



Daniele Carnovich. Photo by Alessandro Vici

La Compagnia del Madrigale

Rossana Bertini, *soprano* [RB]
Francesca Cassinari, *soprano* [FC]
Elena Carzaniga, *alto* [EC]
Giuseppe Maletto, *tenor* [GM]
Raffaele Giordani, *tenor* [RG]
Daniele Carnovich, *bass* [DC]
Matteo Bellotto, *bass* [MB]



Recorded in Cumiana (Confraternita dei Santi Rocco e Sebastiano), Torino, Italy,
on 16-21 September 2018 (with D. Carnovich) and 5-6 July 2020 (with M. Bellotto)
Transcribed, engineered and edited by Giuseppe Maletto
Produced by La Compagnia del Madrigale
Executive producer & editorial director: Carlos Céster
Translations: Mark Wiggins (ENG), Pierre Élie Mamou (FRA), note 1 music (DEU)
Design: Rosa Tendero
Photos of the recording sessions: Giorgio Vergnano

© 2021 note 1 music gmbh

Ringraziamo don Carlo Pizzòcaro per la cortese ospitalità.

Dedichiamo questa registrazione al nostro caro amico e collega Daniele Carnovich (1957-2020).

Ci vuole molto tempo per abituarsi alla mancanza di una persona che ha significato tanto per noi e con cui abbiamo percorso un lungo tratto della nostra esistenza. Il morso della nostalgia è a volte acuto e doloroso, ma la possibilità di riascoltare il suo soffio caldo e vitale è una grande consolazione. Basta poco per sentirlo ancora vicino: la sua anima, nel ricordo ed attraverso la sua arte, non morirà mai. Siamo dei privilegiati per aver incontrato nella nostra vita un uomo veramente speciale.

Ciao, Daniele carissimo.

I COMPAGNI

Claudio Monteverdi (1567-1643)

'Lagrima d'amante'

Madrigals of love and grief

01	Ecco mormorar l'onde RB, FC, EC, GM, RG, DC <i>(Secondo libro dei madrigali, 1590)</i>	3:36	09	O primavera, gioventù del anno RB, FC, EC, GM, RG, DC <i>(Terzo libro dei madrigali, 1592)</i>	3:11
02	Era l'anima mia FC, RB, EC, GM, RG, DC <i>(Quinto libro dei madrigali, 1605)</i>	3:52	10	Ah, dolente partita RB, FC, GM, RG, DC <i>(Quarto libro dei madrigali, 1603)</i>	4:07
03	A un giro sol de' belli occhi lucenti RB, FC, EC, GM, RG, DC <i>(Quarto libro dei madrigali, 1603)</i>	2:44	11	Zefiro torna RB, FC, EC, RG, MB <i>(Sesto libro dei madrigali, 1614)</i>	3:54
04	Ecco Silvio, colei RB, FC, EC, GM, RG, DC <i>(Quinto libro dei madrigali, 1605)</i>	15:57	12	Longe da te, cor mio FC, EC, GM, RG, MB <i>(Quarto libro dei madrigali, 1603)</i>	3:12
05	Mentr'io mirava fiso RB, FC, EC, GM, RG, MB <i>(Secondo libro dei madrigali, 1590)</i>	3:12	13	Lagrima d'amante al sepolcro dell'amata (Sestina) RB, FC, EC, GM, RG, DC <i>(Sesto libro dei madrigali, 1614)</i>	18:09
06	Baci soavi e cari FC, EC, GM, RG, MB <i>(Primo libro dei madrigali, 1587)</i>	3:15			
07	Non più guerra, pietate RB, FC, EC, GM, RG, MB <i>(Quarto libro dei madrigali, 1603)</i>	3:07			
08	Rimanti in pace RB, FC, EC, GM, RG, DC <i>(Terzo libro dei madrigali, 1592)</i>	8:15			



Shedding tears with music

Marco Bizzarini

In Italian the word “pianto” (weeping) rhymes with “canto” (singing). Even if the act of weeping and singing at the same moment is somewhat unfeasible, it is, however, countenanced with the symbolic language of art by the use of metaphor, as can be appreciated in some of the most stimulating and moving madrigals composed during the sixteenth and seventeenth centuries.

The title of this recording – whose contents are entirely given over to the music of Claudio Monteverdi – is inspired by an illustrious cycle of madrigals from within his *Sesto libro* (1614): the *sestina*, *Lagrime d’amante al sepolcro dell’amata*. There is perhaps no physical suffering capable of surpassing the pain caused by the loss of a loved one, above all if this is untimely. The lines set to music by Monteverdi refer by name to the “lover” and the “beloved” – Glauco and Corinna – yet this is a pastoral fiction; even so, it is an invention with which everyone can identify.

An invaluable piece of evidence enables us to understand how Monteverdi himself may have identified with this lachrymose condition. Bassano Cassola, a musician at the court of Mantua, was a trustworthy colleague of the composer: on July 26, 1610 he wrote to Cardinal Ferdinando Gonzaga, the son of Duke Vincenzo, informing him of Monteverdi’s music publishing plans for the near future. These consisted of the *Missa In illo tempore*, the *Vespro della Beata Vergine*

and his *Sesto libro* of madrigals in five parts – although this latter would not see the light of day until four years later. Originally, the collection was going to contain “tre pianti” (three plaints or laments): that of Arianna, drawn from the tragedy of the same name, the music having just been performed in Mantua, that of Eros and Leandro on a text by Giovan Battista Marino (a composition subsequently omitted from the *libro* and which has been lost track of) and, lastly, a third, “on the subject of a Shepherd whose Nymph has passed away, to be given before *Sua Altezza Serenissima*, with words by the son of Count Lepido Agnelli in homage of the death of lady Romanina”. This clear reference to the *Lagrimae d’amante* provides us with a lot more useful information than can be gleaned from the printed edition.

Cassola reveals the name of the author whose poem Monteverdi has set to music. This is no exalted literary figure of the time, but the son of one of Duke Vincenzo’s courtiers, and who can be identified as the Mantuan count Scipione Agnelli, then aged 24 years and the future bishop of Casale Monferrato. Cassola also informs us that it was the duke who sent Agnelli’s poem to the composer, requesting him to set it to music: it was thus a commission. However, the most important thing is that this lament of a shepherd whose nymph has just died – in the magniloquent Italian of the time “ninfa” (nymph) simply meant “girl” or “muse” and not a goddess of the springs or mountains – was honouring the recent death “of the Signora Romanina”. This woman was the highly talented singer

Caterina Martinelli – called *La Romanina* – who was to have been the first interpreter of Monteverdi's *Arianna*, but who died from smallpox aged only 18, on March 9, 1608. According to letters dating from this time, the whole city of Mantua “with one accord mourned at her death”, and that even Vincenzo Gonzaga expressed an intense grief. It is perfectly easy to imagine the emotional blow suffered by Monteverdi, given that *La Romanina* had been part of his household since 1603 and that the duke had requested him to educate and train her; thus she was a pupil, almost an adopted daughter. And this was just a few months after the loss of Monteverdi's wife Claudia. So, aside from receiving an official commission from the duke, the verses of Agnelli must have generated a massive emotional response from the composer.

Yet there is also an intellectual side to this. The *sestina* is the most artful poetic form in the Petrarchan tradition: it is made up of six stanzas of six lines each, which must end with the same number of rhyme-words in a predetermined order; these stanzas are followed by a three-line envoy where the six same words must reappear at close intervals. Without being a craftsman of verse comparable to Tasso, Guarini or Marino, Scipione Agnelli creditably acquitted himself of this challenging task. He did however commit one mistake: in the first two stanzas, there is a succession of rhyming words which do not totally respect the rules. Was this a simple lapse in concentration on his part or a case of poetic licence? We don't know, and it doesn't really matter much: after all, the text was only published with

the score and not in a collection of poems. Be all that as it may, this set of words stimulated the imagination of the composer, who succeeded in taking advantage of it in masterly fashion, and that is what counts. Furthermore, the six rhyming words were carefully selected. First of all, there is a pair possessed of a great dramatic intensity: “pianto” and “tomba” (weeping and tomb). They are followed by two more pairs in complementary opposition to each other: “cielo” and “terra” (heaven and earth), and then “Glauco” and “seno” (breast or womb being here a metonym for Corinna, that is to say the earthly remains of his beloved, now contained in the centre of the tomb).

It is quite likely that Agnelli was inspired by a similar set of emotional circumstances as were described in Tasso's *Gerusalemme liberata*: the *ottava rima* of Canto XII in which a heartbroken Tancredi sheds tears over the tomb of Clorinda. Precisely this passage from that poem was the one that Giaches de Wert and Luca Marenzio set to music in the 1580s. These two composers clearly had an influence on Monteverdi here, but he surpassed them both with his skilful organization of the climax set within a sweeping formal arch. Special attention should be paid to the lines “poich'il mio ben copri gelida terra” and “correr fiumi il pianto”, and also to the disorientating feeling conveyed in the gradually fading ending, in which the final invocation seems to be absorbed by an unbearable grief, silence being the only solution possible.

The *Sesto libro* is a cornerstone of Monteverdi's madrigalian art. It concludes that impressive phase of works originating in the composer's early period spent in Cremona and continued in the intensity of his Mantuan experience, at the Gonzaga court. Following his move to Venice, the composer's thriving creative vein continued apace, almost as though he was experiencing a new lease of creative life, whilst following quite different paths: indeed, the *Settimo* and *Ottavo libro* together constitute a world apart, to such a point that, compared with the models from the end of the sixteenth century, the madrigal genre appears almost unrecognisable.

A work such as *Zefiro torna*, to a sonnet by Petrarch – which had already enjoyed a considerable musical success owing to the highly effective contrast between the vernal serenity of Nature and the poet's foreboding – appears also to act as a bridge between the old world and the new. Thirty years before Monteverdi, Luca Marenzio had set the poem to music in excellent fashion in his collection dating from 1585. Now, however, one fully understands being in a different century: indeed, the entire first part of Monteverdi's madrigal is underpinned by an irresistible ternary rhythm, typical of the seventeenth-century *canzonetta*, and with a vocal writing orientated towards virtuosity. Even clearer is the expressive contrast made by the *gravitas* of the second part. Aside from a temporary return to the initial gaiety on the words, “e cantar augelletti e fiorir piagge / e 'n belle donne oneste atti soave”, the music for the closing line introduces an almost expressionistic effect by using melodic figures involving disjoint motions (“sono un

deserto”) and unexpected concentrations of dissonant suspensions (“fere aspre e selvagge”).

