vento ne portava le parole”) di bellezza desolante e inarrivabile.

Certo i toni con cui Monteverdi tratta il materiale testuale di questi due brani sono talmente carichi sotto l'aspetto emotivo che viene spontaneo pensare che la persona di cui si piange l'assenza possa non essere solo la Laura di Petrarca: è difficile a questo punto non legare, quantomeno idealmente, le due composizioni a Claudia Cattaneo moglie del compositore morta nel settembre del 1608. Comunque sia, *Zefiro torna* e *Oimè il bel viso*, rappresentano il culmine espressivo di quasi cent'anni di storia del madrigale, culmine che non poteva che essere toccato dal mettere insieme i suoi due sommi rappresentanti: Monteverdi e Petrarca.

La *Sestina. Lagrime d'amante al sepolcro dell'amata* è un monumento funebre, composto in memoria di Caterina Martinelli, la Romanina, quella giovane ragazza che da Roma era giunta a Mantova, proprio tra le mura della casa di Monteverdi, diventando la sua allieva preferita, e alla quale era stato affidato il ruolo di Arianna nell'opera che si stava per mettere in scena. Morta di varicella il 9 marzo del 1608 subito dopo essere riuscita a cantare nella *Dafne* di Marco da Gagliano, Caterinuccia aveva evidentemente colpito il duca Vincenzo, al punto che egli volle far costruire per lei un mausoleo nella chiesa del Carmine (purtroppo ora mausoleo e chiesa entrambi scomparsi), ordinare a Scipione Agnelli di comporre una sestina in versi in sua memoria e allo stesso Monteverdi di comporre da quel testo un omaggio musicale che vedrà il Maestro all'opera due anni dopo. La *Sestina. Lagrime d'Amante al sepolcro dell'amata*, trenodia funebre in onore di Caterina e di Vincenzo testimonia come l'arte della narrazione a cinque voci potesse ancora toccare, giunta ormai quasi al termine del suo

percorso, risultati di potenza espressiva difficilmente eguagliabile.

Di tutt'altro carattere gli altri sei madrigali della raccolta, cinque dei quali su testo di Giovan Battista Marino. In essi diviene evidente la ricerca da parte di Monteverdi di una forma che potesse, nel piccolo della rappresentazione cameristica del madrigale, ricreare quella più ampia forma di teatro in musica che si stava rapidamente imponendo. Alla consueta struttura a cinque voci si alternano episodi solistici, dialoghi o duetti, nei quali i singoli cantanti assumono il ruolo di protagonista e disegnano con precisione i caratteri dei personaggi della narrazione, relegando in qualche caso il quintetto vocale a un ruolo di coro di commento. Sono chiari indizi di un movimento profondo che stava per scardinare un genere che aveva dominato la scena musicale negli ultimi ottant'anni.

Se *Una donna fra l'altre onesta e bella* (che potrebbe essere uno dei due madrigali cui Monteverdi fa riferimento nella sua lettera ad Annibale Iberti del 28 luglio 1607) si mostra come l'unico brano di carattere leggero della raccolta, già in *A Dio, Florida bella* prende forma quel senso di distacco e di assenza, di carattere mitologico – pastorale, che permea tutti i successivi madrigali, i testi dei quali sono tratti dalle *Rime boscherecce* di Marino. Non è più un mondo reale infatti quello che si celebra nei madrigali mariniani, ma un mondo ormai lontano, quasi evaporato, che trova in *Qui rise, o Tirsi*, la propria sublimazione. Protagonista del madrigale diventa quel "qui" continuamente ripetuto, quel preciso luogo svuotato della presenza dell'amata Clori, il luogo dove avvenne l'incanto del guardarsi, del toccarsi e del baciarsi. Il carattere di vera e propria scena teatrale del madrigale è amplificato dalla scelta di Monteverdi di sigillare ogni scena con il ritornello "O memoria felice, o lieto giorno" che nel testo originale si limitava a chiudere l'intero sonetto. Anche *Batto, qui pianse Ergasto* e *Misero Alceo*, con il lungo assolo del tenore che occupa un terzo dell'intero madrigale, si muovono nella stessa direzione drammatica, così come il conclusivo dialogo a sette voci *Presso un fiume tranquillo*, che contiene però un forte elemento di caratterizzazione nella struttura musicale dei versi finali, fatta di frasi imitative di altissimo virtuosismo che presagiscono o forse ispireranno quelle dei *Madrigali guerrieri* del 1638.

Molte rivoluzioni erano in corso nella musica di quegli anni e *Il sesto libro de madrigali* di Claudio Monteverdi ne è probabilmente la più chiara e alta testimonianza. La testimonianza di un tramonto e di una nuova vita.

Ottavio Rinuccini

Lamento d'Arianna

1 *Prima parte*

Lasciatemi morire.
E chi volete voi che mi conforte
in così dura sorte,
in così gran martire?
Lasciatemi morire.

2 *Seconda parte*

O Teseo, o Teseo mio!
Sì, che mio ti vo' dir, ché mio pur sei,
benché t'involi, ahi crudo, a gli occhi miei.
Volgiti, Teseo mio,
volgiti, Teseo, o Dio!
Volgiti indietro a rimirar colei
che lasciato ha per te la patria e 'l regno,
e 'n quest'arene ancora,
cibo di fere dispietate e crude,
lascierà l'ossa ignude.
O Teseo, o Teseo mio,
se tu sapessi, o Dio,
se tu sapessi, oimè, come s'affanna
la povera Arianna,
forse, forse pentito
rivolgereſti ancor la prora al lito.
Ma con l'aure serene
tu te ne vai felice ed io qui piango.
A te prepara Attene
liete pompe superbe, ed io rimango
cibo di fere in solitarie arene.
Te l'un e l'altro tuo vecchio parente
ſtringeran lieto, ed io
più non vedrovi, o madre, o padre mio.

