

MONTEVERDI

HEAVEN AND EARTH

THE KING'S CONSORT
ROBERT KING



MONTEVERDI

Heaven and Earth

1 Toccata (from *Orfeo*)

2 cornetts, 3 sackbuts, 2 violins, 2 violas, bass violin, violone,
2 harpsichords, 2 chitarroni

0'39

2 Ritornello & Dal mio permesso (from *Orfeo*)

C Sampson, 2 violins, 2 violas, bass violin, violone, 2 chitarroni,
2 harpsichords, 2 cornetts, 3 sackbuts

6'36

3 Zefiro torna (from *Scherzi musicali*, 1632)

C Daniels, J Gilchrist, harpsichord, 2 guitars, chitarrone

5'18

4 Ohimè, dov'è il mio ben (from *Seventh Book of Madrigals*)

C Sampson, R Outram, 2 chitarroni, organ, harpsichord

5'52

5 Chiome d'oro (from *Seventh Book of Madrigals*)

C Sampson, R Outram, 2 violins, bass violin, organ,
harpsichord, 2 chitarroni

3'05

6 A Dio, Roma (from *L'Incoronazione di Poppea*)

S Connolly, 2 chitarroni, 2 harpsichords

4'06

7 A Dio, Florida bella (from *Sixth Book of Madrigals*)

C Sampson, D Moore, C Daniels, J Bowen, M George,
2 chitarroni, 2 harpsichords, organ

4'14

8	Interrotte speranze (from <i>Seventh Book of Madrigals</i>)	
	C Daniels, J Gilchrist, guitar, 2 chitarroni, organ, harpsichord	3'23
9	Lamento d'Arianna "Lasciatemi morire" (from <i>Sixth Book of Madrigals</i>)	
	C Sampson, D Moore, C Daniels, J Bowen, M George	
	2 chitarroni, harpsichord, organ	2'18
10	Possente spirto (from <i>Orfeo</i>)	
	C Daniels, 2 violins, bass violin, 2 cornetts, double harp,	
	organ, 2 chitarroni	9'29
11	O come sei gentile (from <i>Seventh Book of Madrigals</i>)	
	C Sampson, R Outram, 2 harpsichords, 2 chitarroni	5'00
12	Lamento della Ninfa (from <i>Eighth Book of Madrigals</i>)	
	C Sampson, C Daniels, J Bowen, M George, organ, 2 chitarroni	6'24
13	Cruda Amarilli (from <i>Fifth Book of Madrigals</i>)	
	C Sampson, J Cooper, C Daniels, J Bowen, M George	2'58
14	Hor che 'l ciel, e la terra (from <i>Eighth Book of Madrigals</i>)	
	C Sampson, D Moore, C Daniels, J Bowen, R Evans, M George	
	2 violins, organ, harpsichord, violone, 2 chitarroni	8'49

THE KING'S CONSORT

Carolyn Sampson, Rebecca Outram, Julie Cooper *soprano*

Sarah Connolly, Diana Moore *mezzo-soprano*

Charles Daniels, James Gilchrist, John Bowen *tenor*

Robert Evans, Michael George *bass*

Simon Jones, Kati Debretzeni, Walter Reiter *violin*

Rachel Byrt, Dorothea Vogel *viola*

Katherine Sharman *bass violin*

Timothy Amherst *violone*

Lynda Sayce, Eligio Quinteiro, Elizabeth Kenny *chitarra & guitar*

Frances Kelly *double harp*

Gary Cooper, Matthew Halls, Alastair Ross *organ & harpsichord*

Jeremy West, Fiona Russell *cornett*

Abigail Newman, Adam Woolf, Adrian France *sackbut*

ROBERT KING conductor

pitch A=440

temperament Quarter comma meantone

keyboard technician Edmund Pickering

recorded at St Jude's Church, London NW11, on January 18 & February 7-10 2002

recording producer Ben Turner

recording engineer Jonathan Stokes (Classic Sound)

editing Finesplice

design Carlos Arocha

executive producer Robert King

original sound recording for Impuls International N.V. (by kind permission)

front photograph Roberto Zocchi

© & © Vivat Music Foundation 2013

HEAVEN AND EARTH

Prof. John Whenham

Now that the heavens, earth and wind are silent ... I wake, I think, I burn, I weep, and she who consumes me is always before me, to my sweet pain. (Petrarch)

The sweet pains of love, affecting gods as well as mortal men and women, was a subject that occupied Monteverdi in most of the madrigals, arias and operas of his maturity, and in conveying the conflicting sensations of love he developed to full expressive potential the new approaches to composition that became available to composers in the late 16th and early 17th centuries.

As a musician in the employ of Vincenzo Gonzaga, duke of Mantua in northern Italy, from 1590 to 1612, Monteverdi was forcefully attacked in 1600 for his 'modernist' approach to composition in a book entitled *L'Artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica* (The Artusi, or Of the Imperfections of Modern Music) by the Bolognese composer, theorist and polemicist Giovanni Maria Artusi. Artusi took issue with what he saw as Monteverdi's casual use of dissonance and the modes, and he cited, without text or attribution, a number of offending madrigals that he had heard performed in Ferrara in 1598. Among these was **Cruda Amarilli**, which Monteverdi later published in his Fifth Book of madrigals (1605). *Cruda Amarilli* is a setting of the lament of the shepherd Mirtillo, spurned by his beloved Amaryllis, from Act I, scene 2 of Battista Guarini's play *Il pastor fido* (The Faithful Shepherd), a favourite text of the duke of Mantua. The dissonances, improperly prepared and resolved, that so incensed Artusi, and which can be heard, for example, in the soprano's cry 'Ahi, lasso', would pass almost without remark today. What is important is that they represented an attempt by Monteverdi to capture in music the painful emotions represented by the text.

When he issued the Fifth Book of madrigals Monteverdi prefaced the volume with a brief response to Artusi, promising to publish a fuller reply in due course, with the title *Seconda pratica overo Perfettione della moderna musica* (The Second Practice, or The Perfection of Modern Music). Although this response was never published as such, Monteverdi's brother Giulio Cesare provided a fuller explanation of the 'second practice' in an appendix to Monteverdi's *Scherzi musicali* of 1607. He defined the *seconda pratica* as 'the one that considers the harmony not commanding, but commanded, and makes the oration the mistress of the harmony'. In other words, in his *seconda pratica* madrigals Monteverdi regarded the meaning of the text being set, and the emotions evoked by it, as more important in suggesting his use of dissonance than the conventions of 'good' counterpoint.

Artusi attacked Monteverdi further in books published in 1603, 1605 (now lost) and 1608. In 1603, though he still did not name the composer, he ridiculed Monteverdi, whose name means 'green hill' by twice quoting a phrase from Horace – 'Parturient Montes, nascetur ridiculus mus' (Mountains will heave in childbirth, and a silly little mouse will be born). And, interestingly, he attacked not only Monteverdi's musical technique, but also the way in which the singers performed *seconda pratica* madrigals:

[these singers] turn the head slowly, arch their eyebrows, roll their eyes, twist their shoulders, let themselves go as if they want to die...Indeed, they make these grimaces just when they arrive at those dissonances that offend the sense to show what others ought to be doing. But instead of being moved [the listeners] are ruffled by the bitterness and discontent they feel, and, turning their heads, depart dissatisfied.

This description accords in some respects with a later (c.1628) and more positive account by Lorenzo Giustiniani of the way in which the court singers in turn-of-the-century Ferrara and Mantua performed madrigals:

The Ladies of Mantua and Ferrara ... moderated or increased their voices, loud or soft, heavy or light, according to the demands of the piece they were singing; now slow, breaking off sometimes with a gentle sigh, now singing long [ornamental] passages ... They accompanied the music and the sentiment with appropriate facial expressions, glances and gestures, with no awkward movements of the mouth or hands or body which might not express the feeling of the song. They made the words clear in such a way that one could hear even the last syllable of every word.

This sort of expressive singing was particularly suited to the madrigals of Monteverdi's Fourth (1603) and Fifth books, which contain the madrigals that offended Artusi, for all of them, like *Cruda Amarilli*, are settings of texts in which an individual lover sings of the pains and pleasures of love. Although they are for five voices, such pieces can be seen as the forerunners of operatic laments and, indeed, some of the singers who performed madrigals were probably involved in the earliest operas and carried over the histrionic manner of their performance into the accompanied solo recitative of the new medium.

Monteverdi's first opera, *Orfeo*, was performed at Mantua on 24 February 1607, with an all male cast (the female roles were sung by castrati) and before the all male audience of the Academy of the Invaghiti which, like so many such groups in Italy, met to enjoy the arts of poetry and oratory. The opera is prefaced by a **Toccata** for five trumpets, a series of flourishes over a drone, performed before the curtain rose to reveal the figure of Music, who sings the strophic aria **Dal mio Permesso amato** that

forms a prologue to the opera. Her words serve a number of functions. First, to pay a compliment to the aristocratic 'heroes' of the Gonzaga household, and then to reveal that one of the main themes of the opera is the power of music to comfort or inflame the heart. She then introduces the protagonist, the demigod Orpheus, whose singing was of such power that it could tame wild animals and subdue the Inferno. And, finally, she draws the audience's attention to the scenery of the first act – a pastoral scene of trees and a stream.