The poet and Benedictine monk Angelo Grillo evinced a surprising critical clarity in a letter addressed to Monteverdi in the summer of 1614 in which he offered him a commentary on the *Sesto libro*: “Given that these works called for great deliberation and preparation, my monks pondered over them constantly before allowing me to hear a single part and, whilst my heart was enraptured by the delicacy of the ensemble, my intellect was delighted by the originality of the language. This is not music for popular appreciation, nor to be performed by amateurs, for its manner is not popular, nor is its author; for me it is raised beyond ordinary considerations and outside the scope of ordinary musicians.” This summit of sophistication in delicacy and in virtuosity had evidently been preceded by twenty long years passed assiduously in cultivating the madrigalian genre, thanks to which Monteverdi was able to harvest well-crafted fruit, such as those in this present collection.

Under the name of Livio Celiano, Grillo had himself published many secular poems which were held in high regard by the most famous composers of the time. From his poetry can be singled out the sonnet *Rimanti in pace*, a brief dialogue – set in a narrative framework – between two lovers, the shepherd Tirsi and the nymph Fillide, on the point of separating, in accordance with a frequently employed madrigalian trope, the *partenza amorosa* (the lovers' leave-taking). Monteverdi's music acts as an enormous magnifying

glass heightening the textual content and the emotions expressed in the poem. The force of the first line's opening imperative, "Rimanti in pace", is quickly stalled in uniform harmony, whilst a sluggish chromaticism is used to translate the image of the eyes pouring out tears ("da l'una e l'altra stella stillando amaro umore"). In the second part of the sonnet, the musical rendering of the words, "da singhiozzi e pianti oppressa" is no less clearly projected, with a kind of recitative moving in the bass part of the vocal quintet.

Rimanti in pace concludes the *Terzo libro* (1592) and, interestingly, it is with a *partenza* that Monteverdi opens the *Quarto libro* (1603), this time to poetry by Battista Guarini, *Ah, dolente partita*. However, the interaction between word and music is of a different character in this composition, and instead of block-chord declamation prevailing, there is a pressing overlapping of different lines and concepts seeming to want to give life to a polyphony of thoughts plunged into confusion. This *Quarto libro* contains another text by Guarini, *A un giro sol*, containing a strong contrast between its two sections: the vernal images evoked by the two lovely eyes of the beloved and set to music in a brilliant Marenzian style are opposed to the inveterate sadness of the poet who, after having contemplated this look, feels as if he is dying of love. And the composer reserves one of his most ingenious contrapuntal solutions for the concluding "contradiction" ("certo quando nascesti così... nacque la morte mia").

There is to be found another example of the "sweetness of the ensemble" (of which Grillo spoke)

in *Longe da te, cor mio*, to a text by an unknown poet, and dedicated to the lovers' separation: the music perfectly illustrates the paradox according to which pain can be sweet and death the source of happiness. Still in the *Quarto libro* and returning to Guarini, in *Non più guerra, pietade*, the belligerent liveliness of the first part contrasts with the exhaustion of the conclusion, where the word "affanno" dominates.

The poetry of Guarini also holds sway in the *Quinto libro* (1605). *Era l'anima mia* commences with a funereal tone and becomes lighter towards the end upon harmonies which are non-traditional – but all the more evocative for that ("se mori, ohimè"): the subject is the suggestion of death eased by the hope of love. The five-sectioned madrigal cycle *Ecco Silvio* sets to music more than 60 lines drawn from Act Four of *Il pastor fido* embracing the moving dialogue between Silvio and Dorinda. Encountered here are the themes of pity, loving aid, and of the "beata morte" (blessed death) in a potentially tragic situation (Dorinda has been accidentally wounded by Silvio), but one which will be crowned by a happy ending when the two characters recognize the reciprocal emotion which binds them together.

In his *Terzo libro* Monteverdi had already turned to another part of *Il Pastor fido* in the beginning of the long monologue of Mirtillo in Act Three, *O primavera gioventù dell'anno*: its subject is similar to that of Petrarch's *Zefiro torna*, but with a lighter setting in its musical realization.

The style of the composer's first period is that which is lastly represented here, by the first stanza of

the "Canzone de' baci", *Baci soave e cari* by Guarini (*Primo libro*, 1587), set to music also by Marenzio and Gesualdo, as well as by two admirable poems by Tasso (*Secondo libro*, 1590): *Mentr'io mirava fiso* and the rightly celebrated *Ecco mormorar l'onde*. These compositions bear witness once again to the absolute mastery of Monteverdi in the art of describing amorous or naturalistic tableaux with vivid musical imagery: we have thus progressed, in this fascinating madrigalian journey, from "piangere" (weeping) to "pingere" (painting).



Daniele Carnovich: A life with Monteverdi

Rossana Bertini & Giuseppe Maletto

In Daniele Carnovich's artistic career, Claudio Monteverdi is undoubtedly the main figure. With his precise intonation and unique timbre in the lower register, Daniele was an ideal voice for both the madrigal and Monteverdi's great sacred works. We remember his countless performances and his recordings of the *Vespro della Beata Vergine*, the *Selva morale e spirituale* and his participation in numerous productions of *L'Orfeo* in the role of Caronte.

We first met in Padua in 1992 for the rehearsals of the recording of Monteverdi's *Sixth Book* with the ensemble Concerto Italiano. Since then we have had many opportunities to sing madrigals together, first with Concerto Italiano and then with La Venexiana; during these years of collaboration, an artistic bond

and a great friendship have been formed and strengthened.

After the experience with these groups, we asked ourselves how we could continue this collaboration, and so La Compagnia del Madrigale was born in 2009. At the beginning, it was not easy to convince Daniele to create a new ensemble, but once he decided to do so, he threw himself into this project with great passion and enthusiasm, not only with his voice, but also with the preparation of videos combining phases of various recordings with moments of conviviality, and he also tried his hand at cooking often and with great skill.

After ten years of activity of the Compagnia, the time had finally come to make a CD dedicated to Monteverdi's madrigals. Despite the fact that this is the third recording for us of almost all of these madrigals, it seemed important for Daniele and us to leave a testimony to the artistic journey of almost thirty years together. This CD contains some of Daniele's last recordings. It seems particularly meaningful to us that the album we dedicate to him should include music by the composer he loved most and who was always at the centre of his musical life.



Pleurer en musique

Marco Bizzarini

En italien, « *pianto* » (pleur) rime avec « *canto* » (chant). L'impossibilité de pleurer et de chanter en même temps est transgressée par le langage symbolique de l'art au moyen de la métaphore, ce que nous pouvons apprécier dans certains madrigaux parmi les plus émouvants composés entre les XVI^e et XVII^e siècles.

Le titre de cet album, entièrement dédié à Claudio Monteverdi, s'inspire d'un célèbre cycle de madrigaux inclus dans le *Sixième Livre* (1614) : le sizain *Lagrime d'amante al sepolcro dell'amata* (Larmes de l'amant sur la tombe de l'aimée). Aucune souffrance psychique ne peut sans doute surpasser la peine causée par la disparition d'un être cher, surtout si elle est prématurée. Dans les vers mis en musique par Monteverdi, l'amant et l'aimée ont un nom, Glauco et Corinna, mais il s'agit d'une fiction pastorale ; une fiction, donc, dans laquelle chacun pourrait se reconnaître.

D'après un témoignage précieux, nous comprenons que Monteverdi lui-même s'est identifié à cette situation douloureuse. Bassano Cassola, musicien à la cour de Mantoue, était un collaborateur auquel le compositeur faisait confiance : le 26 juillet 1610, il écrivait au cardinal Ferdinando Gonzaga, fils du duc Vincenzo, pour l'informer des prochains projets d'édition de Monteverdi comprenant la publication de la *Missa In illo tempore*, des *Vêpres de la Madone* et du *Sixième Livre de madrigaux à cinq voix* qui ne verra le jour que quatre ans plus tard. À l'origine, ce recueil devait se composer

de trois « pleurs » ou lamentos : celui d'Ariane, tiré de la tragédie éponyme mise en musique et venant d'être jouée à Mantoue, celui de Léandre et Eros sur un texte de Giovan Battista Marino (composition qui sera par la suite exclue du livre et dont nous avons perdu la trace) et, enfin, un troisième « sur le thème d'un Berger dont la Nymphé est morte, donné par Son Altesse Sérénissime, avec des paroles du fils du Seigneur Comte Lepido Agnelli en hommage à la mort de la Signora Romanina ». Cette référence, claire, aux *Lagrime d'amante* contient bien plus d'informations que ce que nous offre la presse musicale.

Cassola nous révèle tout d'abord le nom de l'auteur du texte mis en musique par Monteverdi. Il ne s'agit donc pas d'une personnalité de premier plan dans le paysage littéraire de l'époque, mais du fils d'un courtisan du duc Vincenzo, que l'on a pu identifier comme étant le comte mantouan Scipione Agnelli, alors âgé de vingt-quatre ans et futur évêque de Casale Monferrato. Cassola nous apprend aussi que c'est le duc qui envoya le texte d'Agnelli au compositeur en lui demandant de le mettre en musique : il s'agissait donc d'une commande. Mais le plus important est que ce lamento « d'un berger dont la nymphé venait de mourir » – dans l'italien ampoulé de l'époque, « nymphé » signifiait simplement « jeune fille » et non déesse des sources ou des monts – rendait idéalement hommage à « la Signora Romanina » récemment décédée. La très talentueuse chanteuse Caterina Martinelli – surnommée la Romanina – mourut en effet le 9 mars 1608, à l'âge de dix-huit ans, avant de

pouvoir créer le rôle-titre de l'*Arianna* de Monteverdi. Selon les chroniques de l'époque, toute la ville de Mantoue « s'apitoyait unanimement sur son sort » et Vincenzo Gonzaga en ressentit un profond « déplaisir ». Nous pouvons parfaitement imaginer le choc émotionnel ressenti par Monteverdi, étant donné que la Romanina habitait chez lui depuis 1603 et que le duc lui avait demandé de « l'éduquer » ; elle était donc une élève, presque une fille adoptive. Bien au-delà de la commande officielle du duc, les vers d'Agnelli ont dû frapper en plein cœur le compositeur, déjà si affecté par la perte de sa femme Claudia, décédée quelques mois auparavant.