3 *Terza parte*

Dove, dove è la fede
che tanto mi giuravi?
Così ne l'alta sede
tu mi ripon de gli avi?
Son queste le corone

Lament of Arianna*First Part*

Let me die.
 And how can I possibly be consoled
 In this cruel fate
 In this great suffering?
 Let me die.

Second Part

O Theseus, O my Theseus
 Truly I would tell that you are really mine,
 But alas, cruel one, you are taken from my eyes.
 Return, my Theseus,
 Return, Theseus, O God.
 Return in your footsteps to see the one
 Who for you has left her fatherland and her kingdom,
 And who in this land still,
 A prey to pitiless and cruel beasts,
 Will leave her naked bones.
 O Theseus, O my Theseus,
 If you knew, O God,
 If you knew, alas! How tormented is
 Poor Arianna,
 Perhaps, perhaps repentant,
 Would you turn your ship towards these shores,
 But, with the siren breezes
 You go off happy, while I weep here;
 For you Athens prepares
 Joyous and superb festivities, while I remain here,
 A prey to the wilds on these solitary shores;
 You by each of your old parents
 Will be embraced in joy, while I
 Will see you no more, o mother, o father mine.

Third Part

Where, where then is the fidelity,
 That you swore so much to me?
 Is this then the high seat
 Of my ancestors that you put me on?
 Are these the crowns

Lamentation d'Ariane*Première partie*

Laissez-moi mourir.
 Et que voulez-vous qui me console
 en un sort si cruel,
 en un si grand martyre ?
 Laissez-moi mourir.

Deuxième partie

O Thésée, ô mon Thésée,
 car je veux te dire mien, que tu es bien à moi,
 mais hélas, cruel, à mes yeux te dérobés.
 Retourne, mon Thésée,
 retourne, Thésée, ô Dieu.
 retourne sur tes pas pour contempler celle
 qui pour toi a quitté sa patrie, son royaume,
 et sur cette plage encore,
 proie des fauves cruels et sans pitié,
 laissera ses ossements nus.
 O Thésée, ô mon Thésée,
 si tu savais, ô Dieu,
 si tu savais, hélas ! comme se tourmente
 la pauvre Ariane,
 peut-être, peut-être repent
 tournerais-tu alors la proue vers le rivage.
 Mais, sous la brise sereine
 tu t'éloignes heureux et moi ici je pleure ;
 à toi Athènes prépare
 de joyeuses et superbes fêtes, et moi ici je pleure
 proie des fauves sur ces plages solitaires ;
 toi chacun de tes vieux parents
 t'éteindra dans la joie, et moi
 plus ne vous reverrai, ô mère, ô mon père.

Troisième partie

Où donc, où est la foi,
 que tu m'as tant jurée ?
 est-ce ainsi que tu me places
 sur le haut siège de mes aïeux ?
 Voilà donc les couronnes

Francesco Petrarca

onde m'adorni il crine?
 Questi li scetri sono?
 Queste le gemme e gli ori?
 Lasciarmi in abbandono
 a fera che mi stracci e mi divori?
 Ah Teseo, ah Teseo mio!
 Lascerai tu morire,
 in van piangendo, in van gridando aita,
 la misera Arianna,
 ch'a te fidossi e ti die' gloria e vita?

4 *Quarta et ultima parte*

Ahi, che non pur risponde!
 Ahi, che più d'asp'è sordo a' miei lamenti!
 O nembi, o turbi, o venti,
 sommergetelo voi dentro a quell'onde!
 Correte, orche e balene,
 e de le membra immonde
 empiete le voragini profonde.
 Che parlo, ahi! che vaneggio?
 Misera, ohimè! che chieggi?
 O Teseo, o Teseo mio,
 non son, non son quell'io,
 non son quell'io che i ferì detti sciolsi:
 parlò l'affanno mio, parlò il dolore;
 parlò la lingua sì, ma non già il core.

5 *Zefiro torna e 'l bel tempo rimena*

Zefiro torna e 'l bel tempo rimena,
 e i fiori e l'erbe, sua dolce famiglia,
 e garir Progne e pianger Filomena,
 e primavera candida e vermiglia.

Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena;
 Giove s'allegra di mirar sua figlia;
 l'aria e l'acqua e la terra è d'amor piena;
 ogni animal d'amar si racconsiglia.

Ma per me, lasso, tornano i più gravi
 sospiri, che dal cor profondo tragge
 quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;

With which you adorn my head?
 These are the sceptres,
 These the jewels and the gold:
 To leave me abandoned
 To the wild beasts who tear and devour me!
 Ah! Theseus! Ah! my Theseus,
 Will you let me die,
 Weeping in vain, crying out in vain for help,
 Wretched Arianna
 Who was faithful to you and gave you life and glory?

Fourth and Final Part

Alas! he replies not.
 Alas! more than aspic, he is deaf to my laments.
 O clouds, o storms, o winds,
 Drown him in those waves.
 Rush orcs and whales
 And with his filthy members
 Fill up the deep abysses.
 What am I saying, ah, what raving is this?
 Wretched am I, alas, what have I asked?
 O Theseus, o my Theseus,
 No, it is not I,
 It is not I who hurl such curses;
 It is my anguish that speaks, it is my pain;
 Yes, it is my mouth that speaks, but not my heart.

Zephyr returns and the sweet season brings back
 Flowers and herbs, his gentle kin,
 And the warbling of Procne and the laments of Philomena
 And the candid and vermilion Spring.

The meadows smile and the heavens are serene again,
 Jupiter rejoices to see his daughter,
 The air and the water and the earth are filled with love,
 Every animal begins to love again.

But for me alas, return the heaviest
 Sighs that from the depth of my heart arise
 The cause is she who to Heaven carries off the keys;

dont tu ornes ma chevelure ?
 Voilà les sceptres,
 voilà les gemmes et les ors :
 m'abandonner aux fauves
 qui me déchireront, et me dévoreront !
 Ah ! Thésée ! Ah ! mon Thésée,
 laisseras-tu mourir,
 pleurant en vain, appelant en vain à l'aide,
 la malheureuse Ariane
 qui te fit confiance et te donna gloire et vie ?

