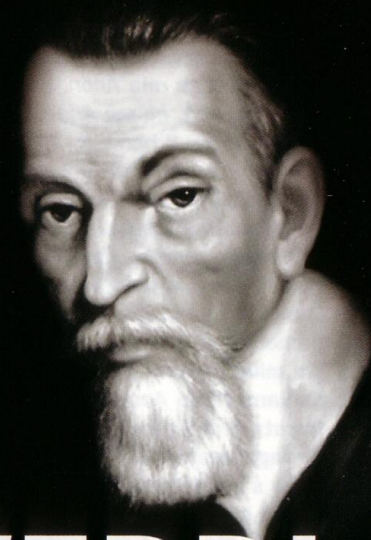


7243 5 62268 2 1



MONTEVERDI

MADRIGALI

THE CONSORT OF MUSICKE

ANTHONY ROOLEY

Photo : D.R.

CD 1

Il primo libro de madrigali 1587

1 Ch'ami la vita mia <i>Anon.</i> S1,2 A T1,2	2.28
2 Se per avervi, ohimè <i>Anon.</i> S1,2 A T2 B	1.35
3 Ah che tormi il ben mio <i>Anon.</i> S1,2 A T2 B	2.25
4 Amor per tua mercè <i>Giovanni Maria Bonardo</i> S1,2 A T1,2	1.28
5 Baci soavi e cari <i>Giambattista Guarini</i> S1,2 A T1,2	3.11
6 Se pur non mi consenti <i>Luigi Groto</i> S1,2 A T1,2	2.03
7 Filli cara e amata <i>Alberto Parma</i> S1 A T2,1 B	2.09
8 Poichè del mio dolore <i>Anon.</i> S1,2 A T1, B	2.06
9 Fumia la pastorella <i>Antonio Allegretti</i> S1, 2 A T1 B	3.33
10 Se nel partir da voi <i>Giovanni Maria Bonardo</i> S1,2 A T2, B	2.05
11 Tra mille fiamme <i>Anon.</i> S1,2 A T1,2	2.00
12 Usciam, Ninfe <i>Anon.</i> S1,2 A T1,2	2.15
13 Questa ordi il laccio <i>Giovanni Battista Strozzi</i> S1,2 T1,2 B	1.34
14 La vaga pastorella <i>Anon.</i> S1,2 A T1,2	2.19
15 Amor s'il tuo ferire <i>Anon.</i> S1 A T2,1 B	1.46
16 Donna s'io miro voi <i>Anon.</i> S1,2 A T1,2	1.14
17 Ardo sì, ma non t'amo <i>Giambattista Guarini</i> S1,2 A T1,2	3.54

Il settimo libro de madrigali 1619

Tempo la cetra *Giambattista Marino*

18 Tempro la cetra T2	4.05
19 Hor l'humil plettro T2	5.34
Tirsi e Clori <i>Anon.</i>	
20 Tirsi e Clori S2 T1	3.52
21 Ballo a 5: "Balliamo, che 'l gregge" S1,2 T1,2 B	4.28

The Consort of Musicke/Anthony Rooley

Emma Kirkby S1, Evelyn Tubb S2 sopranos

Mary Nichols A alto

Paul Agnew T1, Andrew King T2 tenors

Alan Ewing B bass

56.57

Risa Browder, Ann Monnington violins -

Elizabeth Liddle, Alison Crum, Sarah Groser viols - Anthony Rooley lute

Christopher Wilson, David Miller chitarroni

Hannelore DeVaele harp - Erin Headley lirone

CD 2

Il secondo libro de madrigali 1590

Non si levav' ancor l'alba novella *Torquato Tasso* S1,2 A T1 B

1 Non si levav' ancor l'alba novella	4.07
2 E dicea l'una sospirand'all'ora	4.21
3 Bevea Fillide mia <i>Girolamo Casoni</i> S1,2 A T1 B	2.27
4 Dolcissimi legami <i>Torquato Tasso</i> S1,2 T2,1 B	2.54
5 Non giacinti or narcisi <i>Girolamo Casoni</i> S1,2 A T1 B	2.40
6 Intorno a due vermiglie e vaghe labbra <i>Anon.</i> S1,2 A T1 B	2.58
7 Non sono in questo rive <i>Torquato Tasso</i> S1,2 A T1 B	2.20
8 Tutte le bocche belle <i>Filippo Alberti</i> S1,2 A T2 B	2.10
9 Donna, nel mio ritorno <i>Torquato Tasso</i> S1 A T1,2 B	4.05
10 Quell'ombr'esser vorrei <i>Girolamo Casini</i> S2 A T2,1 B	2.34
11 S'andass'amor a caccia <i>Torquato Tasso</i> S1 A T2 B	1.46
12 Mentr'io mirava fiso <i>Torquato Tasso</i> S1,2 A T 2 B	2.59
13 Se tu mi lassi, perfida <i>Torquato Tasso</i> S1,2 T2,1 B	2.36
14 Ecco mormorar l'onde <i>Torquato Tasso</i> S1,2 T2,1 B	3.59
15 La bocca onde l'asprissime parole <i>Ercole Bentivoglio</i> S1,2 A T1 B	2.10
16 Dolcemente dormiva la mia Clori <i>Torquato Tasso</i> S1,2 A T1 B	3.10
17 Crudel, perchè mi fuggì? <i>Giovanni Battista Guarini</i> S1,2 T2 1 B	2.34
18 Questo specchio ti dono <i>Girolamo Casoni</i> S2 A T1,2 B	3.08
19 Non m'è grave'l morire <i>Bartolomeo Gottifredi</i> S1,2 A T1 B	3.02
20 Ti sponto l'ali, amor <i>Filippo Alberti</i> S1,2 A T2 B	3.15
21 Cantai un tempo <i>Pietro Bembo</i> S2 A T1,2 B	4.45