Mais il y existe aussi une composante intellectuelle. Le sizain est la forme poétique la plus virtuose de la tradition pétrarquienne : elle se compose de six strophes de six vers qui doivent se terminer par le même nombre de mots-rimes selon un ordre prédéterminé ; puis suit un tercet en « envoi » où les six mêmes mots doivent réapparaître à intervalles rapprochés. Sans être un artisan du vers comparable au Tasse, à Guarini ou à Marino, Scipione Agnelli s'est honorablement acquitté de cette tâche ardue. Il fit cependant une erreur : dans les deux premières strophes, il y a une succession de mots-rimes qui ne respecte pas totalement les règles. Simple distraction ou licence poétique ? Nous l'ignorons et peu importe : après tout, le texte n'a été publié qu'avec la partition et non dans un recueil de poèmes. Quoi qu'il en soit, ce texte a stimulé l'imagination du compositeur qui a su en tirer parti d'une façon magistrale, et c'est ce qui compte. De plus, les six mots-

rimes ont été soigneusement choisis. Tout d'abord, une paire ayant une grande intensité dramatique : « *pianto* » et « *tomba* » (pleur et tombe). Puis deux autres paires en oppositions complémentaires : d'une part « *cielo* » e « *terra* » (ciel et terre), d'autre part « *Glauco* » e « *seno* » (sein, une métonymie de Corinna, c'est-à-dire la dépouille mortelle de l'aimée, contenue dans le sein-giron de la tombe).

Agnelli s'est probablement inspiré d'une situation affective analogue décrite dans *Jérusalem libérée* du Tasse : les octaves du Chant XII dans lequel Tancredi, bouleversé, verse des larmes sur la tombe de Clorinde. Dans les années 1580, Giaches de Wert et Luca Marenzio ont mis en musique ce passage du poème. Monteverdi s'en est certainement inspiré mais en les surpassant dans l'organisation savante des points culminants selon un arc formel ample. Prêtons une attention particulière aux vers « *poich'il mio ben copri gelida terra* » ou « *correre fiumi il pianto* » et aussi au final qui s'estompe, dans lequel la dernière invocation semble amortie par une douleur insoutenable, le silence étant la seule issue possible.

Le *Sixième Livre* est une pierre angulaire de l'art madrigalesque de Monteverdi. Il conclut le cycle d'or des œuvres conçues dans la prime jeunesse du compositeur à Crémone et durant la période intense de Mantoue, à la cour des Gonzague. Plus tard, la créativité du compositeur vivant à Venise ne cessa de s'épanouir, dans une sorte de seconde jeunesse mais en suivant des voies bien distinctes : les *Livres Septième* et *Huitième*

formeront en effet un monde à part, à tel point que le genre du madrigal semblera désormais méconnaissable ou presque, par rapport aux modèles de la fin du XVI^e siècle.

Une œuvre comme *Zefiro torna*, basée sur un sonnet de Pétrarque qui avait déjà connu un succès musical considérable grâce au contraste très efficace entre la sérénité printanière de la nature et l'accablement du poète, semble également servir de pont entre l'ancien et le nouveau monde. Trente ans avant Monteverdi, Luca Marenzio avait déjà mis le poème en musique d'une façon remarquable dans un recueil de 1585. Mais nous comprenons à présent que nous sommes dans un autre siècle : toute la première partie du madrigal de Monteverdi est en fait portée par un rythme ternaire irrésistible, typique de la *canzonetta* du XVI^e siècle, et avec une vocalité déjà encline à la virtuosité. Ce qui provoque un contraste expressif d'autant plus fort avec la gravité de la deuxième partie. Outre un retour temporaire à la gaité initiale sur les mots « *e cantar augelletti e fiorir piagge / e 'n belle donne oneste atti soavi* », l'écriture du dernier couplet crée un effet presque expressionniste grâce au recours à des tournures mélodiques en degrés disjoints (« *sono un deserto* ») et à des surprenantes concentrations de retards dissonants (« *ferre aspre e selvagge* »).

Le poète et moine bénédictin Angelo Grillo faisait preuve d'une lucidité critique étonnante dans une lettre de l'été 1614 adressée à Monteverdi où il commentait le *Sixième Livre* : « Mes moines, après avoir bien ruminé l'œuvre, car elle nécessite méditation

préalable et réflexion, m'ont en fait entendu une partie et je sentis mon cœur transporté par la suavité de l'harmonie tandis que mon esprit était recréé par la nouveauté de la virtuosité. Ce n'est pas de la musique pour les oreilles populaires, ni pour l'entendement populaire, car la façon de composer n'est pas populaire, l'auteur n'est pas populaire, mais s'élève au-dessus des voies ordinaires et hors du commun des musiciens. » Ce sommet de raffinement dans la suavité de l'harmonie et dans la virtuosité avait évidemment été précédé de vingt longues années passées à cultiver avec assiduité l'art du madrigal, qui ont permis à Monteverdi de récolter des fruits exquis, comme ceux de cette anthologie.

Grillo avait publié, sous le nom de plume de Livio Celiano, de nombreux poèmes profanes qui furent appréciés par les compositeurs les plus célèbres de l'époque. Nous pouvons distinguer dans son œuvre poétique le sonnet *Rimanti in pace*, un court dialogue – dans un cadre narratif – entre deux amants, le berger Tirsi et la nymphe Fillide, séparés par la « *partenza amorosa* » ou départ dû au destin, thème très fréquemment utilisé dans les madrigaux. La musique de Monteverdi agit comme une loupe extraordinaire visualisant le contenu textuel et les sentiments que le poème exprime. Le mode impératif initial du premier vers, « *Rimanti in pace* », est ponctuellement immobilisé par une harmonie statique, tandis qu'un chromatisme exténué traduit l'image des yeux versant des larmes (« *da l'una e l'altra stella stillando amaro umore* »). Dans la deuxième partie du sonnet, le rendu musical des

mots « *da singhiozzi e pianti oppressa* » est tout aussi imagé, avec une sorte de récitatif se mouvant dans le registre grave du quintette vocal.

Le *Troisième Livre* (1592) se termine par *Rimanti in pace* et, curieusement, Monteverdi commence le *Quatrième Livre* (1603) de nouveau par la « *partenza* », cette fois sur des vers de Battista Guarini, *Ah, dolente partita*. Mais l'interaction entre le mot et la musique revêt un caractère différent car dans cette composition, où la déclamation homorythmique ne prévaut aucunement, nous observons une superposition instantane de différents vers et concepts semblant vouloir donner vie à une polyphonie de pensées plongées dans le désarroi. Ce *Quatrième Livre* comprend un autre texte de Guarini, *A un giro sol*, comprenant un fort contraste entre ses deux sections : les images printanières évoquées par les deux beaux yeux de l'aimée et mises en musique dans un style brillant à la Marenzio, s'opposent à la tristesse incurable du poète qui, après avoir contemplé ce regard, se sent mourir d'amour. Et pour l'oxymoron final (« *certo quando nasceste così... nacque la morte mia* » – quand tu es née... naquit aussi ma mort), le compositeur réserve une de ses solutions contrapuntiques les plus ingénieuses.

Nous trouvons un autre exemple de cette « suavité de l'harmonie » (dont parlait Grillo) dans *Longe da te, cor mio*, sur un texte d'un poète non identifié, consacré à l'éloignement des amants : la musique illustre à la perfection le paradoxe selon lequel la douleur peut être douce et la mort source de bonheur. Toujours dans le *Quatrième Livre* et revenant à Guarini, *Non più guerra*,

pietade oppose la vivacité guerrière de la première partie à l'épuisement de la conclusion où le mot « *affanno* » prédomine.

La poésie de Guarini domine aussi dans le *Cinquième Livre* (1605). *Era l'anima mia* commence dans un ton funèbre et s'éclaircit vers la fin sur des harmonies non conventionnelles et d'autant plus évocatrices (« *se mori, ohimè* ») : c'est le thème de la sensation de la mort éloignée par l'espoir de l'amour. Le cycle madrigalesque en cinq volets *Ecco Silvio* met en musique plus de soixante vers provenant de l'acte quatre du *Pastor fido* avec l'émouvant dialogue entre Silvio et Dorinda. Nous retrouvons les thèmes de la pitié, du secours amoureux, de la « mort source de bonheur » dans une situation potentiellement tragique (Dorinda a été accidentellement blessée par Silvio) mais qui sera couronnée par une fin heureuse où les deux personnages reconnaissent le sentiment réciproque qui les unit.

Dans le *Troisième Livre*, Monteverdi s'était déjà penché sur une autre page du *Pastor fido*, le début du long monologue de Mirtillo dans l'acte trois, *O primavera gioventù dell'anno* : son thème est similaire à celui de *Zefiro torna* de Pétrarque, mais avec une mise en musique bien plus légère.

Le style de la jeunesse du compositeur est finalement représenté ici par la première strophe de la chanson des baisers, *Baci soavi e cari*, de Guarini (*Premier Livre*, 1587), que mettront aussi en musique Marenzio et Gesualdo, ainsi que par deux poèmes admirables du Tasse (*Deuxième Livre*, 1590) : *Ment'io mirava fiso* et –

page célèbre ! – *Ecco mormorar l'onde*. Ces compositions témoignent une fois encore de la maîtrise absolue de Monteverdi dans l'art de décrire, par des notes vives, des tableaux galants ou naturalistes : nous sommes ainsi passés, dans ce voyage madrigalesque fascinant, de « *piangere* » (pleurer) à « *pingere* » (peindre).



Daniele Carnovich : Une vie avec Monteverdi

Rossana Bertini & Giuseppe Maletto

Monteverdi a sans aucun doute été le compositeur principal tout au long de la carrière artistique de Daniele Carnovich. Doté d'une intonation précise et surtout d'un timbre unique dans le registre grave, Daniele possédait une voix idéale pour le madrigal tout autant que pour les grandes œuvres sacrées de Monteverdi. Rappelons ici ses innombrables interprétations et les enregistrements des *Vêpres de la Sainte Vierge* ou de la *Selva morale e spirituale* ainsi que sa participation à de nombreuses productions de l'*Orfeo* dans le rôle de Caronte.

Notre première rencontre a eu lieu en 1992 à Padoue pour les répétitions du Concerto Italiano en vue de l'enregistrement du *Sixième Livre* de Monteverdi. Par la suite, nous avons eu de nombreuses occasions de chanter ensemble des madrigaux avec le Concerto Italiano, puis avec La Venexiana ; ces années de collaboration ont favorisé la création et la consolidation d'un lien artistique et d'une grande amitié.