At the very centre of the opera, in Act III, as Orpheus attempts to enter Hades to rescue Eurydice, he sings a huge aria, **Possente spirito**, by which he hopes to persuade the infernal boatman Charon to ferry him across the River Styx. The aria – a set of variations over a bass – illustrates another facet of the early seventeenth century singer's art: the ability to sing the complex and rapid ornamental passage-work (*passaggi*) to which Giustiniani refers. In the published score of the opera Monteverdi provides a demanding ornamented line as an example of what he intends at this point, though the original singer of the role, Francesco Rasi, may have provided his own version. The intention is that Orpheus should impress Charon with the supernatural power of his singing. His song is punctuated by elaborate instrumental passages on string and wind instruments and harp (Rasi was also a harpist). Only in the sixth stanza does he turn to a simpler style, and his final appeal to Charon is sung through a halo of string sound, representing his lyre and played 'pian piano'.

All this is to no avail. Charon confesses himself delighted by Orpheus's song, but unmoved by it. And in the end Orpheus resorts to lulling Charon to sleep by playing his lyre and then stealing his boat. The failure of Orpheus's grand aria seems odd in the dramatic context, but it has been suggested that it is because Orpheus chose the wrong rhetorical register, impressing and delighting Charon, certainly, but

failing to move him emotionally, a distinction that would have been appreciated by the academic audience for which the opera was intended.

The three laments recorded here have no such shortcomings. The earliest, **Lasciatemi morire**, the lament of Ariadne, abandoned by Theseus on the island of Naxos, formed the central focus of Monteverdi's opera *Arianna*, performed at Mantua on 28 May 1608 for the wedding celebrations of Prince Francesco Gonzaga and Margherita of Savoy. This opera featured a cast of both men and women, and the role of Arianna was originally intended for a young singer, Caterina Martinelli, who lodged with the Monteverdis and was probably coached by Monteverdi and his singer-wife, Claudia. Sadly, Caterina died before the performance, and the role was taken by an actress, Virginia Andreini, rather than by one of the duke's other singers. The lament was a great success: the ladies of the audience were reduced to tears, according to a contemporary commentator. In 1610 Monteverdi turned the solo version into a five-part madrigal which he later published in his Sixth Book of madrigals (1614). Far from weakening the rhetorical effect of the original, the five-part version strengthens it in many ways. The repetitions in the text through which, according to the poet Rinuccini, he taught Monteverdi the art of rhetoric, are reinforced by the extra repetitions that are possible only in musical setting and through which we feel the full force of Ariadne's desperation.

Although there is some dispute over Monteverdi's authorship of the opera *L'incoronazione di Poppea* (1643), one of the arguments forwarded in his support is that we know of no other composer of the time capable of writing so powerful a recitative lament as that allotted to the empress Octavia as she leaves Rome, banished by her husband Nero through the scheming of the courtesan Poppea. **A Dio Roma**, the more poignant for its brevity, looks back to the power of Ariadne's lament. The **Lamento della Ninfa**, on

the other hand, which was published in Monteverdi's Eighth Book of madrigals (1638), established a new tradition of lament writing that permeated the Venetian commercial operas of the mid-seventeenth century, and can even be heard in a chromatic form as late as Dido's lament in Purcell's *Dido and Aeneas* and the Crucifixus of Bach's B minor Mass. This is the lament over a descending four-note ground-bass above which the singer declaims the passionate lament of a deserted lover. As she sings she is watched, and her lament commented upon, by three male singers whom, presumably, she does not notice, just as, in the opera *Arianna*, Ariadne's lament had been punctuated by a chorus of fishermen.

When Monteverdi made his arrangement of Ariadne's lament in 1610 he envisaged its being published as one of a trio of laments. In the event, when it was published in 1614, only one other lament was included with it, the sestina *Incenerite spoglie*, a lament for the death of Caterina Martinelli. However, Book VI does seem to have been constructed as a whole around the theme of mourning and loss. Unusually, the book bears no dedication, and it is possible to see it as a memorial not only for Caterina Martinelli, but for Monteverdi's wife, who also died in 1607. **A Dio, Florida bella** is one of the gentler, more nostalgic, settings, a dialogue between two lovers parting at dawn. For several of the madrigals in Book VI, *A Dio, Florida bella* among them, Monteverdi used the new technique of continuo accompaniment, with a separate bass line for harpsichord, organ, lute or harp. This allows him to introduce a degree of realism into the dialogue, with a tenor voice for Floro and a soprano for Florida. However, he uses the full complement of five voices for the narrator, allowing a complex interplay of voices to suggest the confusion of sighs and kisses at the lovers' parting.

Book VI was published a year after Monteverdi had taken up the post of choirmaster of San Marco, Venice. Its contents, though, probably belong entirely to his Mantuan years. His Seventh (1619) and

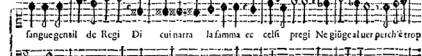
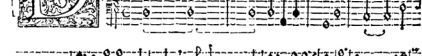
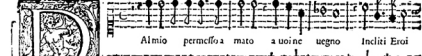
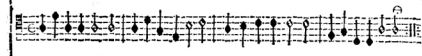
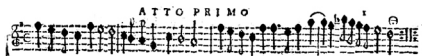
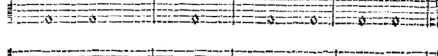
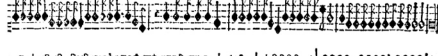
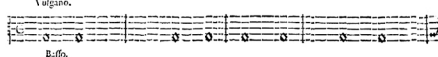
Eighth (1638) books, and the *Scherzi musicali* collected and published in 1632 by his publisher Bartolomeo Magni contain music probably written mainly in Venice, and include many works for small ensembles – duets and trios in particular – which lent themselves to small-scale musical evenings in Venetian *palazzi*, and to after dinner entertainments at state banquets for which a small detachment of singers from the choir of San Marco would be detailed to entertain the doge's guests. Book VII contains some of Monteverdi's most powerful duets. **Interrotte speranze** is a sonnet setting in which rising lines for the octet change to falling lines for the first of the tercets as the lover continues relentlessly to enumerate the pains of his existence. **Ohimè, dov'è il mio ben**, is a setting for two sopranos of one of the *Stanze di lontananza* written by the poet and diplomat Bernardo Tasso during a period when he was parted from his wife. Monteverdi sets each pair of lines as a variation over the so-called *Romanesca* bass; but despite the artifice of the setting there can be no doubting the poignant sincerity of both poetry and music.

There are many lighter moments in Monteverdi's Venetian music. In the duet **O come sei gentile** (1619) both the lover and the bird sing, and both are prisoners of the beloved. At the 'point' of the madrigal the lover contrasts the bird's fate – he lives to sing – with his own sad destiny – he, singing, dies; but knowing as we do that sixteenth and seventeenth century poets commonly used the word 'die' as a metaphor for sexual pleasure, it is difficult to know how seriously to take the lover's complaint. And the strophic aria **Chiome d'oro** (1619), for two sopranos and two violins, despite the semi-serious endings of verses 3 and 5, is an unalloyed celebration of the joys of love, though Monteverdi was to reuse its music in a more serious context in one of his most best-known psalm settings, the six-voice *Beatus vir* from the *Selva morale* (1641).

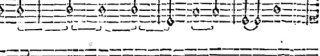
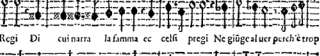
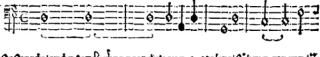
Another piece with a semi-serious twist in the tail is the ebullient tenor duet **Zefiro torna** (1632), the setting of a sonnet by Ottavio Rinuccini, which parodies Petrarch's more famous (and sincere) sonnet. Monteverdi sets it over the lively 'chaconne' ground bass, seizing on every musicable word with obvious delight. The twist in the tail comes in the last tercet, as the poet contrasts the delights of Spring with his own isolation. This culminates in an exquisite chromatic harmony for the word 'piango' (I weep); but weeping is quickly cast aside as we return to the bouncing rhythms of the opening for 'canto' (I sing).

Monteverdi entitled his eighth book of madrigals (1638) *Madrigali guerrieri et amorosi* (Warlike and Amorous Madrigals) and made great play in the preface to the book with his claim to having reinvented in modern terms the 'agitated genre' described by Plato. This is illustrated in the passage beginning 'Guerra è il mio stato' in Monteverdi's superb setting for six voices and two violins of Petrarch's sonnet **Hor che 'l ciel e la terra**. The *genere concitato* proper is represented by the rapid semiquavers in both strings and voices, though other aspects of Monteverdi's concept – dotted rhythms, rushing scales and dominant-tonic harmonies can also be heard in this passage. In truth, though, the 'warlike' madrigals of Book VIII are as much about love as the 'amorous' madrigals and the most memorable musical images in this madrigal are the magical evocation of night-time with which the setting begins, the bittersweet portrayal of the lover's sweet pain, the way in which the line picturing the beloved's healing hand cuts through the chromatic setting of line 9, and the final setting of the word 'lunge' (far) in which the sopranos rise through almost two octaves while the lower voices descend equally spectacularly. A critic once said that the very sight of this page in the score was enough to send shivers down his spine.

Toccata che ^u fona azzanti il leu e da la tela tre vchie con tutti li stromenti, di li fa va
 Y sono più alto vclor di sonar le trombe con le fardine



PROLOGO
 LA MUSICA.