Quatrième et dernière partie

Hélas ! il ne répond pas.
 Hélas ! plus qu'un aspic il est sourd à mes plaintes.
 O nuées, ô tornades, ô tempêtes,
 plongez-le dans ces ondes.
 Accourez, orques et baleines,
 et de ses membres immondes
 emplissez les abîmes profonds.
 Que dis-je, hélas, je délire ?
 Malheureuse, ô Dieu, qu'ai-je demandé ?
 O Thésée, ô mon Thésée,
 non, ce n'est pas moi,
 ce n'est pas moi qui ai lancé de telles imprécations :
 c'est mon angoisse qui a parlé, c'est ma douleur ;
 oui, c'est ma bouche qui parla, mais non mon cœur.

Zéphyr revient et le beau temps ramène
 et les fleurs et l'herbe, sa douce famille,
 et les chants de Procné et les plaintes de Philomène
 et le printemps candide et vermeil.

Les prés sont riants et le ciel se rassérène,
 Jupiter se réjouit en contemplant sa fille,
 l'air et l'eau et la terre sont pleins d'amour,
 tout animal se reprend à aimer.

Mais pour moi, hélas, renaissent les plus lourds
 soupirs que du fond du cœur fait jaillir
 Celle qui au Ciel en emporta les clés ;

e cantar augelletti e fiorir piagge
e 'n belle donne onesti atti e soavi
sono un deserto, e fere aspre e selvagge.

6 Una donna fra l'altre onesta e bella

Una donna fra l'altre onesta e bella
vidi nel coro di bellezza adorno
l'armi vibrar, mover il piede intorno,
feritrice d'amor, d'amor rubella.

Uscian dal caro viso auree quadrella,
e 'n quella notte che fe' invidia e scorno
col sol de' suoi belli occhi al chiaro giorno,
si rese ogni alma spettatrice ancella.

Non diede passo allor che non ferisse,
né girò ciglio mai che non sanasse,
né vi fu cor che 'l suo ferir fugisse;

non ferì alcun che risanar bramasse,
né fu sanato alcun che non languisse,
né fu languente alfin che non l'amasse.

7 A Dio, Florida bella, il cor piagato

«A Dio, Florida bella, il cor piagato
nel mio partir ti lascio, e porto meco
la memoria di te, sì come seco
cervo trafitto suol lo strale alato».

«Caro mio Floro, a Dio. L'amaro stato
consoli Amor del nostro viver cieco,
ché, se 'l tuo cor mi resta, il mio vien teco,
com'augellin che vola al cibo amato».

Così sul Tebro a lo spuntar del sole
quinci e quindi confuso un suon s'udio
di sospiri, di baci e di parole.

«Ben mio, rimanti in pace». «E tu, ben mio,
vattene in pace, e sia quel che 'l ciel vole».
«A Dio, Floro» (dicean) «Florida, a Dio».

And the song of the birds, the flowers of the countryside,
And the sweet actions of beautiful and honest ladies
Seem like a desert with fierce and savage beasts.

A lady honest and beautiful among the others
Saw I in the throng, adorned in her beauty;
Shaking her arms and moving her feet around,
Wounding with love, a rebel to love.

From her dear face came gentle breezes and arrows
And in this night of wickedness and scorn,
With the sun of her beautiful eyes came bright day;
The souls of all who beheld her became enslaved.

She made not a step that did not wound,
Turned not her eyes without us being cured,
There was not heart that escaped her wounding.

She wounded none that wanted to be cured,
And cured were none that did not languish,
And none languished that did not love at last.

Farewell beautiful Florida, with weeping heart
In parting I leave you, and I take with me
Your memory, just as the wounded stag
Carries off with him the winged arrow.

My dear Floris farewell, may love console us from
The bitter fate of our dark life; for if your heart
Stays close to me, mine will come with you,
Like the bird who flies off for its favourite food.

So on the Tiber at sunrise
Exquisitely confused arose the sound
Of kisses, of sighs and of words;

Remain in peace my love: and you my beloved,
Go off in peace, as heaven wishes it.
Farewell Floris (they said), Florida farewell.

et le chant des oiseaux, et les fleurs de ces lieux,
et les manières suaves des belles et honnêtes femmes
sont un désert et d'âpres et sauvages fauves.

Une femme parmi les autres honnête et belle
Je vis dans l'assemblée toute ornée de beauté ;
brandir les armes mouvoir le pied alentour,
blessant d'amour, rebelle à l'amour.

De son cher visage s'exhalaient parfums et flèches
et dans cette nuit qui fit envie et affront
par le soleil de ses beaux yeux à la clarté du jour ;
chacun la regardant en eut l'âme asservie.

Elle ne fit un pas qu'aussitôt ne blessât,
ni ne tourna les yeux que ne guérit,
il n'y eut cœur qui fût sa blessure.

Elle ne blessa aucun qui désirât guérir,
et aucun qui, guéri, ne languît,
et languissant à la fin ne l'aimât.

Adieu belle Floride, je te laisse en partant
mon cœur blessé, et j'emporte avec moi
le souvenir de toi, comme le cerf transpercé
porte avec lui la flèche ailée.

Mon cher Florus adieu, qu'Amour nous console
de l'amer destin de nos vies sans lumière ;
car si ton cœur reste auprès de moi, le mien t'accompagne,
comme l'oiseau qui vole vers la nourriture aimée.

Ainsi sur le Tibre au lever du soleil
exquisement confus s'élevait le son
de baisers, de soupirs, de paroles :

Reste en paix, mon amour : et toi, mon bien-aimé,
va-t-en en paix, qu'il en soit comme veut le ciel.
Adieu Florus (disaient-ils) Floride adieu.