Après l'expérience avec ces ensembles, nous nous n'avons pas voulu mettre fin à cette collaboration et c'est ainsi qu'est née La Compagnia del Madrigale en 2009. Au début, Daniele hésitait à participer à la fondation d'un nouvel ensemble, mais après s'être décidé, il fit montre d'une passion et d'un enthousiasme extraordinaires, non seulement avec sa voix mais encore en se consacrant à la préparation de vidéos, en harmonisant des phases d'enregistrements différents avec des moments de convivialité et en montrant souvent un grand talent de... cordon-bleu !

Après dix ans d'activité de La Compagnia del Madrigale, le temps était venu de réaliser un CD consacré aux madrigaux de Monteverdi. Bien qu'il s'agisse du troisième enregistrement de presque tous les madrigaux, aussi bien pour Daniele que pour nous, il nous a semblé important de laisser un témoignage du parcours artistique d'une collaboration ayant duré une trentaine d'années ! Ce CD contient certains des derniers enregistrements réalisés par Daniele et il nous semble particulièrement significatif que ce disque que nous lui dédions soit entièrement consacré au compositeur qu'il a le plus aimé et qui a toujours été au centre de sa vie musicale.



Piangere in musica

Marco Bizzarini

In italiano la parola «pianto» fa rima con «canto». Anche se non è possibile piangere e cantare in un medesimo istante, il linguaggio simbolico dell'arte lo consente per metafora, come dimostrano alcuni dei più commoventi madrigali scritti tra Cinque e Seicento.

Il titolo di questo album integralmente dedicato a Claudio Monteverdi prende spunto da un famoso ciclo madrigalesco incluso nel *Sesto libro* (1614): la sestina *Lagrima d'amante al sepolcro dell'amata*. Non c'è forse sofferenza psichica più grande di quella provocata dalla scomparsa di una persona cara, a maggior ragione se avvenuta prematuramente. I versi musicati da Monteverdi riferiscono il nome all'«amante», Glauco, e dell'«amata», Corinna, ma si tratta di una finzione pastorale. Una finzione, comunque, in cui ognuno potrebbe riconoscersi.

Una testimonianza preziosa ci fa capire che fu lo stesso Monteverdi a immedesimarsi in quella situazione lacrimosa. Bassano Cassola era un musicista della corte di Mantova e fidato collaboratore dello stesso compositore: il 26 luglio 1610, scrivendo al cardinale Ferdinando Gonzaga, figlio del duca Vincenzo, lo informava sui prossimi progetti editoriali di Monteverdi, comprendenti le pubblicazioni della *Missae In illo tempore*, del *Vespri della Beata Vergine* e del futuro *Sesto libro* di madrigali a cinque voci che però avrebbe visto la luce solo quattro anni più tardi. In origine questa collezione doveva includere «tre pianti» o lamenti: quello di

Arianna, ricavato dall'omonima tragedia in musica appena rappresentata a Mantova, quello di Ero e Leandro su testo di Giovan Battista Marino (componimento poi escluso dal libro e a noi non pervenuto), infine un terzo «datoglielo da Sua Altezza Serenissima, di pastore che sia morta la sua ninfa, parole del figlio del signor conte Lepido Agnelli in morte della signora Romanina». Ecco un chiaro riferimento alle *Lagrima d'amante* con parecchie informazioni in più rispetto a quanto ci offre la stampa musicale.

Cassola ci rivela anzitutto l'autore del testo intonato da Monteverdi: non si tratta di un nome di primo piano nel panorama letterario dell'epoca, ma del figlio di un cortigiano del duca Vincenzo. Lo si può identificare nel conte mantovano Scipione Agnelli, all'epoca ventiquattrenne, che diventerà in seguito vescovo di Casale Monferrato. Apprendiamo che era stato lo stesso duca a trasmettere il testo di Agnelli al compositore con preghiera di metterlo in musica: si trattava pertanto di una commissione. Ma ancora più importante è il fatto che questo lamento «di pastore che sia morta la sua ninfa» (nell'italiano paludato dell'epoca «ninf» significava semplicemente «ragazza», non divinità delle sorgenti o dei monti) rendeva idealmente omaggio alla recente scomparsa «della signora Romanina». Costei era la talentuosissima cantante Caterina Martinelli, detta appunto la Romanina: doveva essere la prima interprete dell'*Arianna* di Monteverdi, ma morì di vaiolo a soli diciotto anni il 9 marzo 1608 e non fece in tempo a calcare le scene in quel ruolo. I dispacci del tempo raccontano che in tutta Mantova

si era «commiserata universalmente la sua morte» e che perfino Vincenzo Gonzaga ne aveva sentito un vivo «dispiacere». Non stentiamo a immaginare lo shock emotivo provato da Monteverdi, dato che la Romanina, fin dal 1603 aveva vissuto nella sua stessa casa per essere da lui «ammaestrata» su incarico del duca: era dunque un'allieva, quasi una figlia adottiva. E pochi mesi prima della perdita di Caterina il musicista aveva dovuto affrontare il lutto per la morte della moglie Claudia. Tutto questo per sottolineare come, al di là della formale commissione del duca, i versi di Agnelli dovessero sembrargli emotivamente incandescenti.

Ma c'è anche una componente intellettuale. La sestina è la forma poetica più artificiosa della tradizione petrarchesca: consta di sei stanze di sei versi che devono terminare con altrettante parole-rima secondo un ordine predeterminato; segue quindi un «congedo» di tre soli versi in cui a distanza ravvicinata devono ripresentarsi le medesime sei parole. Scipione Agnelli, che pure non era un artigiano del verso paragonabile a Tasso, Guarini o Marino, si disimpegnò onorevolmente nell'arduo compito. Ma commise un errore poiché nelle prime due stanze ricorre una successione di parole-rima che non rispetta pienamente le regole. Semplice distrazione o licenza poetica? Non sappiamo e poco importa: dopo tutto, il testo uscì soltanto in una stampa musicale, non in un canzoniere letterario. L'importante è che fornì un validissimo stimolo alla fantasia del compositore. Inoltre, le sei parole-rima erano state selezionate con cura. C'era anzitutto una coppia patetica:

«pianto» e «tomba». E c'erano due coppie di opposizioni complementari: da un lato «cielo» e «terra», dall'altro «Glaucò» e «seno» (metonimia di Corinna, da intendersi cioè come le spoglie mortali dell'amata, contenute nel seno-grembo della tomba).

Probabilmente Agnelli si era ispirato a un'analogha situazione affettiva presente nella *Gerusalemme liberata* di Tasso: le ottave del dodicesimo canto in cui un affranto Tancredi versa lacrime sul sepolcro di Clorinda. Negli anni '80 del Cinquecento Giaches de Wert e Luca Marenzio avevano musicato proprio quel passo del poema. Sicuramente Monteverdi prese spunto da loro, ma li superò nella sapiente distribuzione dei punti culminanti in un arco formale esteso. Si presti attenzione ai versi «poich' il mio ben copri gelida terra» o «correr fiumi il pianto», o alla straniante chiusura, in cui l'invocazione finale sembra smorzata da un dolore insostenibile, il cui unico possibile sbocco è il silenzio.

Il *Sesto libro* è una pietra miliare nell'arte madrigalesca monteverdiana. Conclude l'aureo ciclo dei lavori concepiti nella prima giovinezza a Cremona e durante l'intenso periodo mantovano alla corte dei Gonzaga. Dopo il trasferimento del compositore a Venezia la vena creativa proseguirà rigogliosa, in una sorta di seconda giovinezza, ma su strade ben diverse: *Settimo* e *Ottavo libro* formeranno infatti un mondo a parte, tanto che il genere del madrigale vi appare ormai quasi iriconoscibile rispetto ai modelli tardo-cinquecenteschi.

Un componimento come *Zefiro torna*, su un sonetto del Petrarca che aveva già goduto di notevole fortuna musicale per l'efficacissimo contrasto tra la primaverile serenità della natura e le inquietudini del poeta, sembra anch'esso segnare un ponte tra vecchio e nuovo mondo. Trent'anni prima di Monteverdi ne aveva dato un'eccellente intonazione Luca Marenzio in una raccolta del 1585. Ora però comprendiamo di trovarci in un altro secolo: tutta la prima parte del madrigale monteverdiano è infatti costruita su un irresistibile tempo ternario, tipico della canzonetta secentesca, e con una vocalità già incline al virtuosismo. Tanto più forte è il contrasto espressivo rispetto alla *gravitas* della seconda parte. A parte un temporaneo ritorno all'allegria iniziale sulle parole «e cantar augelletti e fiorir piagge / e 'n belle donne oneste atti soavi», l'intonazione dell'ultimo verso propone una scrittura dall'effetto quasi espressionista, con impiego di figurazioni melodiche a gradi disgiunti («sono un deserto») e sorprendenti concentrazioni di ritardi dissonanti («fere aspre e selvagge»).

Sorprende la lucidità critica con cui il poeta e monaco benedettino Angelo Grillo, scrivendo a Monteverdi in una lettera dell'estate 1614, parlò del *Sesto libro*: «Questi miei monaci, dopo averlo ruminato per bene, come che l'opera ricerchi premeditazione e preparazione, me n'han fatto sentir parte, onde sì come il cuore m'è stato rapito dalla soavità del concetto, così l'intelletto m'è stato ricreato dalla novità dell'artificio. Non è musica da orecchia popolare, né da popolare ingegno, perché popolare non è la maniera, popolare non è l'autore, ma sollevato oltre le vie ordinarie et

fuor della plebe de' musici». Certo che questo raffinato vertice di soavità e di artificio era stato preceduto da un ventennio abbondante di assidua coltivazione del genere madrigalesco, grazie alla quale Monteverdi aveva colto frutti squisiti, come quelli selezionati nel presente florilegio.

Lo stesso Grillo, con il *nom de plume* di Livio Celiano, aveva pubblicato numerose rime profane apprezzate dai più famosi compositori dell'epoca. Nel suo corpus poetico spicca il sonetto *Rimanti in pace*, un breve dialogo – con cornice narrativa – tra il pastore Tirsi e la ninfa Fillide in procinto di separarsi, secondo il tema assai frequente della partenza amorosa. La musica di Monteverdi agisce come una straordinaria lente d'ingrandimento del contenuto testuale e dei suoi affetti. L'imperativo iniziale del primo verso, «Rimanti in pace», viene puntualmente bloccato in un'armonia statica, mentre l'immagine degli occhi che versano lacrime («da l'una e l'altra stella stillando amaro umore») si traduce in un estenuato cromatismo. Non meno icastica, nella seconda parte del sonetto, la resa musicale delle parole «da singhiozzi e pianti oppressa», con un andamento recitativo immerso nella tessitura grave del quintetto vocale.