Al mio permesso a mato a uoine uegno Incliti Eroi

fanguenail de Regi Di culnara la fanna ec celsi pregi Ne giuge al uer perch'è trop

p'alto il segno

Ritornello

L'Orfeo del Monte uerde B

MONTEVERDI : LE CIEL ET LA TERRE

Prof. John Whenham

Maintenant que le ciel et la terre et le vent font silence... Je veille, je pense, je brûle, je pleure, et celle qui me détruit est toujours là devant mes yeux, pour ma suave peine. (Pétrarque)

Les douces souffrances de l'amour, qui affectent les dieux comme les mortels et les hommes comme les femmes, inspirèrent Monteverdi dans la plupart des madrigaux, airs et opéras de sa maturité ; et pour traduire les émotions contradictoires de l'amour il utilisa au maximum de leurs capacités expressives les nouvelles approches de la composition qui s'offraient aux musiciens de la fin du XVIe et du début du XVIIe siècles.

Comme musicien au service de Vincent Gonzague, duc de Mantoue (au Nord de l'Italie), entre 1590 et 1612, Monteverdi fut violemment attaqué en 1600 par le compositeur, théoricien et polémiste bolonais Giovanni Maria Artusi, pour son approche « moderniste » de la composition, dans un livre intitulé *L'Artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica* (L'Artusi, ou des imperfections de la musique moderne). Artusi prit argument de ce qu'il considérait comme l'usage trivial que faisait Monteverdi de la dissonance et des modes, et il s'en prenait, sans citer précisément les textes ou leur attribution, à certains madrigaux offensants qu'il avait entendus à Ferrare en 1598. Parmi eux il y avait **Cruda Amarilli**, que Monteverdi publia plus tard dans son *Cinquième Livre de madrigaux* (1605). *Cruda Amarilli* met en musique les lamentations du berger Mirtillo, dédaigné par Amaryllis à partir de la scène 2 de l'acte 1 dans la pièce de Battista Guarini *Il pastor fido* (Le Berger fidèle), particulièrement appréciée du duc de Mantoue. On peut y entendre, par exemple dans le cri de la soprano « Ah, lasso »,

les dissonances qui irritaient tellement Artusi parce qu'elles n'étaient ni préparées ni résolues selon les critères conventionnels du temps. Elles ne susciteraient pourtant guère de commentaires aujourd'hui ; ce qui compte c'est qu'elles constituent une tentative de la part de Monteverdi pour illustrer en musique les émotions douloureuses exprimées par le texte.

Lorsqu'il publia le *Cinquième Livre de madrigaux* Monteverdi fit une brève réponse à Artusi en guise de préface, promettant de répondre plus amplement le moment venu sous le titre *Seconda pratica overo Perfettione della moderna musica* (La Seconde Pratique, ou la perfection de la musique moderne). Sa réponse n'a finalement jamais été publiée sous ce titre, et c'est son frère, Giulio Cesare, qui a donné une explication plus complète de la *seconda pratica* dans une postface des *Scherzi musicali* de Monteverdi en 1607. Il définissait cette seconde pratique comme « celle qui ne pense pas que l'harmonie doive commander mais obéir, et qui fait du discours la maîtresse de l'harmonie ». En d'autres termes, dans ses madrigaux de la seconde pratique, Monteverdi considère que, plutôt que les conventions du « bon » contrepoint, ce sont le sens du texte mis en musique et les émotions qu'il transmet qui peuvent lui suggérer d'utiliser la dissonance.

Artusi s'en prit encore au compositeur dans des livres publiés en 1603, 1605 (texte désormais perdu) et 1608. En 1603, bien qu'il ne le nomme toujours pas, il tournait en ridicule Monteverdi dont le nom veut dire « verte colline » en citant par deux fois Horace : « Parturient Montes, nascetur ridiculus mus » (Les montagnes accoucheront et il en naîtra une ridicule petite souris). On notera avec intérêt qu'il n'attaquait pas seulement la technique musicale de Monteverdi, mais aussi celle des chanteurs de madrigaux de la *seconda pratica* :

[ces chanteurs] tournent lentement la tête, froncent les sourcils, font rouler leurs yeux, vrillent leurs épaules et se laissent aller comme s'ils voulaient mourir [...] En réalité ils font ces grimaces juste avant d'arriver à ces dissonances qui offensent l'esprit pour montrer ce que les autres devraient faire. Mais au lieu d'être émus, [les auditeurs] irrités de dégoût et de frustration, détournent la tête et s'en vont, mécontents.

Cette description est partiellement d'accord avec un récit de Lorenzo Giustiniani qui donne plus tard (vers 1628) un avis plus favorable sur la façon dont les artistes des cours de Ferrare et de Mantoue chantaient les madrigaux au tournant du siècle :

Les dames de Mantoue et de Ferrare [...] modéraient ou amplifiaient leurs voix, fort ou doux, lourd ou léger, selon les exigences du texte qu'elles chantaient ; lentement ici, s'interrompant là d'un aimable soupir, puis se lançant dans de longs passages ornementés [...] Elles accompagnaient la musique et le sentiment de regards, d'expressions de visage et de gestes appropriés, sans laisser leur bouche, leurs mains ou leur corps faire des mouvements qui pourraient s'écarter du sentiment exprimé par la chanson. Elles s'attachaient à prononcer clairement les paroles au point de faire bien entendre jusqu'à la dernière syllabe de chaque mot.

Cette manière expressive de chanter était particulièrement adaptée aux madrigaux du quatrième (1603) et du cinquième livres de Monteverdi qui contiennent ceux qui irritaient Artusi, car tous, comme *Cruda Amarilli*, mettent en musique des textes dans lesquels un amant chante les souffrances et les plaisirs de l'amour. Bien qu'elles soient pour cinq voix, on peut voir en ces œuvres une première

approche de ce que seront bientôt les lamentations chantées à l'opéra, et effectivement certains des chanteurs de ces madrigaux ont vraisemblablement participé aux premiers opéras et ont appliqué leurs façons théâtrales au solo récitatif accompagné du nouveau medium.

Le premier opéra de Monteverdi, *Orfeo*, fut joué à Mantoue le 24 février 1607, avec une distribution exclusivement masculine (les rôles de femmes étaient chantés par des castrats), et devant l'auditoire uniquement masculin de l'Académie des Invaghiti qui, comme tant d'autres groupes similaires en Italie, se réunissait pour le plaisir de la poésie et de l'art oratoire. L'opéra est introduit par une **Toccata** pour cinq trompettes constituée d'une succession de sonneries de fanfare par-dessus un bourdon; le rideau se lève alors pour révéler le personnage féminin de La Musique qui chante l'aria à strophes **Dal mio Permesso amato**, prologue de l'oeuvre. Ses paroles répondent à plusieurs besoins. Il s'agit d'abord de rendre hommage aux héros aristocratiques de la maison Gonzague, puis de montrer que l'un des thèmes principaux de l'opéra est l'aptitude de la musique à réconforter ou à enflammer les cœurs. Elle introduit ensuite le demi-dieu Orphée, dont le chant avait un pouvoir tel qu'il pouvait dompter les animaux sauvages et réduire l'enfer à merci. Et pour finir elle attire l'attention de l'auditoire sur le décor du premier acte, une scène pastorale avec des arbres et un cours d'eau.

Au cœur même de l'oeuvre, dans l'Acte III, tandis qu'Orphée essaye de pénétrer le royaume d'Hadès pour sauver Eurydice, il chante une puissante aria, **Possente spirito**, par laquelle il espère persuader Charon, le passeur de l'enfer, de lui faire traverser le Styx. L'aria, ensemble de variations sur une basse, illustre une autre facette de l'art du chanteur du début du XVII^e siècle, cette aptitude à chanter des passages ornements rapides (*passaggi*) dont parle Giustiniani. Dans la partition de l'opéra publiée

par Monteverdi il montre l'un de ces passages ornementés difficiles à exécuter comme exemple de ce qu'il attend du chanteur à cet endroit, même si le premier à avoir tenu le rôle, Francesco Rasi, a probablement chanté sa propre version. Le but est qu'Orphée impressionne Charon par le pouvoir surnaturel de son chant. Ce chant est ponctué de passages instrumentaux complexes, avec des cordes, des vents et des harpes (Rasi jouait aussi de la harpe). Ce n'est que dans la sixième strophe qu'il revient à un style plus simple, et son appel final à Charon est chanté dans un murmure de cordes qui symbolise sa lyre jouant *pian piano*.

Mais c'est sans succès. Charon s'avoue ravi par le chant d'Orphée, mais il reste inébranlable. Pour finir c'est en endormant Charon par le jeu de sa lyre qu'Orphée parvient à s'emparer de sa barque. L'échec du grand air d'Orphée semble surprenant dans ce contexte dramatique ; on a suggéré que c'est parce qu'Orphée avait choisi le mauvais registre rhétorique en cherchant à impressionner et à charmer Charon, certes avec succès, mais sans réussir à le toucher sur le plan émotionnel, distinction que le public instruit auquel l'opéra était destiné savait apprécier, selon cette théorie.