Scipione Agnelli

■ 26

Sestina

Lagrine d'amante al sepolcro dell'amata

8 *Prima parte*

Incenerite spoglie, avara tomba,
fatta del mio bel sol terreno cielo,
ahi lasso, i' vegno ad inchinarvi in terra.
Con voi chius'è 'l mio cor a' marmi in seno,
e notte e giorno vive in pianto in foco
in duolo in ira il tormentato Glauco.

9 *Seconda parte*

Ditelo, o fiumi, e voi, ch'udiſte Glauco
l'aria ferir di grida in su la tomba,
erme campagne, e 'l san le Ninfe e 'l cielo:
a me fu cibo il duol, bevanda il pianto,
letto, o sasso felice, il tuo bel seno,
poi doli mio ben copri gelida terra.

10 *Terza parte*

Darà la notte il sol lume alla terra,
splenderà Cinzia il dì, prima che Glauco
di bacciar, d'onorar lasci quel seno
che nido fu d'Amor, che dura tomba
preme. Né sol d'alti sospir, di pianto
prodighe a lui saran le fere e 'l cielo.

11 *Quarta parte*

Ma te raccoglie, o Ninfa, in grembo 'l cielo.
Io per te miro vedova la terra,
deserti i boschi e correr fiumi il pianto;
e Driadi e Napee del meſto Glauco
ridicono i lamenti, e su la tomba
cantano i pregi de l'amato seno.

12 *Quinta parte*

O chiome d'or, neve gentil del seno,
o gigli de la man, ch'invido il cielo
ne rapì, quando chiuse in cieca tomba,
chi vi nasconde? Oimè! povera terra.
Il fior d'ogni bellezza, il sol di Glauco!
Ah Muse, ah Muse, qui sgorgate il pianto.

Sestina
Tears of a Lover in the Sepulchre of his Beloved

First Part

Incinerated remains, greedy tomb
 Made from my beauteous son and earthly heaven.
 Alas I come to lean over your grave, with you
 My heart is buried, my breast turned to marble,
 And night and day I live in tears, in fire
 In grief, in anger, a tormented Glaucus.

Second Part

Tell, o rivers, and you who hear Glaucus
 Renting the air with cries above her tomb,
 Lonely countryside and nymphs and heavens;
 My food is grief, my drink lament,
 My bed, o happy stone, is your beautiful breast,
 Since frozen earth has covered my beloved.

Third Part

By night the sun will light the earth,
 The moon will shine by day before Glaucus
 Will cease to kiss and honour this breast
 Which was a nest of love, and which the cruel tomb
 Has crushed; left alone with deep sighs and tears,
 May the spheres and heavens be kind to him.

Fourth Part

But heaven receives you, o nymph, into its lap.
 I gaze at you, for the earth is widowed,
 The woods deserted and the rivers flow with tears.
 And the Dryads and Nymphs echo
 The sad laments of Glaucus, and over the tomb
 Sing the prayers of the beloved breast.

Fifth Part

O golden hair, gentle snow-white breast,
 O lily-white hand which envious heaven
 Has snatched from us, when locked in the dark tomb
 Who shall hide you, alas, the poor earth,
 Who hides the flower of all beauty, the sun of
 Glaucus. Ah muses shed here your tears.

Sextine
Larmes d'un amant sur le sépulcre de sa bien-aimée

Première partie

Dépouille réduite en cendres, tombe avare
 devenue de mon beau soleil terrestre ciel.
 Hélas ! je viens me prosterner sur cette terre,
 avec toi mon cœur est enfermé au sein de ces marbres,
 et nuit et jour dans le feu, dans les pleurs,
 dans la douleur, la colère vit le malheureux Glaucus.

Deuxième partie

Dites-le, ô fleuves, et vous qui entendîtes Glaucus
 déchirer l'air de ses cris sur sa tombe,
 campagnes solitaires, les nymphes et le ciel le savent ;
 la douleur fut ma nourriture, les pleurs mon breuvage,
 ô pierre heureuse, devenue lit de ton beau sein,
 depuis que la terre glacée a recouvert ma bien-aimée.

Troisième partie

Le soleil, de nuit, éclairera la terre,
 Cynthie, de jour, resplendira avant que Glaucus
 cesse de baiser et d'honorer ce sein
 qui fut un nid d'amour et que la dure pierre
 enferme ; et les sphères et le ciel ne seront pas les seuls,
 à prodiguer profonds soupirs et pleurs.

Quatrième partie

Mais le ciel en son giron, ô nymphe, te recueille.
 Moi, je vois, à cause de toi, la terre en deuil,
 les bois déserts, les fleuves gonflés de pleurs.
 Et Dryades et Népées du mélancolique Glaucus
 redisent les plaintes, et sur la tombe
 chantent la beauté du sein bien-aimé.

Cinquième partie

O chevelure d'or, noble blancheur du sein,
 ô main de lys qu'envieux le ciel nous vola,
 quand il vous enferma dans un tombeau obscur,
 qui vous cache ? Hélas, c'est cette pauvre terre
 qui cache la fleur de toute beauté, le soleil
 de Glaucus ? Ah, Muses, versez ici vos pleurs.

Francesco Petrarca

13 *Sesta et ultima parte*

Dunque, amate reliquie, un mar di pianto
non daran questi lumi al nobil seno
d'un freddo sasso? Ecco l'afflitto Glauco
fa rissonar «Corinna» il mar e 'l cielo;
dicano i venti ognor, dica la terra:
«Ahi Corinna, ahi Corinna, ahi morte, ahi tomba».

Cedano al pianto i detti, amato seno;
a te dia pace il ciel; pace a te, Glauco,
prega onorata tomba e sacra terra.