The Consort of Musicke/Anthony Rooley

Emma Kirkby S1, Evelyn Tubb S2 sopranos

64.38

Mary Nichols A alto
 Andrew King T1, Paul Agnew T2 tenors
 Alan Ewing B bass

CD 3 **63.11**

Il terzo libro de madrigali 1592

- | | |
|---|------|
| 1 La giovinetta pianta Anon. S1,2 A T2 B | 3.36 |
| 2 O come è gran martire Giovanni Battista Guarini S1,2 A T1 B | 3.21 |
| 3 Sovra tenere herbetto Anon. S1,2 A T2 B | 3.14 |
| 4 O dolce anima mia Giovanni Battista Guarini S1,2 A T1 B | 3.43 |
| 5 Stracciami pur il core Giovanni Battista Guarini S1,2 T2,1 B | 3.14 |
| 6 O Rossignuol Pietro Bembo S1,2 A T2 B | 4.26 |
| 7 Se per estrem'ardore Giovanni Battista Guarini S2 A T1,2 B | 3.22 |
| Vattene pur crudel Torquato Tasso from <i>Gerusalemme liberata</i> S1,2 A T1 B | |
| 8 Vattene pur crudel | 1.41 |
| 9 Là tra'l sangue | 2.24 |
| 10 Poi ch'ella in se torno | 2.53 |
| 11 O Primavera, gioventù dell'anno Giovanni Battista Guarini
from <i>Il pastor fido</i> S1,2 A T2 B | 3.13 |
| 12 Perfidissimo volto Giovanni Battista Guarini S1,2 T1, 2 B | 3.39 |
| 13 Ch'io non t'ami, cor mio Giovanni Battista Guarini S1,2 T1, 2 B | 4.35 |
| 14 Occhi un tempo mia vita Giovanni Battista Guarini S1,2 A T1 B | 3.18 |
| Vivrò fra i miei tormenti Torquato Tasso from
<i>Gerusalemme liberata</i> S1,2 A T2 B | |
| 15 Prima parte: Vivrò fra i miei tormenti | 1.32 |
| 16 Seconda parte: Ma dove, o lasso me, dove restaro | 2.35 |
| 17 Terza parte: Io pur verrò la dove sete | 2.22 |
| 18 Lumi, miei cari lumi Giovanni Battista Guarini S1,2 A T1 B | 2.40 |
| Rimanti in pace Livio Celiano (Angelo Grillo) S1,2 T1,2 B | |
| 19 Prima parte: Rimante in pace' a la dolente | 3.24 |
| 20 Ond'ei, di morte la sua faccia impressa | 3.50 |

The Consort of Musicke/Anthony Rooley
 Emma Kirkby S1, Evelyn Tubb S2 sopranos
 Mary Nichols A alto
 Andrew King T1, Paul Agnew T2 tenors
 Alan Ewing B bass

CD 4 **67.55**

Il sesto libro de madrigali 1614

- | | |
|--|-------|
| 1 Lamento d'Arianna Ottavio Rinuccini S2 A T1,2 B -
harp, organ, harpsichord | 13.30 |
| 2 Zefiro torna Francesco Petrarca S1,2 A T2 B
3 lutes, 3 chitarroni, lirone, harp | 3.48 |
| 3 Una Donna fra l'altre Anon. S1,2 T1, 2 B - 2 harpsichords | 3.35 |
| 4 A Dio Florida bella Giovanni Battista Marino S2,1 A T2 B -
3 lutes, 3 chitarroni, harp, organ | 4.04 |
| 5 Sestina: Lagrimae d'amante al sepolcro dell'amata
Scipione Agnelli S1,2 A T2 B | 16.56 |
| 6 Ohimè il bel viso Francesco Petrarca S1,2 T1, 2 B | 4.36 |
| 7 Qui rise, o Tirsi Giovanni Battista Marino S2,1 T1, 2 B -
3 lutes, 3 chitarroni, lirone, organ | 6.40 |
| 8 Misero Alceo Giovanni Battista Marino S1,2 T1, 2 B -
2 lirone, harp, organ | 5.11 |
| 9 Batto, qui pianse Giovanni Battista Marino S1,2 A T2 B -
2 harpsichords | 3.50 |
| 10 Presso un fiume tranquillo Giovanni Battista Marino S1,3,2 A T1,2 B | 5.20 |