Les trois lamentations enregistrées ici n'ont pas de telles faiblesses. La plus ancienne, **Lasciatemi morire**, la lamentation d'Ariane abandonnée par Thésée sur l'île de Naxos, constituait le point focal de l'opéra *Arianna* de Monteverdi, joué à Mantoue le 28 mai 1608 à l'occasion du mariage du prince François Gonzague avec Marguerite de Savoie. L'opéra prévoyait une distribution féminine et masculine, et le rôle d'Ariane était à l'origine prévu pour une jeune chanteuse, Caterina Martinelli, hébergée chez les Monteverdi et probablement entraînée par Monteverdi et sa femme Claudia, elle-même chanteuse. Caterina mourut malheureusement avant la date du spectacle, et c'est l'actrice

Virginia Andreini, et non l'une des autres chanteuses du duc, qui reprit le rôle. La lamentation fut un grand succès : les dames du public fondirent en larmes, selon un commentateur du temps. En 1610 Monteverdi transcrivit le chant solo en un madrigal à cinq voix et le publia plus tard dans son *Sixième Livre de madrigaux* (1614). Loin d'affaiblir l'effet dramatique de l'original, la version à cinq voix le renforce à maints égards. Les répétitions présentes dans le texte, dont le poète Rinuccini dit qu'elles ont enseigné à Monteverdi l'art de la rhétorique, sont renforcées par les répétitions supplémentaires qui ne sont possibles que dans un contexte musical, et grâce auxquelles nous ressentons pleinement la force du désespoir d'Ariane.

Bien que tout le monde ne soit pas d'accord sur l'attribution de l'opéra *L'incoronazione di Poppea* (1643) à Monteverdi, l'un des arguments en sa faveur est que nous ne connaissons aucun autre compositeur capable d'avoir écrit dans un récitatif une lamentation aussi puissante que celle qui est destinée à l'impératrice Ottavia au moment où elle quitte Rome bannie par son mari Néron, lui-même influencé par les manœuvres du courtisan Poppée. **A Dio Roma**, d'autant plus poignante qu'elle est brève, a une intensité qui rappelle celle de la lamentation d'Ariane. De son côté le **Lamento della Ninfa**, publié dans le *Huitième Livre de madrigaux* (1638), établit une nouvelle tradition dans l'écriture des lamentations qui se propagera dans les opéras commerciaux vénitiens du milieu du XVII^e siècle, et que l'on retrouve même plus tardivement encore sous une forme chromatique dans la lamentation de Didon dans *Dido and Aeneas* de Purcell ainsi que dans le Crucifixus de la Messe en *si* mineur de Bach. Il s'agit de la lamentation sur une basse obstinée de quatre notes descendantes, sur laquelle la chanteuse décline la complainte d'une amoureuse délaissée. Et tandis qu'elle chante, elle est observée par trois chanteurs qui commentent sa lamentation ; on suppose qu'elle ne les remarque pas,

exactement comme dans l'opéra *Arianna* où la lamentation d'Ariane est ponctuée par les propos d'un chœur de pêcheurs.

Lorsque Monteverdi écrivit son arrangement de la lamentation d'Ariane en 1610 il envisageait de publier celle-ci dans un recueil de trois lamentations. Mais finalement lorsqu'il la publia en 1614 il n'en ajouta qu'une autre, *Incenerite Spoglie*, sur un poème en forme de sextine écrit pour la mort de Caterina Martinelli. Le *Quatrième Livre* semble cependant bien avoir été construit comme un tout sur le thème du deuil et de la perte. Contrairement à l'habitude il ne comporte aucune dédicace, et on peut le considérer comme un hommage non seulement à la mémoire de Caterina Martinelli, mais encore à celle de la femme du compositeur qui mourut elle aussi en 1607. Pour **A Dio, Florida bella**, dialogue de deux amants qui se séparent à l'aube, Monteverdi a écrit l'une des musiques les plus aimables et les plus nostalgiques qui soient, et pour ce madrigal comme pour d'autres du même *Sixième Livre* il a utilisé la technique alors nouvelle du continuo, une ligne de basse séparée dévolue à un accompagnement pour le clavecin, l'orgue, le luth ou la harpe. Cela lui permet d'introduire un certain degré de réalisme dans le dialogue, avec une voix de ténor pour Floro et une voix de soprano pour Florida. Il y ajoute cependant un ensemble complémentaire de cinq voix pour le narrateur, ce qui autorise un échange complexe entre elles pour suggérer les émotions confuses ponctuées de soupirs et de baisers lorsque les amants doivent se séparer.

Le *Sixième Livre* fut publié un an après que Monteverdi ait été nommé au poste de maître de chœur de Saint-Marc à Venise. Son contenu appartient cependant probablement tout entier à ses années de

Mantoue. Son *Septième* (1619) et son *Huitième* (1638) *Livres*, et les *Scherzi musicali* réunis et publiés en 1632 par son éditeur Bartolomeo Magni, contiennent des musiques écrites probablement à Venise, dont de nombreuses pièces pour petits ensembles – des duos et des trios en particulier – qui se prêtaient à de modestes soirées musicales dans les *palazzi* vénitiens, ainsi qu'à des divertissements d'après dîner lors de banquets donnés par le Doge pour lesquels un petit groupe de chanteurs était détaché du chœur de Saint-Marc pour divertir les invités. Le *Septième Livre* contient certains des duos parmi les plus magistraux de Monteverdi. **Interrotte speranze** met en musique un sonnet où les lignes montantes des deux premiers quatrains redescendent dans le premier tercet alors que l'amant énumère inlassablement les maux qui ruinent son existence. La musique de **Ohimè, dov'è il mio ben** est composée pour deux sopranos à partir de l'une des *Stanze di lontananza* que le poète diplomate Bernardo Tasso écrivit alors qu'il était séparé de sa femme. Monteverdi écrit chaque phrase du duo comme une variation sur la basse dite *Romanesca* ; cependant en dépit de cet artifice musical on ne peut qu'être sensible à la sincérité poignante tant de la poésie que de la musique.

Il y a beaucoup de moments plus légers dans la musique vénitienne de Monteverdi. Dans le duo **O come sei gentile** (1619) l'amant et l'oiseau chantent l'un et l'autre, prisonniers tous deux de la bien-aimée. Au point culminant du madrigal le destin de l'amant se sépare de celui de l'oiseau : ce dernier vit pour chanter, suivant par là son propre destin amer, tandis que le premier, tout en chantant, meurt ; mais connaissant l'usage métaphorique fréquent du verbe mourir chez les poètes des XVI^e et XVII^e siècles dans l'évocation du plaisir charnel, on ne sait trop à quel point il faut prendre au sérieux la complainte de l'amant. Et les strophes de l'aria **Chiome d'oro** (1619) pour deux sopranos et deux violons, en dépit des fins à demi sérieuses des strophes 3 et 5, sont une célébration sans réserve des joies de

l'amour, même si Monteverdi devait réutiliser cette musique dans le contexte plus sérieux de l'une des se musiques de psaumes, le *Beatus vir* à 6 voix de *Selva morale* (1641).

Un autre morceau qui se termine d'une façon semi-sérieuse est le bouillant duo de ténors **Zefiro torna** (1632), sur un sonnet d'Ottavio Rinuccini qui parodie le sonnet plus célèbre (et plus sincère) de Pétrarque. La musique de Monteverdi s'installe sur la basse obstinée d'une chaconne pleine de fougue, utilisant le pouvoir musical de chaque mot avec un plaisir évident. La pirouette finale arrive dans le dernier tercet, lorsque le poète oppose les délices du printemps et sa propre solitude. Il fait culminer cet instant en une exquise harmonie chromatique sur le mot *plango* (je pleure) ; mais on oublie vite les pleurs pour revenir aux rythmes bondissants du début pour *canto* (je chante).

Monteverdi a donné à son *Huitième Livre de madrigaux* (1638) le titre *Madrigali guerrieri et amorosi* (Madrigaux de guerre et d'amour) et il ne ménage pas ses efforts dans la préface pour qu'on lui reconnaisse le mérite d'avoir réinventé et modernisé le genre « agité » décrit par Platon. On en voit une illustration dans la superbe musique pour six voix et deux violons qu'il a écrite pour le passage du sonnet de Pétrarque **Hor che 'l ciel e la terra** qui commence par *Guerra è il mio stato*. Le *genere concitato* proprement dit est représenté par les rapides doubles croches des cordes et des voix, même si Monteverdi y ajoute d'autres éléments comme les rythmes pointés, les rapides montées de gammes, et les harmonies dominante-tonique. En réalité, pourtant, les « madrigaux de guerre » du *Huitième Livre* parlent autant d'amour que les « madrigaux d'amour », et les images musicales les plus mémorables de ce madrigal sont l'évocation d'une ambiance nocturne lorsque la musique commence, le portrait doux-amer de la délicate douleur de l'amant, la façon dont la ligne musicale qui évoque la

main guérisseuse de la bien-aimée interrompt le chromatisme du vers 9, et les derniers accents musicaux qui accompagnent le mot *lunge* où sopranos et violons escaladent presque deux octaves tandis que les ténors font le chemin inverse. Un critique a dit un jour que la seule vue de cette page de musique suffisait à lui donner des frissons tout le long du dos.

Traduction: Joël Surleau

HIMMEL UND ERDE

Prof. John Whenham

*Nunmehr da Himmel, Erde schweigt und Winde ... Nun wach' ich, sinne, glühe, wein', und finde
Nur sie, die mich verfolgt mit süßen Plagen.* (Petrarca)

Die süßen Plagen der Liebe, von denen die Götter ebenso wie die Sterblichen heimgesucht werden, thematisierte Monteverdi in vielen Madrigalen, Arien und in den Opern seiner Reifepériode. In der Darstellung der widersprüchlichen Empfindungen der Liebe entwickelte er das volle expressive Potenzial der neuen Kompositionstechniken, die gegen Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts aufkamen.