14 *Oimè il bel viso, oimè 'l soave sguardo*

Oimè il bel viso, oimè 'l soave sguardo,
oimè 'l leggiadro portamento altero;
oimè 'l parlar ch'ogni aspr'ingegn'e fero
faceva umile, ed ogni uom vil gagliardo.

Ed oimè il dolce riso, ond'uscì il dardo
di che morte, altro ben già mai non spero:
alma real, dignissima d'impero,
se non fosse fra noi scesa sì tardo!

Per voi convien ch'io arda, e 'n voi respire,
ch'i' pur fui vostro; e se di voi son privo,
via men d'ogni sventura altra mi dole.

Di speranza m'empieſte e di desire,
quand'io parti' dal sommo piacer vivo;
ma 'l vento ne portava le parole.

Giambattista Marino

15 *Qui rise, o Tirsi, e qui ver' me rivolse*

Qui rise, o Tirsi, e qui ver' me rivolse
le due ſtelle d'amor la bella Clori.
Qui, per ornarmi il crin, de' più bei fiori,
al suon de le mie canne, un grembo colse.
O memoria felice, o lieto giorno.

Qui l'angelica voce e le parole,
ch'umiliaro i più superbi tori;
qui le grazie scherzar vidi e gli amori,
quando le chiome d'or sparte raccolse.
O memoria felice, o lieto giorno.

Sixth and Final Part

Therefore beloved remains, a sea of tears
 May it not illumine the noble breast
 Of a cold stone ? Here afflicted Glaucus
 Makes Corinna, the sea and the heavens resound,
 Saying to the winds at each hour, saying to the earth,
 Ah Corinna, ah death, ah tomb.

May words yield to tears, beloved breast,
 May heaven give you peace, and peace to you Glaucus
 Praying at the honoured tomb and sacred ground.

Alas the beautiful face, alas the sweet look,
 Alas the proud and graceful manner,
 Alas the speech which humbles every fierce
 And savage spirit, and makes every coward valiant.

And alas the sweet smile from which springs the arrow
 Which never gives me any other hope than death:
 Exalted soul, most worthy of an empire.
 But she came down to us too late.

For you I must burn and for you I must breathe,
 For I was ever yours; and of you was bereaved
 I suffer now the less from other sorrows.

With hope and with desire you have filled me
 When I left from the heights of lively pleasure;
 But the wind carries off these words.

Here she smiled, o Tirsis, and here she turned to me
 Her two stars of love, the beautiful Gloris;
 Here to bedeck my hair, with the most beautiful flowers,
 At the sound of my pipe, she gathered a whole bouquet.
O happy memory, o joyous day.

Here the angelic voice and the words
 Humbled the proudest bulls;
 Here I saw the Graces and the Cupids frolic,
 When she gattered her hair of scattered gold.
O happy memory, o joyous day.

Sixième et dernière partie

Donc reliques aimées, un océan de larmes
 ne pourrait-il jaillir de ces yeux pour le noble sein
 d'une froide pierre ? Voici Glaucus éploré,
 du nom de Corinne il fait résonner la mer et le ciel,
 pour que disent les vents à toute heure, pour que dise la terre :
 hélas Corinne, hélas mort, hélas tombeau !

Que les paroles laissent place aux larmes ; sein bien-aimé,
 que le ciel te donne la paix, et paix à toi Glaucus
 prie sur la tombe vénérée, sur la terre sacrée.

Hélas le beau visage, hélas le doux regard,
 Hélas le fier et gracieux maintien,
 hélas ce parler qui rendait humble
 tout esprit âpre et sauvage, et tout homme lâche vaillant.

Hélas encore le doux sourire d'où jaillit le trait
 dont je n'espère jamais d'autre bien que la mort :
 âme royale, bien digne d'un empire,
 si elle n'était descendue parmi nous si tard.

Pour vous il convient que je brûle et en vous je respire
 car je fus vôtre ; et si de vous je suis privé
 je souffre d'autant moins de tout autre malheur.

D'espoir m'avez comblé et de désir
 quand je quittai si haut et si vif plaisir ;
 mais le vent emportait ces paroles.

Ici elle sourit, ô Thyrsis, et ici vers moi elle tourna
 ses deux astres d'Amour, la belle Chloris ;
 ici pour orner mes cheveux, des plus belles fleurs,
 au son de mon pipeau, tout un bouquet cueillit.
O souvenir heureux, ô jour joyeux.

Ici s'éleva l'angélique voix dont les paroles,
 firent humbles les plus fiers taureaux ;
 ici je vis les Grâces s'égayer, et les Amours
 quand elle rassembla ses cheveux d'or épars.
O souvenir joyeux, ô jour heureux.

Giambattista Marino

Qui con meco s'assise, e qui mi cinse
del caro braccio il fianco, e dolce intorno
stringendomi la man, l'alma mi strinse.

Qui d'un bacio ferimmi, e 'l viso adorno
di bel vermiglio vergognando tinse.
O memoria felice, o lieto giorno.

16 Misero Alceo, del caro albergo fore

Misero Alceo, del caro albergo fore
gir pur convienti, e ch'al partir t'apresti.
«Ecco, Lidia, ti lascio, e lascio questi
poggi beati, e lascio teco il core.

Tu, se di pari laccio e pari ardore
mero legata fosti e meco ardesti,
fa' che ne' duo talor giri celesti
s'annidi e posi, ov'egli vive e more.

Sì, mentre lieto il cor staratti a canto,
gli occhi, lontani da soave riso,
mi daran vita con l'umor del pianto».

Così disse il pastor dolente in viso.
La Ninfa udillo, e fu in due parti intanto
l'un cor da l'altro, anzi un sol cor, diviso.

Giambattista Marino

17 Batto, qui pianse Ergasto. Ecco la riva

Batto, qui pianse Ergasto. Ecco la riva
ove, mentre seguiva cerva fugace,
fuggendo Clori il suo pastor seguace,
non so se più seguiva o se fuggiva.