The Consort of Musicke/Anthony Rooley
 Emma Kirkby S1, Evelyn Tubb S2, Sarah Pendlebury S3 sopranos
 Mary Nichols A alto
 Paul Agnew T1, Andrew King T2 tenors
 Alan Ewing B bass
 Tom Finucane, Anthony Rooley, Shirley Rumsey lutes

Michael Fiels, David Miller, Christopher Wilson *chitarroni*
Erin Headley *lirone*
Frances Kelly *double harp*
Alan Wilson organ, *harpsichord*
Timothy Roberts *harpsichord*

CD 5 50.59

L'ottavo libro de madrigali 1638: Madrigali guerrieri

Altri canti d'amor *Anon. S1,2 A1 T1,2 B1*

- 1 Sinfonia – Altri canti d'amor, tenero Arciero 5.52
- 2 Tu cui tessuta han di Cesare alloro 4.24
- Hor che'l ciel** *Francesco Petrarca S1,2 A1 T1,2 B1*
- 3 Hor che'l ciel 4.53
- 4 Così sol d'una chiara fonte viva 4.07
- 5 **Gira il nemico insidioso** *Giulio Strozzi T1,2 B1* 5.42
- 6 **Se vittorie sì belle** *Fulvio Testi T1,2* 3.02
- 7 **Armato il cor** *Anon. T1, 2* 3.00
- Ogni amante è guerrier** *Ottavio Rinuccini T1,2 B1*
- 8 Ogni amante è guerrier 5.37
- 9 Io che nell'otio naqui e d'otio vissi 7.38
- 10 Ma per ampio Egeo spiegli le vele 2.00
- 11 **Ardo, ardo, avvampo** *Anon. S1,2 A1,2 T1,2 B1,2* 4.40

The Consort of Musicke/Anthony Rooley

Emma Kirkby S1, **Evelyn Tubb** S2 *sopranos*

Mary Nichols A1, **Kristine Szulik** A2 *altos*

Paul Agnew T1, **Andrew King** T2 *tenors*

Alan Ewing B1, **Allan Parkes** B2 *basses*

Risa Browder, Ann Monington *violins* - **John Moran** *cello*

Alison Crum, John Bryan, Elizabeth Liddle, Sarah Groser *viols*

Erin Headley *lirone* - **Alison Crum** *violone*

Tom Finucane, Anthony Rooley, Shirley Rumsey *lutes*

Christopher Wilson, Michael Fields, David Miller *chitarroni*
Hannelore DeVaere, Frances Kelly *harp* -
Alan Wilson & Timothy Roberts *organ, harpsichord*

CD 6 62.40

L'ottavo libro de madrigali 1638: Madrigali amorosi

Altri canti di Marte *Giambattista Marino S1,2 T1, 2 B -*

2 violins, lute, chitarrone, harp, harpsichord & organ

- 1 Altri canti di Marte 4.09
- 2 **Due begli occhi fur l'armi** 4.16
- 3 **Mentre vaga Angioletta** *Giambattista Guarini T1,2 - harpsichord & organ* 9.39
- 4 **Ardo e scoprir** *Anon. T1,2 - lute* 3.42
- 5 **O sia tranquillo il mar** *Anon. T1 - 2 lute* 4.35
- 6 **Ninfa, che scalza il piede** *Anon. T1,2 B - harpsichord* 4.51
- 7 **Dolcissimo uscignolo** *Giambattista Guarini S1 -*
- 2 violins, viola, cello, lute, chitarrone, harp & organ 3.48
- 8 **Chi vol haver felice** *Giambattista Guarini S1 -*
- 2 violins, violone, lute, chitarrone, harp & harpsichord 2.02
- Lamento della Ninfa** *Ottavio Rinuccini S1 T1 B -*
- 3 lutes, 3 chitarroni, lirone, harp, organ
- 9 Non havea Febo ancora 1.21
- 10 Amor, dicea, il ciel 5.05
- 11 **Perchè t'en fuggi, o Fillide** *Anon. T1,2 B - organ* 5.42
- 12 **Non partir ritrosetta** *Anon. T1,2 B* 4.23
- 13 **Su, su pastorelli vezzosi** *Anon. S1,2 A - harp, organ* 2.36
- 14 **Vago augelletto** *Francesco Petrarca S1,2 T1,2,3, B -*
- 2 violins, violone, lute, chitarrone, harp, harpsichord 5.35