Als Musiker im Dienste des Herzogs Vincenzo I. Gonzaga im norditalienischen Mantua, wo er von 1590 bis 1612 angestellt war, wurden Monteverdi im Jahre 1600 aufgrund seines „modernen“

Kompositionsansatzes in einem Buch mit dem Titel *L'Artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica* (Der Artusi, oder Von den Unvollkommenheiten der modernen Musik) von dem aus Bologna stammenden Komponisten, Theoretiker und Polemiker Giovanni Maria Artusi heftige Vorwürfe gemacht. Artusi erhob Einwände gegen Monteverdis angeblich leichtfertigen Einsatz von Dissonanzen und den Modi, und er nannte, ohne Text oder Zuordnung, mehrere regelwidrige Madrigale, die er 1598 in Ferrara gehört hatte. Darunter befand sich unter anderem **Cruda Amarilli**, das Monteverdi später in seinem 5. Madrigalbuch (1605) herausgab. *Cruda Amarilli* ist die Vertonung eines Klagegesangs des Schäfers Mirtillo, der von seiner geliebten Amaryllis verschmäht worden ist; er stammt aus der zweiten Szene des ersten Akts der Tragikomödie *Il pastor fido* von Battista Guarini, ein Lieblingstext des Herzogs von Mantua. Die Dissonanzen, die nicht sachgemäß vorbereitet und aufgelöst sind, was Artusi so erboste, sind beispielsweise in dem Ausruf des Soprans „Ahi, lasso“ zu hören und würden heutzutage kaum bemerkt werden. Das Wichtige hieran ist, dass sie Monteverdis Versuch darstellen, die schmerzvollen Emotionen, die im Text ausgedrückt sind, musikalisch darzustellen.

Als Monteverdi das 5. Madrigalbuch veröffentlichte, versah er den Band mit einem Vorwort, in dem er kurz auf Artusi einging und versprach, demnächst eine ausführlichere Antwort mit dem Titel *Seconda pratica overo Perfettione della moderna musica* (Die zweite Praxis, oder Die Vollkommenheit der modernen Musik) zu publizieren. Obwohl diese Antwort nie als solche erschien, lieferte Monteverdis Bruder Giulio Cesare eine tiefer gehende Erklärung der „zweiten Praxis“ in einem Nachtrag zu Monteverdis *Scherzi musicali* von 1607. Er definierte die *seconda pratica* als „diejenige, die die Harmonie nicht als herrschend, sondern als das zu beherrschende Element betrachtet, und die die Rede zur Herrin der Harmonie macht“. Mit anderen Worten, Monteverdi betrachtete in seinen

seconda-pratica-Madrigalen die Bedeutung des zu vertonenden Texts und die darin erzeugten Emotionen als wichtiger als die Konventionen des „guten“ Kontrapunkts, weshalb er Dissonanzen auf seine Weise einsetzte.

Artusi griff Monteverdi daraufhin noch mehrmals an, und zwar in Büchern, die jeweils 1603, 1605 (heute verschollen) und 1608 veröffentlicht wurden. In der Publikation von 1603 nannte er den Komponisten zwar immer noch nicht beim Namen, doch verspottete er Monteverdi, dessen Name „grüner Berg“ bedeutet, indem er zweimal eine Textstelle von Horaz zitierte: „Parturient Montes, nascetur ridiculus mus“ (Die Berge kommen nieder, geboren wird eine lächerliche Maus). Und interessanterweise kritisierte er nicht nur Monteverdis Kompositionstechnik, sondern auch die Art und Weise, in der die Sänger diese *seconda-pratica*-Madrigale ausführten:

[Diese Sänger] drehen langsam den Kopf, ziehen ihre Augenbrauen hoch, rollen mit den Augen, verdrehen die Schultern und lassen sich gehen, als wollten sie sterben... Tatsächlich ziehen sie derartige Grimassen genau wenn sie bei jenen abstoßenden Dissonanzen ankommen, um zu zeigen, dass die anderen es ihnen gleichtun sollten. Anstatt jedoch tief ergriffen zu sein, sind [die Zuhörer] aufgebracht über die Bitterkeit und Unzufriedenheit, die sie darüber verspüren, so dass sie sich abwenden und voller Verdrossenheit von dannen gehen.

Diese Beschreibung stimmt in gewisser Weise mit einem späteren (von etwa 1628) und positiveren Bericht von Lorenzo Giustiniani überein, der sich darüber äußert, wie die Hofsänger in Ferrara und Mantua um die Jahrhundertwende herum Madrigale aufführten:

Es war eine große Kompetenz unter den Damen aus Mantua und Ferrara ... sie mäßigten oder steigerten ihre Stimmen, laut oder leise, schwer oder leicht, je nach den Ansprüchen des Stücks, welches sie sangen; nun langsam, wobei sie manchmal mit einem sanften Seufzer abbrachen, nun lange [verzierte] Passagen ... Sie begleiteten die Musik und Empfindung mit passenden Gesichtsausdrücken, Blicken und Gesten, jedoch nie mit ungeschickten Bewegungen des Mundes oder der Hände oder des Körpers, die nicht das Gefühl des Lieds ausgedrückt hätten. Sie machten in dieser Weise die Worte deutlich, dass man selbst die letzte Silbe eines jeden Wortes hören konnte.

Diese Art des ausdrucksvollen Gesangs passte besonders gut zu den Madrigalen des 4. (1603) und 5. Buchs, wo sich die Madrigale finden, die Artusi so empörten, da alle, ebenso wie *Cruda Amarilli*, Vertonungen von Texten sind, in denen ein einzelner Liebender von den Schmerzen und Freuden der Liebe singt. Obwohl sie für fünf Stimmen angelegt sind, können derartige Stücke als Vorgänger von Opernlamenti betrachtet werden; die Sänger, die die Madrigale sangen, waren wohl teilweise auch tatsächlich an den ersten Opernaufführungen beteiligt und übertrugen die theatralische Darbietungsart in die begleiteten Solo-Rezitative des neuen Mediums.

Monteverdis erste Oper, *L'Orfeo*, wurde am 24. Februar 1607 in Mantua für ein ausschließlich aus Männern bestehendes Publikum von einer ausschließlich aus Männern bestehenden Besetzung (die Frauenrollen wurden von Kastraten übernommen) uraufgeführt – die Accademia degli Invaghiti, wie so viele derartige Gruppen in Italien, traf sich, um sich an den Künsten der Poesie und der Redekunst zu erfreuen. Die Oper wird von einer **Toccata** für fünf Trompeten eingeleitet, wobei eine Reihe von Fanfaren über einem Bordunbass erklingt, bevor der Vorhang hochgeht und die Musik selbst als Figur

hervortritt, um die strophische Arie **Dal mio Permesso amato** zu singen, die als Prolog zu der Oper fungiert. Ihr Text erfüllt mehrere Funktionen. Zunächst erweist sie den aristokratischen „Helden“ des Gonzaga-Haushalts ihre Ehrerbietung, und dann tut sie kund, dass ein Hauptthema der Oper die Kraft der Musik ist, mit der das Herz sowohl getröstet als auch entflammt werden kann. Danach stellt sie den Protagonisten, den Halbgott Orpheus, vor, dessen Gesang von solch durchschlagender Kraft war, dass er wilde Tiere damit bezwingen und sogar die Hölle beschwichtigen konnte. Schließlich lenkt sie die Aufmerksamkeit des Publikums auf die Kulisse des ersten Aktes – eine pastorale Szene mit Bäumen und einem Bach.

Genau in der Mitte der Oper, im dritten Akt, als Orpheus in die Unterwelt hinabsteigen will, um Eurydike zu retten, singt er eine riesige Arie, **Possente spirito**, in der Hoffnung, damit den höllischen Fährmann Charon dazu zu gewinnen, ihn über den Totenfluss Styx zu bringen. Die Arie – eine Reihe von Variationen über einem Bass – illustriert einen weiteren Aspekt der Gesangkunst des frühen 17. Jahrhunderts: die Fähigkeit, komplexe und schnelle ornamentale Passagen (*passaggi*) zu singen, wie sie Giustiniani erwähnt. In der veröffentlichten Opernpartitur stellt Monteverdi eine anspruchsvolle verzierte Linie bereit, um zu demonstrieren, was er an dieser Stelle erwartete, doch ist es auch gut möglich, dass der erste Sänger dieser Rolle, Francesco Rasi, seine eigene Version sang. Die Absicht dabei ist, dass Orpheus Charon mit den übernatürlichen Kräften seines Gesangs beeindruckt. Seine Arie ist von kunstvollen instrumentalen Passagen der Streicher und Bläser sowie der Harfe durchsetzt (Rasi war ebenfalls ein Harfenist). Erst in der sechsten Strophe wendet er sich einem schlichteren Stil zu und seine letzte Bitte an Charon wird durch einen geradezu verklärten Streicherklang gesungen, der seine Lyra repräsentiert und „pian piano“ gespielt wird.

All dies ist vergeblich. Charon erklärt zwar, dass Orpheus' Lied ihn erfreut, jedoch nicht bewegt habe. Letztendlich schläfert Orpheus Charon ein, indem er seine Lyra spielt und stiehlt dann dessen Boot. Das Scheitern der großen Arie des Orpheus mutet in dem dramatischen Kontext seltsam an, doch ist darauf hingewiesen worden, dass der Grund dafür darin lag, dass Orpheus das falsche rhetorische Register gewählt hatte, Charon zwar beeindruckt und erfreut hatte, es ihm aber nicht gelungen war, sein Gemüt zu bewegen: dieser Unterschied wäre dem gebildeten Publikum, für das die Oper entstanden war, klar gewesen.