«Deh, mira!» – egli dicea – «Se fuggitiva
fera pur saettar tanto ti piace,
saetta questo cor che soffre in pace
le piaghe, anzi ti segue e non le schiva.

Lasso, non m'odi?». E qui tremante e fioco
e tacque e giacque. A questi ultimi accenti
l'empia si volse e rimirollo un poco.

Allor di nove Amor fiamme cocenti
l'accese. Or chi dirà che non sia foco
l'umor che cade da duo lumi ardenti?

Here with me she sat and here she embraced me
With her dear arms gently wound around me,
Squeezing my hand she bound my soul.

Here with a kiss she wounded me and her face
Adorned with vermillion tinged me with confusion.
O happy memory, o joyous day.'

Wretched Alceus, far from his beloved shelter
You must go and prepare yourself for departure.
Here Lydia, I leave you, and I leave
Those happy hills, but I leave with you my heart.

You, who with like ties, and like ardour,
To me you were united and with me you burned,
May forever these two celestial orbs
Be his nest where he lives and dies.

Yes, this heart dies happy, so close to you it remains,
The eyes distant from your gentle laugh
Giving me life with their tears.

So spoke the shepherd his face in sadness.
The nymph listened: and then in two parts torn were
One heart from the other, instead a single heart divided.

Batto, here weeps Ergasto, here is the bank,
Where Chloris pursued the fleeing doe,
While fleeing from the shepherd who was pursuing her,
Was she pursuing or was she fleeing? I know not.

Ah, (she said), if it pleases you so much
To shoot your arrows at a fugitive beast,
Shoot them instead on this heart which suffers in silence
Its wounds, and even follows you, and never escapes them.

Alas do you not hear me? Here trembling and pale
He was silent and languished. With these last sounds
The cruel one turned around and looked at him awhile.

Then love with new flames burning
Engulfed her. But who will say that 'tis not fire,
The tears that flow from two ardent eyes?

Ici avec moi elle s'assit et ici me ceignit
la taille de son bras chéri, et doucement à l'entour
en me pressant la main, elle étreignit mon âme.

Ici d'un baiser me blessa, et son visage
de confusion se teignit de beau vermeil.
O souvenir joyeux, ô jour heureux.

Malheureux Alcée, loin du séjour aimé
il te faut donc aller et te préparer au départ.
«Voilà, Lydie, je te laisse, et je laisse
ces collines heureuses, et je laisse avec toi mon cœur

Toi, si d'un semblable lien, et de semblable ardeur
à moi tu fus unie et avec moi tu brûlas,
fais qu'à jamais dans ces deux orbes célestes
mon cœur fasse son nid et repose là où il vit, et meurt.

Oui, il meurt heureux ce cœur, si près de toi il reste,
loin du suave rire les yeux
me donneront vie par leurs larmes».

Ainsi parla le berger : le visage dolent
la nymphe l'écouta : et furent alors d'un côté de l'autre
leurs cœurs séparés, et même un seul cœur partagé.

«Battos», ici pleura Ergaste : voici la rive,
où Chloris poursuivait une biche en fuite,
tout en fuyant le berger qui la poursuivait,
poursuivait-elle la biche ou fuyait-elle ? je ne sais.

Ah, vois (disait-il) s'il te plaît tant
de darder tes flèches sur la bête fugitive,
darde-les sur ce cœur qui supporte en silence
ses blessures, et même te suit, et ne les évite pas.

Hélas, ne m'entends-tu pas ? Et ici tremblant et pâle
il se tut, et languit. A ces derniers accents
la cruelle se tourna, et le contempla un moment.

Alors Amour de nouvelles flammes brûlantes
l'enflamma. Or qui dira que n'est pas feu
les pleurs qui coulent de deux yeux ardents ?

18 Presso un fiume tranquillo

Presso un fiume tranquillo

disse a Filena Eurillo:

«Quanto son queste arene

tante son le mie pene,

e quante son quell'onde

tante ho per te nel cor piaghe profonde».

Rispose, d'amor piena,

ad Eurillo Filena:

«Quante la terra ha foglie

tante son le mie doglie,

e quante il cielo ha stelle

tante ho per te nel cor vive fiammelle».

Dunque con lieto core

soggionse indi il pastore:

«Quanti ha l'aria augelletti

siano i nostri diletti,

e quant'hai tu bellezze

tante in noi versi Amor care dolcezze».

«Sì, sì» con voglie accese

l'un e l'altro riprese:

«Facciam, concordi amanti,

pari le gioie ai pianti,

a le guerre le paci:

se fur mille i martir sien mille i baci».

Near to a tranquil river
 Eurillo said to Filena:
 – As numerous are the grains of sand,
 As the pains that I suffer;
 And as numerous the waves as the deep wounds
 Which you inflict on my heart.

Filled with love Filena
 Replied to Eurillo:
 – There are as many leaves on the earth
 As there are my sorrows;
 And the sky has as many stars
 As in my heart I have ardent flames for you.

And so (with light heart)
 The shepherd added
 – As many as the birds in the air
 Are our delights;
 And you have as much beauty
 As the dear sweetness that love bestows upon us.

– Yes, yes (with burning passion
 One another resumed)
 – Let us lovers make accords,
 Make equal our joys to our pleasures,
 To our wars our peace; if our suffering
 Be a thousand, let a thousand be our kisses.

Près d'un fleuve tranquille
 Eurillo dit à Filena :
 – aussi nombreux sont ces grains de sable,
 que les peines dont je souffre ;
 et aussi nombreuses les vagues,
 que les profondes plaies que par toi j'ai au cœur.

Pleine d'amour Filena
 répondit à Eurillo :
 – autant la terre a de feuilles,
 autant sont mes tourments ;
 et autant le ciel a d'étoiles,
 autant de flammes vives j'ai pour toi dans le cœur.