Rimanti in pace concludeva il *Terzo libro* del 1592: è curioso che in apertura del *Quarto libro* (1603) Monteverdi ponga ancora una volta una «partenza», questa volta su versi di Battista Guarini, *Ah, dolente partita*. Di altra natura è, comunque, l'interazione fra parola e musica perché in questo componimento, anziché prevalere la declamazione omoritmica, si osserva

un'insistente sovrapposizione di differenti versi e concetti, come per dar vita a una turbata polifonia di pensieri. La stessa raccolta include un altro testo guariniano, *A un giro sol*, che prevede una brusca contrapposizione fra le due parti in cui si divide il componimento: ai due begli occhi dell'amata, che evocano immagini primaverili, reso da Monteverdi in uno stile brillante alla Marenzio, si contrappone l'incurabile tristezza del poeta che, dopo aver mirato quello sguardo, si accorge di morir d'amore. Per l'ossimoro conclusivo («certo quando nasceste così... nacque la morte mia») il compositore tiene in serbo una delle sue più geniali soluzioni contrappuntistiche.

Grillo parlava di «soavità del concento» e un altro esempio si trova in *Longe da te, cor mio*, su testo di un poeta non identificato, dedicato alla lontananza degli amanti: la musica illustra alla perfezione il paradosso per cui il dolore può essere dolce e la morte beata. Restando sempre nel *Quarto libro* e tornando a Guarini, *Non più guerra, pietade* contrappone la vivacità bellicosa della prima parte con lo sfinimento della conclusione in cui predomina la parola «affanno».

Anche nel *Quinto libro* (1605) è sovrana la poesia di Guarini. *Era l'anima mia* inizia in tono funebre per poi rischiararsi verso la fine su armonie non convenzionali e pertanto suggestive («se mori, ohimè»): è il tema del senso di morte alleviato dalla speranza d'amore. Il ciclo madrigalesco in cinque parti *Ecco Silvio* mette in musica oltre sessanta versi tratti dal quarto atto del *Pastor fido* con il commovente dialogo tra Silvio e Dorinda. Ritornano i temi della pietà, del soccoso amo-

roso, della «beata morte» in una situazione potenzialmente tragica (Dorinda è stata accidentalmente ferita da Silvio), ma che sarà coronata dal lieto fine con il riconoscimento del reciproco sentimento che lega i due personaggi.

Un altro momento del *Pastor fido* ricorreva nel *Terzo libro*: è l'inizio del lungo monologo di Mirtillo nel terzo atto, *O primavera gioventù dell'anno*, tematicamente affine allo *Zefiro torna* petrarchesco, anche se assai più lieve nel trattamento musicale.

Lo stile giovanile del compositore è infine qui rappresentato dalla prima stanza della guariniana canzone dei baci, *Baci soavi e cari* (*Primo libro*, 1587), musicata anche da Marenzio e Gesualdo, nonché da due mirabili intonazioni tassiane dal *Secondo libro* (1590): *Mentri'io mirava fiso* e – pagina famosa – *Ecco mormorar l'onde*. Queste composizioni attestano ancora una volta l'assoluta maestria di Monteverdi nel colorire con vivide note quadretti galanti o naturalistici: siamo così passati, in questo nostro affascinante viaggio madrigalesco, dal «piangere» al «pingere».



Daniele Carnovich: Una vita con Monteverdi

Rossana Bertini & Giuseppe Maletto

Nella carriera artistica di Daniele Carnovich Claudio Monteverdi è senza dubbio la figura principale. Con la sua precisione di intonazione e soprattutto il suo timbro unico nel registro grave, Daniele era una voce

ideale sia per il madrigale che per le grandi opere sacre monteverdiane. Ricordiamo le innumerevoli esecuzioni ed incisioni del *Vespro della Beata Vergine*, della *Selva morale e spirituale*, e la partecipazione a numerosi allestimenti dell'*Orfeo* nel ruolo di Caronte.

Abbiamo incontrato Daniele per la prima volta nel 1992 a Padova per le prove dell'incisione del *Sesto libro* di Monteverdi del Concerto Italiano. Da quel momento si sono moltiplicate le occasioni di cantare insieme madrigali, dapprima col Concerto Italiano poi con La Venexiana; in questi anni di collaborazione si è creato e sempre più rafforzato un legame artistico e una grande amicizia.

Conclusasi l'esperienza con questi gruppi ci siamo chiesti come proseguire in questa collaborazione, ed è così che nel 2009 è nata La Compagnia del Madrigale. All'inizio non è stato facile persuadere Daniele a fondare un nuovo gruppo, ma dal momento che si è convinto si è gettato con grandissima passione ed entusiasmo in questo progetto, non solo con la sua voce ma anche dedicandosi alla preparazione di video in cui univa fasi delle varie registrazioni a momenti conviviali, e cimentandosi spesso e con notevole abilità anche in veste di cuoco.

Dopo dieci anni di attività della Compagnia era arrivato finalmente il momento di realizzare un CD dedicato ai madrigali di Monteverdi. Nonostante che di quasi tutti i madrigali, per noi e Daniele, si tratti della terza incisione, ci sembrava importante lasciare una testimonianza del percorso artistico di quasi un trentennio insieme. Questo CD contiene alcune tra le

ultime registrazioni effettuate da Daniele. Ci sembra particolarmente significativo che il disco che a lui dedichiamo sia consacrato proprio all'autore che più ha amato ed è da sempre è stato al centro della sua vita musicale.



Mit Tränen singen

Marco Bizzarini

Im Italienischen reimt sich das Wort »pianto« (weinen) auf »canto« (singen). Auch wenn der Akt des Weinens und Singens im gleichen Moment als undurchführbar erscheint, so wird er doch mit der symbolischen Sprache der Kunst durch die Verwendung von Metaphern unterstützt, wie man in einigen der anregendsten und bewegendsten Madrigale, die im 16. und 17. Jahrhundert komponiert wurden, sehen kann.

Der Titel dieser Aufnahme – deren Inhalt ganz der Musik von Claudio Monteverdi gewidmet ist – ist inspiriert von einem illustren Madrigal-Zyklus aus seinem *Sesto libro* (1614): die Sestina *Lagrima d'amante al sepolcro dell'amata*. Es gibt vielleicht kein physisches Leiden, das den Schmerz über den Verlust eines geliebten Menschen übertreffen könnte, vor allem, wenn dieser Verlust zur Unzeit eintritt. Die von Monteverdi vertonten Zeilen beziehen sich namentlich auf den »Liebenden« und die »Geliebte« – Glauco und Corinna –, doch handelt es sich um eine pastorale Fiktion; dennoch ist es eine Erfindung, mit der sich jeder identifizieren kann.

Ein unschätzbare Beweisstück ermöglicht es uns zu verstehen, wie Monteverdi selbst sich mit diesem tränenreichen Zustand identifiziert haben könnte. Bassano Cassola, ein Musiker am Hof von Mantua, war ein vertrauenswürdiger Kollege des Komponisten: Am 26. Juli 1610 schrieb er an Kardinal Ferdinando Gonzaga, den Sohn des Herzogs Vincenzo, und infor-

mierte ihn über Monteverdis Pläne zur Veröffentlichung von Musik in der nahen Zukunft. Diese bestanden aus der *Missa In illo tempore*, der *Vespro della Beata Vergine* und seinem *Sesto libro* mit fünfstimmigen Madrigalen – obwohl letzteres erst vier Jahre später das Licht der Welt erblicken sollte. Ursprünglich sollte die letztgenannte Sammlung »tre pianti« (drei Klagelieder) enthalten: die der Arianna aus der gleichnamigen Tragödie, die gerade in Mantua aufgeführt wurde, die von Eros und Leandro auf einen Text von Giovan Battista Marino (eine Komposition, die später aus dem *Libro* gestrichen wurde und deren Spur verloren gegangen ist) und schließlich ein drittes, »über das Thema eines Hirten, dessen Nymphe verstorben ist, zu geben vor Sua Altezza Serenissima, mit Worten des Sohnes des Grafen Lepido Agnelli zu Ehren des Todes der Dame Romanina«. Dieser deutliche Hinweis auf die *Lagrima d'amante* liefert uns viel mehr nützliche Informationen, als aus der gedruckten Ausgabe zu entnehmen sind.

Cassola verrät den Namen des Autors, dessen Gedicht Monteverdi vertont hat. Es handelt sich dabei nicht um eine wichtige literarische Figur der Zeit, sondern um den Sohn eines der Höflinge des Herzogs Vincenzo, der als der Mantuaner Graf Scipione Agnelli identifiziert werden kann, damals 24 Jahre alt war und zukünftiger Bischof von Casale Monferrato. Cassola informiert uns auch, dass es der Herzog war, der Agnellis Gedicht an den Komponisten schickte, mit der Bitte, es zu vertonen: es handelte sich also um einen Auftrag. Das Wichtigste ist jedoch, dass dieses Klagegedicht eines Hirten, dessen Nymphe gerade gestor-

ben ist – im großsprecherischen Italienisch der Zeit bedeutete »ninfra« (Nymphe) einfach »Mädchen« oder »Muse« und nicht eine Göttin der Quellen oder der Berge – den kürzlichen Tod »der Signora Roma-nina« ehrte. Bei dieser Frau handelte es sich um die hochbegabte Sängerin Caterina Martinelli – genannt *La Romanina* –, die die erste Interpretin von Monteverdis Arianna hätte werden sollen, aber im Alter von nur 18 Jahren am 9. März 1608 an den Pocken starb. Aus Briefen aus dieser Zeit geht hervor, dass die ganze Stadt Mantua »einmütig über ihren Tod trauerte« und dass sogar Vincenzo Gonzaga seine tiefe Trauer zum Ausdruck brachte. Es ist leicht, sich den emotionalen Schlag vorzustellen, den Monteverdi erlitt, wenn man bedenkt, dass *La Romanina* seit 1603 zu seinem Haushalt gehörte und dass der Herzog ihn darum gebeten hatte, sie zu erziehen und auszubilden; sie war also eine Schülerin, fast eine Adoptivtochter. Und das war nur wenige Monate nach dem Verlust von Monteverdis Frau Claudia. Abgesehen davon, dass er einen offiziellen Auftrag vom Herzog erhielt, müssen die Verse von Agnelli also eine massive emotionale Reaktion des Komponisten hervorgerufen haben.