Die drei hier vorliegenden Klagegesänge haben keine derartigen Mängel. Der älteste, **Lasciatemi morire**, das Lamento der Ariadne, die auf der Insel Naxos von Theseus verlassen worden ist, bildete den Schwerpunkt von Monteverdis Oper *Arianna*, die am 28. Mai 1608 in Mantua anlässlich der Hochzeitsfeier des Herzogs Francesco IV. Gonzaga und Margarete von Savoyen uraufgeführt wurde. Diese Oper war sowohl mit Männern als auch mit Frauen besetzt und die Titelrolle war ursprünglich für die junge Sängerin Caterina Martinelli gedacht gewesen, die bei den Monteverdis wohnte und wahrscheinlich von Monteverdi und seiner Frau Claudia, ebenfalls eine Sängerin, unterrichtet wurde. Tragischerweise starb Caterina aber vor der Aufführung und ihre Rolle wurde nicht von einer Sängerin im Dienste des Herzogs, sondern von einer Schauspielerin, Virginia Andreini, übernommen. Das Lamento war ein großer Erfolg: einem zeitgenössischen Berichterstatter zufolge waren die Damen im Publikum zu Tränen gerührt. 1610 arbeitete Monteverdi die Soloversion in ein fünfstimmiges Madrigal um, das er später in seinem 6. Madrigalbuch (1614) veröffentlichte. Die fünfstimmige Fassung schwächt den rhetorischen Effekt der ursprünglichen Version nicht etwa ab, sondern verstärkt ihn sogar in mehrfacher Hinsicht. Die Wiederholungen im Text, durch die der Dichter Rinuccini nach eigenen Angaben Monteverdi die Kunst der Rhetorik beigebracht hatte,

werden durch die zusätzlichen Repetitionen verstärkt, die nur in der musikalischen Vertonung möglich sind und aufgrund derer wir die volle Kraft der Verzweiflung Ariadnes zu spüren bekommen.

Zwar ist Monteverdis Urheberschaft der Oper *L'incoronazione di Poppea* (1643) umstritten, doch ist eines der Argumente für ihn, dass heutzutage kein anderer zeitgenössischer Komponist bekannt ist, der imstande gewesen wäre, ein derart wirkungsvolles Rezitativ-Lamento zu schreiben, wie das, welches der Kaiserin Octavia zugeschrieben ist, als sie Rom verlässt, verbannt von ihrem Ehemann Nero durch die Intrigen der Kurtisane Poppea. **A Dio Roma**, das durch seine Kürze umso wirkungsvoller ist, blickt zurück auf das kraftvolle Lamento Ariadnes. Mit dem **Lamento della Ninfa** hingegen, das in Monteverdis 8. Madrigalbuch (1638) veröffentlicht wurde, entstand eine neue Lamento-Tradition, die sich in den öffentlichen venezianischen Opern der Mitte des 17. Jahrhunderts durchsetzen sollte und die in chromatischer Form sogar noch im Lamento der Dido in *Dido and Aeneas* von Purcell sowie im Crucifixus der h-Moll Messe von Bach zu hören sind. Hier deklamiert die von ihrem Geliebten verlassene Sängerin ein leidenschaftliches Lamento über einem absteigenden Vierton-Ostinato im Bass. Drei Sänger schauen ihr dabei zu und kommentieren ihr Lamento, was sie offenbar nicht bemerkt – ebenso verhält es sich in der Oper *Arianna*, wo das Lamento der Ariadne von einem Chor von drei Fischern begleitet wird.

Als Monteverdi 1610 die Bearbeitung des Klagelieds der Ariadne anfertigte, plante er, es zusammen mit zwei weiteren Lamenti herauszugeben. Als es jedoch schließlich im Jahre 1614 veröffentlicht wurde, war dies in Kombination mit nur einem weiteren Werk, die Sestine *Incenerite spoglie*, ein Klagegesang auf den Tod von Caterina Martinelli. Das vierte Buch scheint jedoch als Ganzes auf das Thema der Trauer und des Verlusts Bezug zu nehmen. Es ist ungewöhnlich, dass das Buch ohne Widmung

erschien; es ist daher möglich, dass es nicht nur zum Gedenken an Caterina Martinelli, sondern auch an Monteverdis Ehefrau gedacht ist, die ebenfalls im Jahre 1607 starb. **A Dio, Florida bella** gehört zu seinen sanfteren, nostalgisch anmutenden Vertonungen, ein Dialog zwischen einem Liebespaar, das in der Morgendämmerung auseinandergeht. In mehreren Madrigalen des 6. Buchs, darunter auch *A Dio, Florida bella*, verwendete Monteverdi die neue Technik der Continuo-Begleitung, wobei eine unabhängige Basslinie für Cembalo, Orgel, Laute oder Harfe gesetzt ist. Dies ermöglichte ihm, den Dialog relativ realistisch zu gestalten, wobei Floro mit einer Tenorstimme und Florida mit einer Sopranstimme besetzt ist. Jedoch verwendet er den vollständigen fünfstimmigen Apparat für die Rolle des Erzählers, was für ein komplexes Zusammenspiel von Stimmen sorgt, die ein Wirren von Seufzern und Küssen darstellen, wenn sich das Liebespaar trennt.

Das 6. Buch wurde veröffentlicht, nachdem Monteverdi bereits ein Jahr als Kapellmeister am Markusdom in Venedig tätig gewesen war. Der Inhalt des Buches war jedoch wahrscheinlich vollständig in Mantua entstanden. Sein 7. (1619) und 8. (1638) Buch und die *Scherzi musicali*, die 1632 von seinem Verleger Bartolomeo Magni zusammengestellt und publiziert wurden, enthalten Musik, die hingegen wohl hauptsächlich in Venedig komponiert worden waren; darunter finden sich zahlreiche Werke für kleine Ensembles – insbesondere Duette und Trios –, die sich etwa für kleinformatige musikalische Abende in venezianischen Palazzi eigneten, oder zur Unterhaltung nach Staatsbanketten, wozu dann kleine Abordnungen von Sängern aus dem Chor des Markusdoms geschickt wurden, um die Gäste des Dogen zu unterhalten. Das 7. Buch enthält einige der beeindruckendsten Duette Monteverdis. **Interrotte speranze** ist eine Sonett-Vertonung, wo die aufsteigenden Linien der beiden Quartette im darauffolgenden ersten Terzett wieder absteigen, während der Liebende weiterhin die Schmerzen

seines Daseins auflistet. Mit **Ohimè, dov'è il mio ben** für zwei Sopranstimmen ist eine der *Stanze di lontananza* des Dichters und Diplomaten Bernardo Tasso vertont, die er zu einer Zeit schrieb, als er von seiner Frau getrennt war. Monteverdi setzt beide Zeilen in variierte Form über den sogenannten *Romanesca*-Bass; doch trotz dieser kunstvollen Kompositionstechnik kann an der schmerzvollen Aufrichtigkeit sowohl der Dichtung als auch der Musik kein Zweifel bestehen.

Die venezianische Musik Monteverdis enthält auch viele unbeschwertere Momente. In dem Duett **O come sei gentile** (1619) singen sowohl ein Liebender als auch ein Vogel, und beide sind Gefangene der Geliebten. Am „Gipfel“ des Madrigals stellt der Liebende das Schicksal des Vogels – welcher lebt, um zu singen – seiner eigenen traurigen Vorsehung gegenüber – er stirbt beim Singen; da jedoch die Dichter des 16. und 17. Jahrhunderts das Wort „sterben“ oft bekanntermaßen als Metapher für sexuellen Genuss verwendeten, lässt es sich nur schwer sagen, wie ernst die Klage des Liebenden zu nehmen ist. Die strophische Arie **Chlome d'oro** (1619) für zwei Sopranstimmen und zwei Violinen ist, obwohl Strophe 3 und 5 jeweils einen halb-ernsten Schluss haben, ein ungetrübter Genuss der Liebesfreuden, doch sollte Monteverdi die Musik später in einem sehr viel ernsteren Kontext in einer seiner berühmtesten Psalmversionen – das sechsstimmige *Beatus vir* aus den *Selva morale* (1641) – wiederverwenden.

Ein weiteres Stück mit einer überraschenden, halb-ernsten Wendung gegen Ende ist das überschäumende Tenorduett **Zefiro torna** (1632), die Vertonung eines Sonetts von Ottavio Rinuccini, in dem das berühmtere (und ernstgemeinte) gleichnamige Sonett Petrarcas parodiert wird. Monteverdi legt ihm einen lebhaften „Chaconne“-Bass zugrunde und kostet jedes musikalisch darstellbare Wort

genussvoll aus. Die überraschende Wendung kommt im zweiten Terzett, wenn der Dichter die Freuden des Frühlings seiner Isolation gegenüberstellt. Dieses kulminiert mit einer exquisiten chromatischen Harmonie bei dem Wort „piango“ (ich weine), doch wird das Weinen schnell beiseitegeschoben, wenn die Musik zu den federnden Rhythmen des Beginns bei dem Wort „canto“ (ich singe) zurückkehrt.