Donc ajouta alors le berger
 (d'un cœur joyeux) :
 – qu'aussi nombreux soient nos plaisirs
 qu'il y a d'oiseaux dans l'air ;
 et qu'Amour verse en nous autant de ces chères douceurs
 qu'il y a en toi de beautés.

– Oui, oui (reprirent-ils l'un et l'autre
 enflammés de désir)
 – faisons, amants réconciliés,
 égales nos joies à nos pleurs,
 nos guerres à la paix ;
 si nos martyrs furent mille, que soient mille nos baisers.

RossoPorpora
Early Music Ensemble



■ 34



Directed by Walter Testolin, since its foundation in 2011 RossoPorpora is dedicated to the study and dissemination of the immense heritage of the Italian madrigal. The ensemble's highly expressive style is the result of a in-depth study of both the philological aspects of the music and the social and cultural environments of the poetic-musical features of the work performed.

Its previous recording with Arcana, *L'amoroso & crudo* stile, madrigals by Luca Marenzio (2018), received enthusiastic reviews from international press, among which it stands out the *Preis der deutschen Schallplattenkritik*, as Vocal Record of the year. Described by Forum Opéra as "a historical milestone, a disc to take to a desert island", it was praised by Early Music Review as "a truly exceptional recording, of such musical merit and artistic quality that it stops us in our tracks. It is, in a single word: magnificent".

Dirigé par Walter Testolin, depuis sa création en 2011, RossoPorpora se consacre à l'étude et à la diffusion de l'immense héritage du madrigal italien. Le style très expressif de l'ensemble est le résultat d'une étude approfondie des aspects philologiques de la musique et des milieux sociaux et culturels dont elle est issue, ainsi que d'une adhésion et d'une identification radicales aux caractères poétiques et musicaux des œuvres interprétées.

Leur disque précédent chez Arcana, *L'amoroso & crudo stile*, madrigaux de Luca Marenzio (2018), a rencontré des échos enthousiastes de la part de la critique internationale, parmi lesquels il se distingue le *Preis der deutschen Schallplattenkritik* en tant que disque vocal de l'année. Décrit par Forum Opéra comme « un nouveau jalon historique » et « un disque pour l'île déserte », Early Music Review a écrit de *L'amoroso & crudo stile* : « un disque vraiment exceptionnel, un enregistrement d'une telle valeur musicale et d'une telle qualité artistique qu'il nous arrête dans notre élan ».

Diretto di Walter Testolin, fin dalla sua nascita nel 2011 RossoPorpora è dedito allo studio e alla diffusione dell'enorme patrimonio del madrigale italiano. Lo stile fortemente espressivo del gruppo è il risultato di un profondo studio degli aspetti filologici della musica e degli ambienti sociali e culturali dai quali essa scaturisce, nonché di una radicale adesione e immedesimazione ai caratteri poetico-musicali delle opere eseguite.

Il suo precedente disco con Arcana, *L'amoroso & crudo stile*, madrigali di Luca Marenzio (2018), ha ottenuto entusiastici riscontri dalla critica internazionale, tra cui spicca il *Preis der deutschen Schallplattenkritik* come disco vocale dell'anno. Definito da Forum Opéra "una pietra miliare storica, un disco da portare sull'isola deserta", di esso Early Music Review ha scritto: "un disco veramente eccezionale, una registrazione di tale merito musicale e qualità artistica che ci blocca nel nostro cammino".

Claudio Monteverdi (1567–1643)

Il sesto libro de madrigali a cinque voci, con un dialogo a sette

Lamento d'Arianna

- | | | |
|-----|---|-------|
| 01. | Lasciatemi morire – <i>prima parte</i> | 02:28 |
| 02. | O Teseo, o Teseo mio! – <i>seconda parte</i> | 05:33 |
| 03. | Dove, dove è la fede – <i>terza parte</i> | 02:42 |
| 04. | Ahi, che non pur risponde! – <i>quarta, et ultima parte</i> | 04:10 |
| 05. | Zefiro torna e 'l bel tempo rimena | 04:22 |
| 06. | Una donna fra l'altre onesta e bella – <i>concertato nel clavicimbalo</i> | 03:57 |
| 07. | A Dio, Florida bella, il cor piagato – <i>concertato</i> | 04:29 |

Sestina. Lacrime d'amante al sepolcro dell'amata

- | | | |
|-----|--|-------|
| 08. | Incenerite spoglie, avara tomba – <i>prima parte</i> | 02:25 |
| 09. | Ditelo, o fiumi, e voi, ch'udiste Glauco – <i>seconda parte</i> | 02:13 |
| 10. | Darà la notte il sol lume alla terra – <i>terza parte</i> | 02:43 |
| 11. | Ma te raccoglie, o Ninfa, in grembo 'l cielo – <i>quarta parte</i> | 02:57 |
| 12. | O chiome d'or, neve gentil del seno – <i>quinta parte</i> | 02:44 |
| 13. | Dunque, amate reliquie, un mar di pianto – <i>sesta, et ultima parte</i> | 03:56 |
| 14. | Oimè il bel viso, oimè 'l soave sguardo | 05:50 |
| 15. | Qui rise, o Tirsi, e qui ver' me rivolse – <i>concertato</i> | 07:26 |
| 16. | Misero Alceo, del caro albergo fore – <i>concertato</i> | 05:12 |
| 17. | Batto, qui pianse Ergasto. Ecco la riva – <i>concertato</i> | 03:54 |
| 18. | Presso un fiume tranquillo – <i>dialogo a 7 concertato</i> | 06:20 |

Total Time 73:33

RossoPorpora

Walter Testolin – director

Alicia Amo – canto
Silvia Frigato – canto
Lucia Napoli – quinto, alto
Elena Carzaniga – alto
Andrés Montilla-Acurero – alto, tenore
Massimo Altieri – tenore
Giacomo Schiavo – quinto, tenore
Guglielmo Buonsanti – basso
Alberto Spadarotto – basso