Doch es gibt auch eine intellektuelle Seite. Die Sestina ist die kunstvollste poetische Form in der Petrarca-Tradition: Sie besteht aus sechs Strophen zu je sechs Zeilen, die in einer vorgegebenen Reihenfolge mit der gleichen Anzahl von Reimwörtern enden müssen; auf diese Strophen folgt ein Dreizeiler, in dem die sechs gleichen Wörter in kurzen Abständen wieder auftauchen müssen. Ohne ein mit Tasso, Guarini oder

Marino vergleichbarer Verseschmied zu sein, meisteerte Scipione Agnelli diese anspruchsvolle Aufgabe mit Bravour. Allerdings ist ihm ein Fehler unterlaufen: In den ersten beiden Strophen gibt es eine Abfolge von Reimwörtern, die sich nicht ganz an die Regeln halten. War dies eine einfache Konzentrationsschwäche seinerseits oder ein Fall von dichterischer Freiheit? Wir wissen es nicht, und es ist auch nicht wirklich wichtig: Schließlich wurde der Text nur mit der Partitur und nicht in einer Gedichtsammlung veröffentlicht. Wie dem auch sei, diese Wortfolge regte die Phantasie des Komponisten an, die er meisterhaft zu nutzen wusste, und das ist es, was zählt. Außerdem wurden die sechs Reimwörter sorgfältig ausgewählt. An erster Stelle steht ein Paar, das eine große dramatische Intensität besitzt: »pianto« und »tomba« (Weinen und Grab). Es folgen zwei weitere Paare, die in komplementärem Gegensatz zueinander stehen: »cielo« und »terra« (Himmel und Erde), und dann »Glauco« und »seno« (Brust oder Schoß, hier als Metonym für Corinna, d.h. die irdischen Überreste seiner Geliebten, die sich nun in der Mitte des Grabes befinden).

Es ist sehr wahrscheinlich, dass Agnelli durch eine ähnliche emotionale Situation inspiriert wurde, wie sie in Tassos *Gerusalemme liberata* beschrieben wurde: die *ottava rima* vom *Canto XII*, in der ein untröstlicher Tancredi Tränen über dem Grab von Clorinda vergießt. Genau diese Passage aus diesem Gedicht vertonten Giaches de Wert und Luca Marenzio in den 1580er Jahren. Diese beiden Komponisten hatten hier eindeutig einen Einfluss auf Monteverdi, aber er übertraf sie

beide mit seiner geschickten Gestaltung des Höhepunkts, der in einem schwingvollen formalen Bogen liegt. Besondere Aufmerksamkeit verdienen die Zeilen »poich' il mio ben copri gelida terra« und »correr fiumi il pianto«, aber auch das verwirrende Gefühl, das im allmählich verklingenden Schluss vermittelt wird, in dem die letzte Anrufung von einer unerträglichen Trauer aufgesogen zu werden scheint, wobei das Schweigen die einzig mögliche Lösung ist.

Das *Sesto libro* ist ein Eckpfeiler von Monteverdis Madrigalkunst. Es schließt jene beeindruckende Phase von Werken ab, die in der frühen, in Cremona verbrachten Zeit des Komponisten entstanden und in der Intensität seiner Mantuaner Erfahrung am Hof der Gonzaga fortgesetzt wurden. Nach seiner Übersiedlung nach Venedig blüht die schöpferische Ader des Komponisten weiter und verstärkt sich sogar, fast so, als erlebe er ein neues schöpferisches Leben, während er ganz andere Wege beschreitet: In der Tat stellen das *Settimo* und das *Ottavo libro* eine Welt für sich dar, und zwar so sehr, dass die Madrigalgattung im Vergleich zu den Vorbildern aus dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts fast nicht mehr erkennbar ist.

Ein Werk wie *Zefiro torna* zu einem Sonett von Petrarca – das wegen des höchst wirkungsvollen Kontrasts zwischen der frühlinghaften Heiterkeit der Natur und der Vorahnung des Dichters bereits einen beachtlichen musikalischen Erfolg hatte – scheint auch eine Brücke zwischen der alten und der neuen Welt zu schlagen. Dreißig Jahre vor Monteverdi hatte Luca

Marenzio das Gedicht in seiner Sammlung aus dem Jahr 1585 in hervorragender Weise vertont. Jetzt aber versteht man voll und ganz, dass man sich in einem anderen Jahrhundert befindet: In der Tat ist der gesamte erste Teil von Monteverdis Madrigal von einem unwiderstehlichen ternären Rhythmus getragen, der typisch für die Canzonetta des siebzehnten Jahrhunderts ist, und von einer auf Virtuosität ausgerichteten Vokalarbeit. Noch deutlicher wird der expressive Kontrast durch die Gravitas des zweiten Teils. Abgesehen von einer vorübergehenden Rückkehr zur anfänglichen Fröhlichkeit bei den Worten »e cantar augelletti e fiorir piagge / e 'n belle donne oneste atti soave«, führt die Musik für die Schlusszeile einen fast expressionistischen Effekt ein, indem sie melodische Figuren mit Tonsprüngen (»sono un deserto«) und unerwartete Konzentrationen von dissonanten Vorhalten (»fere aspre e selvagge«) verwendet.

Der Dichter und Benediktinermönch Angelo Grillo bewies eine überraschende kritische Klarheit in einem Brief an Monteverdi im Sommer 1614, in dem er ihm einen Kommentar zum *Sesto libro* schickte: »Da diese Werke große Überlegung und Vorbereitung erforderten, haben meine Mönche ständig darüber nachgedacht, bevor sie mir erlaubten, eine einzige Stimme zu hören, und während mein Herz von der Zartheit des Ensembles hingerissen war, war mein Intellekt von der Originalität der Sprache entzückt. Dies ist keine Musik, die von Amateuren gespielt werden kann, denn ihre Art und Weise ist nicht populär, und ihr Autor ist es auch nicht; für mich ist sie jenseits gewöhnlicher

Überlegungen und außerhalb der Möglichkeiten gewöhnlicher Musiker.« Diesem Gipfel der Raffinesse in Delikatesse und Virtuosität waren offensichtlich zwanzig lange Jahre eifriger Pflege der Madrigalgattung vorausgegangen, dank derer Monteverdi in der Lage war, wohlgeformte Früchte zu ernten, wie sie in der vorliegenden Sammlung zu finden sind.

Unter dem Namen Livio Celiano hatte Grillo selbst viele weltliche Gedichte veröffentlicht, die von den berühmtesten Komponisten der Zeit hoch geschätzt wurden. Aus seiner Dichtung ist das Sonett *Rimanti in pace* hervorzuheben, ein kurzer Dialog – eingebettet in einen erzählerischen Rahmen – zwischen zwei Liebenden, dem Hirten Tirsi und der Nympe Fillide, die kurz davor sind, sich zu trennen, gemäß einer häufig verwendeten madrigalischen Trope, der *partenza amorosa* (der Abschied der Liebenden). Monteverdis Musik wirkt wie ein enormes Vergrößerungsglas, das den Textinhalt und die im Gedicht ausgedrückten Gefühle hervorhebt. Die Wucht des einleitenden Imperativs der ersten Zeile, »Rimanti in pace«, wird schnell in einheitlicher Harmonie abgewürgt, während eine schleppende Chromatik das Bild der Tränen vergießenden Augen (»da l'una e l'altra stella stillando amaro umore«) übersetzt. Im zweiten Teil des Sonetts wird die musikalische Wiedergabe der Worte »da singhiozzi e pianti oppressa« nicht weniger deutlich projiziert, wobei sich eine Art Rezitativ in der Bassstimme des Vokalquintetts bewegt.

Rimanti in pace beschließt das *Terzo libro* (1592), und interessanterweise ist es eine *partenza*, mit der Monteverdi das *Quarto libro* (1603) eröffnet, dieses

Mal zu einem Gedicht von Battista Guarini, *Ah, dolente partita*. Die Interaktion zwischen Wort und Musik ist in dieser Komposition jedoch von einem anderen Charakter, und statt blockakkordischer Deklamation herrscht eine drängende Überlagerung verschiedener Linien und Begriffe vor, die der Polyphonie mit in Verwirrung gestürzten Gedanken Leben einhauchen zu wollen scheinen. Dieses *Quarto libro* enthält einen weiteren Text von Guarini, *A un giro sol*, der einen starken Kontrast zwischen seinen beiden Abschnitten enthält: Die frühlingshaften Bilder, die von den beiden Augen der Geliebten hervorgerufen und in einem brillanten Marenzianischen Stil vertont werden, stehen der unverbesserlichen Traurigkeit des Dichters gegenüber, der nach der Betrachtung dieses Blicks das Gefühl hat, an der Liebe zu sterben. Ein den abschließenden Oxymoron (»certo quando nasceste così... nacque la morte mia«) reserviert der Komponist eine seiner genialsten kontrapunktischen Lösungen.

Ein weiteres Beispiel für die »Süße des Ensembles« (von der Grillo sprach) findet sich in *Longe da te, cor mio*, zu einem Text eines unbekanntenen Dichters und der Trennung der Liebenden gewidmet: Die Musik illustriert perfekt das Paradoxon, wonach Schmerz süß und der Tod die Quelle des Glücks sein kann. Noch im *Quarto libro* und zu Guarini zurückkehrend, kontrastiert in *Non più guerra, pietade*, die kämpferische Lebendigkeit des ersten Teils mit der Erschöpfung des Schlusses, wo das Wort »affanno« dominiert.

Auch im *Quinto libro* (1605) herrscht die Poesie Guarinis vor. *Era l'anima mia* beginnt mit einem trau-

ervollen Ton und wird zum Ende hin durch nicht-traditionelle Harmonien aufgehellert – dafür aber umso eindrucksvoller (»se mori, ohimè«): Das Thema ist die Andeutung des Todes, die durch die Hoffnung auf Liebe gelindert wird. Der fünfteilige Madrigalzyklus *Ecco Silvio* vertont mehr als 60 Zeilen aus dem vierten Akt von *Il pastor fido*, die den bewegenden Dialog zwischen Silvio und Dorinda umfassen. Es geht um die Themen Mitleid, liebevolle Hilfe und »beata morte« (gesegneter Tod) in einer potentiell tragischen Situation (Dorinda wurde versehentlich von Silvio verletzt), die aber von einem glücklichen Ende gekrönt wird, wenn die beiden Charaktere die gegenseitigen Gefühle erkennen, die sie miteinander verbinden.