Monteverdi gab seinem 8. Madrigalbuch (1638) den Titel *Madrigali guerrirli et amorosi* (Madrigale von Krieg und Liebe) und machte im Vorwort des Buches viel Aufhebens darum, dass er den von Platon beschriebenen „erregten Stil“ für die moderne Zeit neu erfunden habe. Dies wird in seiner hervorragenden Vertonung für sechs Singstimmen und zwei Violinen des Sonetts **Hor che 'l ciel e la terra** von Petrarca in der Passage illustriert, die mit „Guerra è il mio stato“ beginnt. Der *genere concitato* selbst äußert sich in den schnellen Sechzehntelpassagen sowohl in den Streichern als auch in den Singstimmen, doch treten andere Aspekte von Monteverdis Konzept – punktierte Rhythmen, rasche Tonleitern und Dominante-Tonika-Schritte – in dieser Passage ebenfalls in Erscheinung. Tatsächlich handeln die „kriegerischen“ Madrigale des 8. Buchs ebenso von Liebe wie die „sinnlichen“ Stücke, und das denkwürdigste musikalische Bild in diesem Madrigal ist die zauberhafte Darstellung der Nacht, mit der das Werk beginnt, die bittersüße Schilderung des Liebesschmerzes, die Art und Weise, mit der die heilende Hand der Geliebten die chromatische Vertonung der 9. Zeile durchdringt, und schließlich die letzte Vertonung des Wortes „lunge“ (fern), bei dem die Sopranstimmen fast zwei Oktaven in die Höhe steigen, während die tiefen Stimmen ebenso spektakulär nach unten gleiten. Ein Rezensent sagte einmal, dass allein der Anblick des Notenbilds dieser Passage in ihm eine Gänsehaut hervorrufen würde.

Übersetzung: Viola Scheffel

SCHERZI MUSICALI

Cioè Arie, & Madrigali in stil recitatio,
con vna Ciaccona A 1. & 2. voci.

to te to do r
Del M: Ill. & M. R. Sig. Claudio Monteuerde.
Maestro di Capella della Sereniss. Repub.
Di venetia.

*Raccolti da Bartholomeo Magni
& Nouamente Stampati.*

CON PRIVILEGIO



STAMPA DEL GARDANO
IN VENETIA M. DCXXXII.

Appresso Bartholomeo Magui.

TEXTS and TRANSLATIONS

2 Dal mio Permesso amato (Prologue, La Musica)

Dal mio Permesso amato a voi ne vegno
Incliti Eroi, sangue gentil de regi,
di cui narra la fama eccelsi pregi,
né giunge al ver perch'è tropp'alto il segno.

Io la Musica son ch'ai dolci accenti
so far tranquillo ogni turbato core,
et hor di nobil ira, et hor d'amore
posso infiammar le più gelate menti.

Io su cetera d'or cantando soglio
mortal orecchio lusingar talhora,
e in questa guisa a l'armonia sonora
de la lira del ciel più l'alme invoglio.

Quinci a dirvi d'Orfeo desio mi sprona,
d'Orfeo che trasse al suo cantar le fere,
e servo fé l'Inferno a sue preghiere,
gloria immortal di Pindo e d'Elicona.

Hor mentre i canti alterno, hor lieti, hor mesti,
non si mova augellin fra queste piante,
Né s'oda in queste rive onda sonante,
Et ogni aretta in suo camin s'arresti.

From my beloved Permesso/Parnassus I come to you,
illustrious heroes of the royal blood
whose lofty excellence is famed abroad,
yet never praised enough to match your worth.

I am Music, who with dulcet sounds
can soothe all troubled hearts,
and now with noble wrath, and now with love
inflame the coldest minds.

Singing to my golden lyre, I never
fail to humour mortal ears,
but with its honeyed tones inspire
a greater love of heaven in men's hearts.

Hence would I speak to you of Orpheus,
who drew wild beasts to listen to his song,
and caused the Underworld to serve his will:
immortal glory of Pindus and Helikon.

Now while I sing my songs, some glad, some sad,
let no bird in these trees so much as stir,
nor splashing wave be heard along this shore,
and every breeze be stilled.

3 Zefiro torna e di soavi accenti

Zefiro torna e di soavi accenti
l'aer fa grato e 'l piè discioglie a l'onde,
e mormorando tra le verdi fronde
fa danzar al bel suon sul prato i fiori.

Inghirlandato il crin, Fillide e Clori
tempran d'Amor care [e] gioconde,
e da monti e da valli ime e profonde
radoppian l'armonia gl'antri canori.

Sorge più vaga in ciel l'aurora, e 'l sole
sparge più lucid'or, più puro argento
fregia di Teti il bel ceruleo manto.

Sol io per selve abbandonate e sole
l'ardor de due begl'occhi e 'l mio tormento
come vol mia ventura o piango, or canto.

(Ottavio Rinuccini, sonnet)

Zephyr returns and with sweet whispering
warms the air and frees the brook to flow,
and murmuring amongst the leafy fronds
blithely incites the meadow flowers to dance.

With garlands on their heads, Phyllis and Chloris
sing with tender gaiety of love,
and hills and valleys deep and bottomless
reflect the harmony from echoing caves.

Daybreak is lovelier than before, the sun
scatters a brighter gold; a purer silver
adorns the sky-blue mantle of the ocean.

I alone, in empty, deserted forests,
for the love in two bright eyes and for the grief
my fate has willed, weep sometime, sometime sing.

4 Ohimè, dov'è il mio ben?

Ohimè, dov'è il mio ben? Dov'è il mio core?
Chi m'asconde il mio ben, e chi me 'l toglie?
Dunque ha potuto sol desio d'honore
darmi fera cagion di tante doglie.
Dunque ha potuto in me più che 'l mio amore
Ambitios'e troppo lievi voglie.
Ahi, sciocco mondo, e cieco, ahi cruda sorte,
che ministro mi fai de la mia morte.

(Bernardo Tasso, stanza in *ottava rima*)

Alas, where is my love? Where is my heart?
Who is hiding my love, who has abducted her?
So only desire for honour has done this,
giving me cruel cause for so much pain.
So more potent than my love
was ambition and trivial desires.
Ah, foolish, heedless world, ah cruel fate
that makes me the instrument of my own death.

5 Chiome d'oro

Chiome d'oro, bel tesoro,
Tu mi legghi in mille modi
Se t'annodi, se ti snodi.

Candidette perle elette,
Se le rose che coprite
Discoprite, mi ferite.

Vive stelle, che sì belle
E sì vaghe risplendete,
Se ridete m'ancidete.

Preziose, amorose,
Coralline labbra amate,
Se parlate mi beate.

O bel nodo per cui godol
O soave uscir di vital
O gradita mia ferita.

Golden tresses, gleaming treasure,
you bind me in a thousand ways
whether coiled or flowing free.

Choice pearls of purest white,
when the roses hiding you
reveal you, I am wounded.

Bright stars that sparkle
with such beauty and such charm,
when you smile I die.

So dear to me, so tender,
beloved lips of coral-pink,
when you speak I am in heaven.

O wondrous bond that is my joy!
O death in ecstasy!
O welcome injury!

6 A Dio Roma (Lament of Ottavia)

A Dio Roma, a Dio patria, amici a Dio.
Innocente da voi partir conviene.
Vado a patir l'esilio in pianti amari,
navigo disperata i sordi mari.
L'aria, che d'ora in ora
riceverà i miei fiati,
li porterà, per nome del cor mio,
a veder, a baciare le patrie mura,
ed io starò solinga,
alternando le mosse ai pianti, ai passi,
insegnando pietade ai freddi sassi.
Remigate oggi mai perverse genti,
allontanatemi da gli amati lidi.
Ahi, sacrilegio duolo,
tu m'interdici il pianto
quando lascio la patria,
né stillar una lacrima poss'io,
mentre dico ai parenti e a Dio.

Farewell, Rome, my fatherland, my friends, farewell.
Though innocent, I must leave you.
I face an exile of bitter tears,
sailing the heedless seas devoid of hope;
the winds that from time to time
will receive my breath
shall bear it in my heart's name
to look upon and kiss the walls of Rome.
And I shall be alone,
weeping and pacing up and down by turn,
teaching compassion to the very stones.
Now ply your oars, perfidious men,
carry me far from the beloved shore.
Ah, sacrilegious grief,
you forbid me to weep
as I leave my fatherland,
nor may I shed a single tear
while to my family and Rome I bid farewell.

(G. F. Busenello, *L'incoronazione di Poppea*, Act III, 1643)

7 A Dio, Florida bella

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;
Che se 'l tuo cor mi resta, il mio vien teco,
Com'augellin, che vola al cibo amato.

Così su 'l 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 ch'el ciel vuole.
A Dio Floro (dicean) Florida a Dio.

(Giambattista Marino, sonnet)

Farewell, fair Florida, my aching heart
I leave you as I go, and take
your memory with me, like a wounded stag
carries in his side the feathered dart.

Dearest Floro, farewell: may Love console
the bitterness of our joyless lives;
for if your heart stays with me, mine will fly
to you, like a bird flies to the food it loves.

Thus by the Tiber, as the sun arose,
here and there was heard a mingled sound
of sighs, of kisses and of spoken words:

"My love, dwell here in peace." - "And you, my love,
depart in peace, and heaven's will be done."
"Farewell, Floro," they said, "Florida, farewell."

8 Interrotte speranze

Interrotte speranze, eterna fede,
Fiamma e strali possenti in debil core,
Nutrir sol di sospir un fero ardore
E celar il suo mal quand'altr'il vede,

Seguir di vago e fuggitivo piede
L'orme rivolte a volontario errore,
Perder del seme sparso e'l frutto e'l fiore
E la sperata a gran languir mercede,

Far d'uno sguardo sol legge ai pensieri
E d'un casto voler freno al desio
E spender lagrimando i lustri interi:

Questi, ch'a voi quasi gran fasci invio,
Donna crudel, d'aspri tormenti e fieri,
Saranno i trofei vostri, e'l rogo mio.