Dario Carpanese – harpsichord, organ
Nicola Lamon – harpsichord, organ
Gian Giacomo Pinardi – archlute
Jadran Duncumb – theorbo
Teodoro Baù – viola da gamba

Tracks 1–4: AA, LN, AM, GS, AS – DC, NL, GGP, JD
Track 5: SF, LN, EC, MA, GB – DC, NL, GGP, JD
Track 6: AA, LN, MA, GS, AS – DC, NL, GGP, JD, TB
Track 7: SF, AA, LN, AM, MA, GS, GB – DC, NL, GGP, JD, TB
Tracks 8–13: AA, LN, EC, MA, GB – DC
Track 14: SF, AA, AM, MA, AS
Track 15: SF, AA, LN, AM, MA, GS, GB – DC, NL, GGP, JD, TB
Track 16: AA, LN, MA, GS, GB – DC, NL, GGP, JD
Track 17: AA, LN, EC, GS, GB – DC, GGP, JD
Track 18: AA, SF, LN, EC, AM, MA, GS, GB, AS – DC, NL, GGP, JD, TB

A special thanks

If the wonderful music of Monteverdi's *Sixth Book of Madrigals* can today be performed, heard, recorded; if we can now write about it and discuss it; if we are allowed to immerse ourselves in the five voices of the *Lamento d'Arianna*, in the sharp dissonances of *Zefiro torna* or in the sorrow of the *Sestina*, it is because of the very few copies of this collection that have survived, amongst which a single, unique complete exemplar of the 1614 *editio princeps*, come down to us and preserved at the International Museum and Library of Music of Bologna – which has also graciously provided the reproductions for the booklet accompanying this recording. As with this volume there are many other instances of rare, even unique copies which have managed to survive across the centuries.

Therefore, we wish to express our heartfelt gratitude to all those who, over the past centuries, have endeavoured to collect and preserve these works both for themselves and for posterity, as well as to those who continue to safeguard them today, allowing them to accompany us into the present-these miraculous sonic time machine.

— RossoPorpora

Remerciements particuliers

Si les merveilleuses musiques du *Sixième livre de madrigaux* de Monteverdi peuvent aujourd'hui être exécutées, écoutées, enregistrées, si nous pouvons en écrire et en discuter, si l'on nous permet de nous immerger dans les cinq voix du *Lamento di Arianna*, dans les dissonances aiguës de *Zefiro torna* ou dans la douleur de la *Sestina*, c'est parce que quelques exemplaires de ce recueil ont survécu, dont un seul et unique exemplaire de l'*editio princeps* de 1614, parvenu jusqu'à nous et conservé au Musée International et Bibliothèque de la Musique de Bologne, qui a également accordé quelques reproductions pour le livret de cet enregistrement.

Comme celui-ci, il existe de nombreux autres cas, quelques exemplaires fortunées, voire un seul, qui, à travers les siècles, ont réussi à se maintenir en vie.

Nous tenions ici à remercier de tout cœur tous ceux qui, au cours des siècles passés, ont voulu rassembler ces musiques afin de les préserver pour eux-mêmes et pour ceux qui viendraient après, ainsi que ceux qui les conservent encore aujourd'hui, permettant à ces œuvres de nous accompagner dans le présent, véritables machines du temps sonores.

— RossoPorpora

Un ringraziamento particolare

Se le meravigliose musiche del Sesto libro de Madrigali di Monteverdi possono essere oggi eseguite, ascoltate, registrate, se ne possiamo scrivere e discutere, se ci è consentito immergerci nelle cinque voci del *Lamento di Arianna*, nelle dissonanze acute di *Zefiro torna* o nel dolore della *Sestina*, è perché di questa raccolta sono sopravvissute poche copie, tra le quali un solo e unico esemplare completo dell'*editio princeps* del 1614, giunta fino a noi e conservata presso il Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, che ne ha concesso anche alcune riproduzioni per il libretto di questo disco. Come questo ci sono molti altri casi, poche o addirittura singole fortunate copie che valicando i secoli sono riuscite a mantenersi in vita.

Vogliamo qui ringraziare di cuore tutti coloro che nei secoli scorsi hanno voluto raccogliere queste musiche al fine di preservarle per sé e per chi sarebbe venuto, e chi tuttora le custodisce, consentendo ad esse di accompagnarci nel presente, miracolose macchine del tempo sonore.

— RossoPorpora

Recording dates: 16–18 October 2017

Venue: Oratorio di San Pietro, Vicenza, Italy

Sound engineer and producer: Giuseppe Maletto

Editing: Giuseppe Maletto and Walter Testolin

Concept and design: Emilio Lonardo

Layout: Mirco Milani

Images – *digisleeve*

Cover picture: Painter active in Rome, *Sleeping Girl*, ca. 1615–1620, Museum of Fine Arts, Budapest

Inside: RossoPorpora © Michele Truncali

Images – *booklet*

Page 34: RossoPorpora © Michele Truncali

Translations

English: Lothar Banse – French: Anna Piroli

© 2025 Associazione Culturale Ghimel, under exclusive licence to Outhere Music France

© 2025 Outhere Music France

Associazione Ghimel
Musica e cultura



ARCANA is a label of OUTHERE MUSIC FRANCE
31, rue du Faubourg Poissonnière – 75009 Paris
www.outhere-music.com www.facebook.com/OuthereMusic

Artistic Director: Giovanni Sgarla

outhere
M U S I C



ALTO

IL SESTO LIBRO

DE MADRIGALI
A CINQUE VOCI,
con vno Dialogo a Sette,

Con il suo Basso continuo per poterli con-
certare nel Clauacembano, & altri
Stromenti.

DI CLAUDIO MONTEVERDE

*Maestro di Cappella della Sereniss. Sig.
di Venetia in S. Marco.*

Nuouamente compolti, & dati in luce.

CON PRIVILEGIO.



In Venetia appresso Ricciardo Amadino,

MDCXIV. C