In seinem *Terzo libro* hatte sich Monteverdi bereits zu Beginn des langen Monologs von Mirtillo im dritten Akt, *O primavera gioventù dell'anno*, einem anderen Teil von *Il pastor fido* zugewandt: Das Thema ähnelt dem von Petrarchs *Zefiro torna*, ist aber in seiner musikalischen Umsetzung leichter gehalten.

Der Stil der ersten Periode des Komponisten ist derjenige, der hier zuletzt vertreten ist, durch die erste Strophe der »Canzone de' baci«, *Baci soave e cari* von Guarini (*Primo libro*, 1587), die auch von Marenzio und Gesualdo vertont wurde, sowie durch zwei bewundernswerte Gedichte von Tasso (*Secondo libro*, 1590): *Ment'io mirava fiso* und das zu Recht gefeierte *Ecco mormorar l'onde*. Diese Kompositionen zeugen einmal mehr von der absoluten Meisterschaft Monteverdis in der Kunst, amouröse oder naturalistische Tableaus mit lebendigen musikalischen Bildern zu beschreiben: Wir

sind also in dieser faszinierenden madrigalischen Reise vom »piangere« (weinen) zum »pingere« (malen) fortgeschritten.



Daniele Carnovich: Ein Leben mit Monteverdi

Rossana Bertini & Giuseppe Maletto

In Daniele Carnovichs künstlerischem Werdegang ist Claudio Monteverdi zweifelsohne die Hauptfigur. Mit seiner präzisen Intonation und seinem einzigartigen Timbre im unteren Register war Daniele eine ideale Stimme sowohl für das Madrigal als auch für Monteverdis große geistliche Werke. Wir erinnern uns an seine Miwirkung in unzähligen Aufführungen und den Aufnahmen von *Vespro della Beata Vergine* und *Selva morale e spirituale*, sowie in zahlreichen Produktionen des *Orfeo* in der Rolle des Caronte.

Wir trafen uns zum ersten Mal 1992 in Padua zu den Proben für die Aufnahme von Monteverdis *Sechstem Buch* mit dem Ensemble Concerto Italiano. Seitdem haben wir viele Gelegenheiten gehabt, gemeinsam Madrigale zu singen, zuerst mit Concerto Italiano und dann mit La Venexiana; während dieser Jahre der Zusammenarbeit sind ein künstlerisches Band und eine große Freundschaft entstanden und gefestigt worden.

Nach den Erfahrungen mit diesen Gruppen fragten wir uns, wie wir diese Zusammenarbeit fortsetzen könnten, und so wurde 2009 La Compagnia del

Madrigale geboren. Am Anfang war es nicht leicht, Daniele zu überzeugen, ein neues Ensemble zu gründen, aber sobald er dazu entschlossen war, stürzte er sich mit großer Leidenschaft und Begeisterung in dieses Projekt, nicht nur mit seiner Stimme, sondern auch mit der Vorbereitung von Videos, in denen er Phasen der verschiedenen Aufnahmen mit Momenten der Geselligkeit kombinierte, und er versuchte sich oft und mit großem Können auch als Koch.

Nach zehn Jahren der Tätigkeit der Compagnia war endlich die Zeit gekommen, eine CD zu machen, die den Madrigalen Monteverdis gewidmet ist. Trotz der Tatsache, dass dies für uns die dritte Aufnahme fast aller dieser Madrigale ist, schien es für Daniele und uns wichtig, ein Zeugnis der künstlerischen Reise von fast dreißig gemeinsamen Jahren zu hinterlassen. Diese CD enthält einige der letzten Aufnahmen von Daniele. Es erscheint uns besonders sinnvoll, dass das Album, das wir ihm widmen, ausgerechnet Musik des Komponisten enthält, den er am meisten liebte und der immer im Mittelpunkt seines musikalischen Lebens stand.



o1 Ecco mormorar l'onde

[Torquato Tasso]

Ecco mormorar l'onde
e tremolar le fronde
a l'aura matutina e gl'arborscelli,
e sovra i verdi rami i vaghi augelli
cantar soavemente
e rider l'oriente:
ecco già l'alba appare
e si specchia nel mare
e rasserena il cielo
e imperla il dolce gelo
e gl'alti monti indora.
O bella e vaga aurora,
l'aura è tua messaggera e tu de l'aura,
ch'ogn'arso cor ristaura.

o2 Era l'anima mia

[Battista Guarini]

Era l'anima mia
già presso a l'ultim'ore,
e languia come langue alma che more,
quand'anima più bella e più gradita
volse lo sguardo in sì pietoso giro
che mi mantenne in vita.
Parean dir quei bei lumi:
deh, perché ti consumi?
Non m'è sì caro il cor ond'io respiro
come se' tu, cor mio.
Se mori, ohimè, non mori tu, mor'io.

I have heard the river murmur
and the quivering of bushes
and shrubs in the morning breeze.
And on the green branches the beautiful birds
sing softly
and the Orient smiles,
dawn appears there already
and reflects itself in the sea
and calms the sky
and turns sweet dew into pearls
and scents the high hills.
O beautiful dawn,
the breeze is your messenger and you are the breeze's,
who relieves every burning heart.

It was my soul
and it was near its final hour,
languishing like a dying soul that fades away
when a fairer and more graceful soul
turned its eyes with such compassionate air
that it kept me alive.
Those beautiful lights seemed to say
alas, why do you consume yourself?
Not as dear to me is the heart wherewith I breathe
as you are, my love.
If you die, alas, it is not you who dies but I.

o3 A un giro sol de' belli occhi lucenti

[Battista Guarini]

A un giro sol de' belli occhi lucenti
ride l'aria d'intorno,
e 'l mar s'acqueta e i venti,
e si fa il ciel d'un altro lume adorno.
Sol io le luci ho lagrime e meste:
certo quando nasceste,
così crudel e ria,
nacque la morte mia.

o4 Ecco Silvio, colei

[Battista Guarini, *Il Pastor fido*, IV, 9]

Dorinda:

Ecco, Silvio, colei che in odio hai tanto;
eccola in quella guisa
che la volevi a punto.
Bramastila ferir, ferita l'hai;
bramastila tua preda, eccola preda;
bramastila al fin morta, eccola a morte.
Che vuoi tu più da lei? Che ti può dare
più di questo Dorinda? Ah, garzon crudo!
Ah, cor senza pietà! Tu non credesti
la piaga che per te mi fece Amore:
puoi questa or tu negar de la tua mano?
Non hai creduto il sangue
ch'ì versava per gli occhi;
crederai questo che 'l mio fianco versa?

Ma, se con la pietà non è in te spenta
gentilezza e valor che teco nacque,
non mi negar, ti prego,
anima cruda sì, ma però bella,
non mi negar a l'ultimo sospiro
un tuo solo sospir. Beata morte,

With a single glance from your lovely and shining eyes,
my soul is surrounded by laughter,
the sea is becalmed as are the winds.
And if the heavens ordain that this light others shall
adorn, my eyes alone shall fill with tears and sadness.
The truth be spoken, when you were born
so cruel and wicked,
was my death likewise born.

Dorinda:

Here she is, Silvio, whom you so detest;
here she is
as you wanted her.
You longed to wound her, and have wounded her;
longed for her to be your prey, and captured she is;
longed for her death, and here she lies dead.
What more can you ask of her?
What more could Dorinda give you? Ah, cruel lad!
Ah, merciless heart! You did not believe
the wound that Love inflicted on me in your name.
Can you now deny it was your hand that did it?
You did not believe in the blood
I wept through my eyes;
shall you now believe what is streaming from my side?
Yet, if your inborn gentleness and courage
have not died out with your pity,
deny me not, I beseech you,
cruel soul – and yet so beautiful! –,
deny me not in my last throes
a single sigh from you. Blessed be my death

se l'addolcissi tu con questa sola
dolcissima parola,
voce cortese e pia:
va' in pace, anima mia.

Silvio:

Dorinda, ah, dirò mia, se mia non sei
se non quando ti perdo e quando morte
da me ricevi, e mia non fosti allora
che ti potei dar vita?
Pur mia dirò, ché mia
sarai mal grado di mia dura sorte;
e, se mia non sarai con la tua vita,
sarai con la mia morte.

Ecco, piegando le genocchie a terra,
riverente t'adoro
e ti chieggo perdon, ma non già vita.
Ecco li strali e l'arco;
ma non ferir già tu gli occhi o le mani,
colpevoli ministri
d'innocente voler; ferisci il petto,
ferisci questo mostro
di pietad'e d'amor aspro nemico;
ferisci questo cor che ti fu crudo!
Eccoti il petto ignudo.

Dorinda:

Ferir quel petto, Silvio?
Non bisognava a gli occhi miei scovrirlo,
s'avevi pur desio ch'io te 'l ferissi.
Oh bellissimo scoglio,
già da l'onde e dal vento
de le lagrime mie, de' miei sospiri
sì spesso in van percorso,
è pur ver che tu spiri
e che senti pietate? O pur m'inganno?

if you can sweeten it with this single
sweetest word
in a gentle and pious voice:
go in peace, my soul.

Silvio:

Ah, Dorinda, how could I call you "mine", since you are
not, except now that I am losing you as you accept death
from me, and were never mine
when I could give you life?
And yet I shall say "mine", because you shall be mine
despite my cruel fate;
and if you are not mine in life
you shall be mine as I die.

Here I am, bending my knee to the ground,
I worship you, I adore you and ask you to forgive me,
but not to spare my life any longer.
Here you have bow and arrows;
wound no more with eyes or hands,
guilty ministers
of an innocent will; wound my breast,
wound this monster,
a harsh enemy to pity and love.
Wound this heart that was so cruel to you!
Here I bare my breast.

Dorinda:

Strike at this breast, Silvio?
You should not have bared it to my eyes
if you wished me to strike at it.
O most beautiful crag,
which the waves and winds
of my tears and sighs
so often buffeted in vain,
is it true then that you sigh
and feel pity? Or am I deceiving myself?