(Battista Guarini, sonnet)

Unfulfilled hopes, eternal constancy,
a tender heart wounded with fire and arrows,
to have fed on sighs alone a vehement ardour
and hid its hurt when others would have seen,

the following of a light and fleeting foot
bent only on self-destruction,
the loss of all reward for patient effort
in expectation of a kind response,

the allowing of thoughts to be ruled by a glance
and desires to be stifled by a chaste restraint
and spending whole decades in tearful misery:

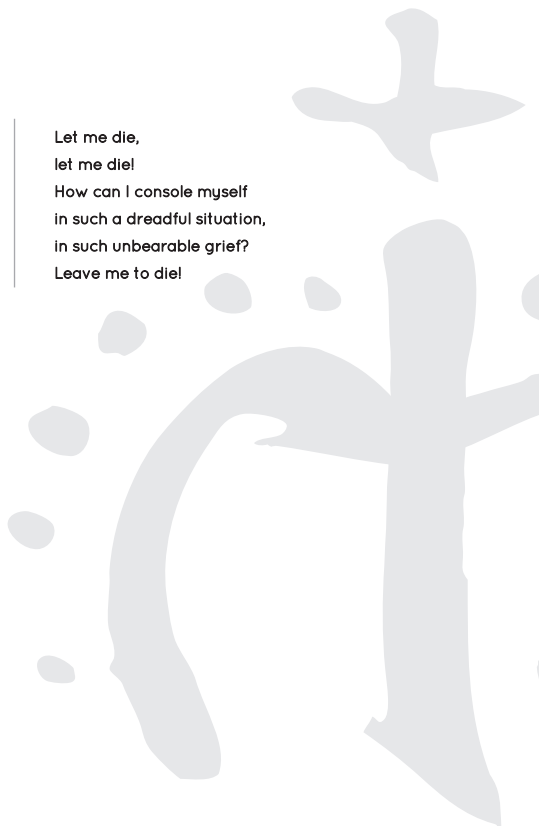
These, that I send you as in a great bouquet,
heartless woman, of bitter, violent torments,
will be your trophies, and my funeral pyre.

9 Lamento d'Arianna (Prima parte)

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

(Ottavio Rinuccini, *Arianna*, 1608)

Let me die,
let me die!
How can I console myself
in such a dreadful situation,
in such unbearable grief?
Leave me to die!



10 Possente spirto

Possente spirto e formidabil nume,
senza cui far passaggio a l'altra riva
alma da corpo sciolta in van presume.

Non vivo ancor, che poi di vita è priva
mia cara sposa il cor non è più meco,
e senza cor com'esser può ch'io viva?

A lei volt'hò il camin per l'aër cieco,
a l'inferno non già, ch'ovunque stassi
tanta bellezza il paradiso ha seco.

Orfeo son io che d'Euridice i passi
segue per queste tenebrose arene,
ove giamai per huom mortal non vassi.

O de le luci mie, luci serene,
S'un vostro sguardo può tornarmi in vita,
ahi, chi nega il conforto a le mie pene?

Sol tu nobile Dio puoi darmi aita,
Né temer dei che sopr'un'aurea cetra
Sol di corde soavi armo le dita
contra cui rigid'alma in van s'impetra.

(Alessandro Striggio, *Orfeo*, Act III, 1607)

Powerful spirit, awesome deity
without whom passage to the other side
the soul from body loosed must hope in vain,

I live no more, for since my cherished bride
no longer lives, my heart has left my breast,
and with no heart how can I be alive?

To seek her I came to the lightless realm,
not to the inferno, for such beauty makes
a paradise wherever it may be.

Orpheus am I, who seek to trace
the steps of Euridice through this dismal region
where mortal man has never been before.

O light of my eyes, bright eyes,
if your glance can give me life again,
ah, who would deny such solace to my grief?

You alone, great God, can help me now,
nor be afraid, for on a golden lyre
my fingers will produce nought but sweet sounds
against which no harsh spirit can prevail.

11 O come sei gentile

O come sei gentile
Caro augellin! O quanto
È il mio stato amoroso al tuo simile!
Io prigion, tu prigion; tu canti, io canto;
Tu canti per colei
Che t'ha legato, et io canto per lei.
Ma in questo è differente
La mia sorte dolente:
Che giova pur a te l'esser canoro;
Vivi cantando, et io cantando moro.

(Battista Guarini, madrigal)

O how sweet you are,
dear little bird! O how similar
is my amorous state to yours!
I'm in prison, you're in prison; you sing, I sing;
you sing for the girl
who captured you, and I also sing for her.
But in this respect my sorry fate
is different from yours:
you benefit from your song,
you sing and live, while I must sing and die.

12 Lamento della Ninfa

Parte prima

Non havea Febo ancora
Recato al mondo il dì,
Ch'una donzella fuora
Del proprio albergo uscì.

Sul pallidetto volto
Scorgeasi il suo dolor,
Spesso gli venia sciolto
Un gran sospir dal cor.

Si calpestando fiori
Errava hor qua, hor là,
I suoi perduti amori
Così piangendo va.

Parte seconda

"Amor", dicea, il ciel
Mirando, il piè fermò,
"Dove, dov'è la fe'
Che 'l traditor giurò?
Miserella!

Fa che ritorni il mio
Amor com'ei pur fu,
O tu m'ancidi, ch'io
Non mi tormenti più.
Miserella!

Part one

Phoebus had not yet
ushered in the day
when a young maid
stepped out of her house.

Upon her pallid face
her grief was plainly seen,
and many a deep sigh
did she heave from her heart.

Trampling flowers underfoot
she wandered here and there,
bewailing the loss of her lover
in these words:

Part two

"O Love," she said, gazing
at the sky and standing still,
"What has become of the constancy
the traitor promised me?"
Unhappy maid!

"Restore him to me as loving
as he used to be,
or take my life, for then I need
torment myself no more.
Unhappy maid!

Non vo' più ch'ei sospiri
Se non lontan da me,
No, no, che i martiri
Più non darammi affè.
Miserella! ah più no, no
Tanto gel soffrir non può.

Perchè di lui mi struggo,
Tutt'orgoglioso sta,
Che sì, che si se 'l fuggo
Ancor mi pregherà?
Miserella!

Se ciglio ha più sereno
Coi che 'l mio non è,
Già non rinchiude in seno
Amor sì bella fè.

Nè mai sì dolci baci
Da quella bocca havrai,
Nè più soavi, ah taci,
Taci, che troppo il sai."

Parte terza

Si tra sdegnosi pianti
Spargea le voci al ciel;
Così ne' cori amanti
Mesce amor fiamma e gel.

(Ottavio Rinuccini)

I would have him sigh no more
except when far from me;
oh, no, let him not torture me
any more, i' faith.
Unhappy maid, ah no longer
can she bear such coldness.

Because I yearn for him
he's so proud of himself,
so what if I avoided him,
would he plead with me again?
Unhappy maid!

Though her eyes may be brighter
than mine could ever be,
yet in her breast Love has not put
as great a constancy.

Nor such sweet kisses will you
glean ever from those lips,
nor softer – ah, say no more,
no more, for well you know it."

Part three

So between angry sobs
she cried aloud to heaven;
for thus in lovers' hearts
Love mingles fire and ice.

13 Cruda Amarilli

Cruda Amarilli, che col nome ancora
d'amar, ah! lasso, amaramente insegna.
Amarilli, del candido ligustro
più candida e più bella,
ma de l'aspido sordo
e più sorda e più feroce e più fugace,
poi che col dir t'offendo,
i' mi morirò tacendo.

Cruel Amaryllis, who with your name
to love, alas, bitterly you teach.
Amaryllis, more than the white privet
pure, and more beautiful,
but deafen than the asp,
and fiercer and more elusive.
Since my speech offends you,
I shall die in silence.

(Giovanni Battista Guarini, *Il Pastor fido*, Act I, sc 2)

14 Hor che 'l ciel e la terra e 'l vento tace

Hor che 'l ciel e la terra e 'l vento tace,
E le fere e gli augelli il sonno affrena,
Notte il carro stellato in giro mena
E nel suo letto il mar senz'onda giace,

Vegghio, penso, ardo, piango, e chi mi sface
Sempre m'è inanzi per mia dolce pena:
Guerra è 'l mio stato, d'ira e di duol piena,
E sol di lei pensando ò qualche pace.

Così sol d'una chiara fonte viva
Move 'l dolce e l'amaro ond'io mi pasco;
Una man sola mi risana e punge;

E perchè 'l mio martir non giunga a riva,
Mille volte il dì moro e mille nasco:
Tanto da la salute mia son lunge.

(Francesco Petrarca, sonnet, *Canzoniere*, 164)

Translations: Avril Bardoni

Now that the heavens, earth and wind are silent,
and animals and birds are lulled in sleep,
while night's starry chariot wheels around
and in its bed the ocean waveless lies,

wakeful, I think, burn, weep, and my tormentor
see ever before me, source of such sweet pain:
my soul's embattled, filled with grief and anger,
and only thoughts of her bring some relief.

Thus from a single clear and living source
flow both the honey and the gall that feed me;
a single hand both binds my wounds and stabs me;

And because my anguish has no end,
I die and am born a thousand times a day:
thus far from my wonted strength am I estranged.