Ma sii tu pur o petto molle o marmo,
già non vo' che m'inganni
d'un candido alabastro il bel sembiante,
come quel d'una fera
oggi ha ingannato il tuo signor e mio.
Ferir io te? Te pur ferisca Amore,
ché vendetta maggiore
non so bramar che di vederti amante.
Sia benedetto il dì che da prim'arsi!
Benedette le lagrime e i martiri!
Di voi lodar, non vendicar, mi voglio.

o5 Mentr'io mirava fiso

[Torquato Tasso]

Mentr'io mirava fiso
de la mia donna gl'occh'ardenti e belli,
due vaghi spiritelli
fiammeggiando n'uscir a l'improvviso,
e leggiadretti e snelli,
facendo mille scherzi e mille giri,
mille fughe d'intorno
e mille aguati dentr'al sen adorno,
mi trassero dal cor mille sospiri,
onde con dolci ed amorosi lai,
pietà, pietà, gridai.

o6 Baci soavi e cari

[Battista Guarini]

Baci soavi e cari,
cibi della mia vita,
ch'or m'involate or mi rendete il core:
per voi convien ch'impari
come un'alma rapita
non senta il duol di morte e pur si more.
Quant'ha di dolce amore,

Yet, be your breast soft or stone-hard,
I wish no longer be fooled
by the handsome appearance of white alabaster
such as that wild beast's
which today has tricked my lord and yours.
Me, wound you? No, let Love strike you,
for no greater revenge could I wish for
than to see you in love.
Blessed be the day of my first ardour!
Blessed the tears, blessed the suffering!
To sing your praise, not to take revenge, is what I want.

As I looked intently
at my mistress' burning and beautiful eyes,
two pretty little spirits
came out flaming of a sudden
and, graceful and nimble,
frolicking and jesting,
fluttering a thousand times
and setting a thousand ambushes in her lovely bosom,
they drew out a thousand sighs from my heart,
wherefore with sweet and amorous lay
I cried, "Have pity on me!"

Sweet and tender kisses,
my life's sustenance,
now you capture me, and then you hand back my heart:
with you I need to learn
how an impetuous soul
feels not the pain of death and yet nonetheless dies.
How copious is sweet love,

perché semp'r'io vi baci,
o dolcissime rose,
in voi tutto ripose;
e s'io potessi ai vostri dolci baci
la mia vita finire,
o che dolce morire!

07 Non più guerra, pietate
[Battista Guarini]

Non piú guerra, pietate,
pietate, occhi miei belli,
occhi miei trionfanti! A che v'armate
contr'un cor ch'è già preso, e vi si rende?
Ancidete i rubelli,
ancidete chi s'arma e si difende,
non chi, vinto, v'adora.
Volete voi ch'io mora?
Morrò pur vostro, e del morir l'affanno
sentirò sí, ma sarà vostro il danno.

08 Rimanti in pace
[Livio Cellano]

«Rimanti in pace» a la dolente e bella
Fillida, Tirsi sospirando disse.
«Rimanti, io me ne vo; tal mi prescrisse
legge, empio fato, aspra sorte e rubella.»
Ed ella ora da l'una e l'altra stella
stillando amaro umore, i lumi affisse
ne i lumi del suo Tirsi e gli trafisse
il cor di pietosissime quadrella.

Ond'ei, di morte la sua faccia impressa,
disse: «Ahi, come n'andrò senza il mio sole,
di martir in martir, di doglie in doglie?»
ed ella, da singhiozzi e pianti oppressa,

for I kiss you always,
o sweetest rose,
in you all reposes;
and, if with your sweet kisses,
I could bring my life to an end,
oh, what a sweet death that would be!

War no more, have pity, eyes of mine and so lovely,
eyes of mine, you have triumphed. Why, then,
do you arm yourself against a heart which has
surrendered to you and is your prisoner?
Kill those who rebel,
kill those who arm and defend themselves,
but not he who, vanquished, adores you.
Do you my death desire?
Then being yours shall I die, and death's anguish
will I feel, yes, but the damage shall be yours.

“Stay here in peace”, says Tirsi
to the beautiful and sorrowful Phyllis in a sigh.
“Stay, I shall go; thus the law,
impious destiny and cruel and bitter fortune prescribe.”
And she, from one and then another star
distilling bitter humour, fixes her shining
eyes on those of her Tirsi, and transfixes his heart
with most piteous arrows.

With death imprinted on his face,
he says: “Ah, without my sun I shall go
from anguish to anguish, from sorrow to sorrow.”
And she, between sobs and laments,

fievolmente formò queste parole:
«Deh, cara anima mia, chi mi ti toglie?»

09 O primavera, gioventù de l'anno
[Battista Guarini, *Il Pastor fido*, III, I]

O primavera, gioventù de l'anno,
bella madre de' fiori,
d'erbe novelle e di novelli amori,
tu ben, lasso, ritorni,
ma senza i cari giorni
de le speranze mie.
Tu ben sei quella
ch'eri pur dianzi, sì vezzosa e bella;
ma non son io quel che già un tempo fui,
sì caro a gli occhi altrui.

10 Ah, dolente partita
[Battista Guarini]

Ah, dolente partita,
ah, fin de la mia vita!
Da te parto e non moro?
E pur i' provo la pena de la morte,
e sento nel partire
un vivace morire
che dà vita al dolore
per far che moia immortalmente il core.

11 Zefiro torna
[Francesco Petrarca]

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;

weakly frames these words:
“Ah, my dear heart, who shall separate you from me?”

Oh Spring, youth of the year,
lovely mother of the flowers,
of new grass and new loves:
unfortunately, you return
without the dear days
of my hopes;
you were she
that not long ago was so blithe and beautiful.
But I am no longer whom I used to be,
so beloved by other eyes.

Oh sorrowful parting!
Oh end of my life!
I leave you, but why do I not die?
Yet I note the pain of death
and feel upon your parting
a lively death
that gives life to sorrow
so that the heart may die immortally.

Zephyr returns, and returns good weather to us,
the flowers and the grass, his sweet family,
and Procne whistles and Philomela weeps,
and Spring bursts in white and red.
The meadows smile, the sky becomes serene,

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

12 Longe da te, cor mio

[Anonimo]

Longe da te, cor mio,
struggomi di dolore,
di dolcezza e d'amore.
Ma torna omai, deh, torna!
E se'l destino strugger vorammi ancor a te vicino,
sfavilli e splenda il tuo bel lume amato,
ch'io n'arda e mora; e morirò beato.

13 Lagrime d'amante al sepolcro dell'amata (Sestina)

[Scipione Agnelli]

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

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 ch'il mio ben copri gelida terra.

Jupiter is happy to look at his daughter,
the air and water and earth overflow with love,
all animals agree to love each other again.
But alas, for me the deepest sighs
return, wrenched from the depths of my heart
by the one who left with its keys;
and the birds' song, and the flowery fields,
and the sweet movements of beautiful and noble women
are but a desert to me, and fierce and wild beasts.

Far from you, my heart,
I am consumed with pain,
with sweetness and with love.
But return now, oh, return! And if destiny would that I
should yet be consumed at your side, let your lovely and
radiant treasured glance sparkle and glitter! Let it blaze
and expire, and I shall die of happiness.

O remains turned to ash, stingy grave
made from my earthly sun, now you are my heaven.
Ah, weary I come to lay you in earth, and my heart
is buried with you as my love is buried in my breast,
and night and day the tormented Glaucus lives in fire,
in tears, in grief, in anger.

Say it, rivers, and you who hear Glaucus
wound the air with his cries over the tomb in the
deserted fields – well do the nymphs and heaven know it;
for me, grief was my food, tears my drink,
once my lover was covered by the icy earth, a bed,
O happy stone, where to dream of your comely bosom.

Darà la notte il sol lume alla terra,
splenderà Cintia il dì prima che Glauco
di baciâr, d'honorar lasci quel seno
che fu nido d'Amor, che dura tomba
preme. Nel sol d'alti sospir, di pianto,
prodighe a lui saran le sfere e 'l Cielo!

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 Driade e Napee del mesto Glauco
ridicono i lamenti, e su la tomba
cantano i pregi dell'amante seno.

O chiome d'or, neve gentil del seno,
o gigli della man ch'invido il cielo
ne rapì quando chiuse in cieca tomba,
chi vi nasconde? Ohimè! Povera terra
il fior d'ogni bellezza, il sol di Glauco
nasconde! Ah! Muse! Qui sgorgate il pianto!

Dunque, amate reliquie, un mar di pianto
non daran questi lumi al nobile seno
d'un freddo sasso? Eco! L'afflitto Glauco
fa rissonar «Corinna»: il mare e 'l Cielo,
dicano i venti ogn'or, dica la terra
«Ahi Corinna! Ahi Morte! Ahi tomba!»

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

The sun will light up the earth at night with its light
and Cynthia will shine in daytime, before Glaucus
stops kissing and honouring that bosom
that was a love nest, and is now oppressed
by the harsh grave; he only lives with deep sighs and sobs;
may the beasts and heavens treat him kindly.

But let Heaven receive you in its intimacy, O nymph.
I will search for you. The earth is a widow,
deserted are the forests, and tears flow like a river.
And the dryads and nymphs once again repeat
the laments of sad Glaucus and over the tomb
sing the praises of the beloved bosom.

O golden hair, delicate snow of the bosom,
O lilies of her hand, that jealous Heaven snatched from
me; even when hidden in a blind grave,
who can hide you? Alas, poor earth,
shall you conceal the flower of all beauty,
Glaucus' sun? Ah, Muses, here begin your weeping.

Beloved relics, shall these eyes not bathe
in tears the noble bosom of a cold rock?
There the stricken Glaucus
makes Corinna's name resound to the sea and heavens,
so that the winds and the earth may say at all times:
"Oh, Corinna! Oh, death! Oh, this tomb!"

Let words yield to weeping: beloved bosom,
may Heaven give you peace, and peace for you, Glaucus;
pray over the honest grave and over the sacred earth.



La Compagnia del Madrigale

CARLO GESUALDO
Sesto Libro di Madrigali
GCD 922801 (rec. 2012)

LUCA MARENZIO
Primo Libro di Madrigali a cinque voci
GCD 922802 (rec. 2010 & 2011)

CARLO GESUALDO
Responsoria
GCD 922803. 3 CDS (rec. 2012)

LUCA MARENZIO
Quinto Libro di Madrigali a sei voci
GCD 922804 (rec. 2011 & 2014)

CLAUDIO MONTEVERDI
Il pianto della Madonna – Composizioni spirituali
GCD 922805 (rec. 2014)

CARLO GESUALDO
Terzo Libro di Madrigali
GCD 922806 (rec. 2015)

CLAUDIO MONTEVERDI
Vespro della Beata Vergine
GCD 922807. 2 CDS (rec. 2016)

CIPRIANO DE RORE
Vieni, dolce Imeneo – Madrigali
GCD 922808 (rec. 2017 & 2018)

CARLO GESUALDO
Secondo Libro di Madrigali
GCD 922809 (rec. 2018)

CLAUDIO MONTEVERDI
Lagime d'amante – Madrigali
GCD 922810 (rec. 2018 & 2020)