The Consort of Musicke/Anthony Rooley

Emma Kirkby S1, **Evelyn Tubb** S2 *sopranos*

Mary Nichols A *alto*

Paul Agnew T1, **Andrew King** T2, **Richard Edgar-Wilson** T3 *tenors*

Alan Ewing *B bass*

Risa Browder, Ann Monnington *violins* - **Peter Whiskin** *viola*

John Moran *cello* - **Erin Headley** *lirone* - **Alison Crum** *violone*

Tom Finucane, Anthony Rooley, Shirley Rumsey *lutes*

Christopher Wilson, Michael Fields, David Miller *chitarroni*

Hannelore DeVaele, Frances Kelly *harps* - **Alan Wilson** *organ, harpsichord*

CD 7 78.09

L'ottavo libro de madrigali, 1638: Balli

Volgendo il ciel *Ottavio Rinuccini*

1 Entrata - Volgendo il ciel per l'immortal sentiero 5.13

2 Entrata come di sopra - Ballo a cinque voci con doi violini:
Movete al mio bel suon 1.59

3 Balletto a 3 [Biagio Marini]: E l'armi cinse -
Entrata; allegro; Gagliarda; Retirata; corrente prima; Retirata;
Corrente seconda; Retirata; Alemana; Retirata 10.15

Il Combattimento di Tancredi e Clorinda *Torquato Tasso* from
Gerusalemme liberata

4 Tancredi, che Clorinda un homo stima 5.45

5 Non schivar, non parar, non pur ritrarsi 1.29

6 Tre volte il cavalier la donna stringe 5.52

7 Torna l'ira nei cor, è li trasporta 3.22

8 Amico, hai vinto : io ti perdon... perdona 5.16

Il ballo delle ingrate *Ottavio Rinuccini* [in genre rappresentativo]

9 Sinfonia - De l'implacabil Dio Amore 5.43

10 Sinfonia - Bella madre d'Amor Plutone 12.50

11 Ecco ver noi l'adorate squadre Amore e Venere 2.30

12 Entrata - Dal tenebroso orror Plutone 12.21

13 Sinfonia - Ahi troppo una delle Ingrate 5.29

1-3 **Paul Agnew** *tenor* - **Emma Kirkby, Suzie LeBlanc** *sopranos*

Mary Nichols *alto* - **Alan Ewing** *bass*

4-8 Testo: **Andrew King** *tenor* - Clorinda: **Emma Kirkby** *soprano* - Tancredi: **Paul Agnew** *tenor*

9-13 Amore: **Evelyn Tubb** *soprano* - Venere: **Mary Nichols** *alto* - Plutone: **Alan Ewing** *bass* - Una delle Ingrate: **Emma Kirkby** *soprano* - Ombre: **Paul Agnew, Andrew King, Richard Edgar-Wilson** *tenors*, **Allan Parkes** *bass* - Ingrate: **Emma Kirkby, Suzie LeBlanc** *sopranos*, **Mary Nichols, Penny Vickers** *altos*

The Consort of Musicke/Anthony Rooley

Risa Browder, Ann Monnington *violins* - **Peter Whiskin, Rosemary Nalden** *viola*

John Moran *cello* - **Alison Crum** *violone* - **Anthony Rooley, Tom Finucane** *lutes*

Christopher Wilson *chitarrone* - **Erin Headley** *lirone*

Hannelore DeVaele *double harp* - **Alan Wilson** *organ, harpsichord*

Recording Forde Abbey, Chard, Somerset, X.1989-X.1991

Producer Anthony Rooley - **Balance engineers** Anthony Howell, Nicholas Parker, Tim Handley

Editor Robert Menges

Cover Monteverdi (D.R.)

©1990 - © 1996 The copyright in these sound recordings is owned by EMI Records Ltd/Virgin Classics. This compilation © & © 2003 EMI Records Ltd/Virgin Classics. www.virginclassics.com

Monteverdi : Madrigaux

Rompant avec les traditions héritées de la polyphonie médiévale, la révolution baroque en musique prit corps dans une Italie divisée en une multitude de cours princières animées par des mécènes qui, rivalisant de faste, favorisèrent toujours les arts. Connu dès le XIVe siècle sous une forme polyphonique, le madrigal était appelé à devenir au XVIe siècle l'un des genres les plus raffinés du baroque musical en Italie, illustré d'abord par la génération des Cyprien de Rore, Adrian Willaert, Jacques Arcadelt, puis par celle de Luca Marenzio et Carlo Gesualdo, pour trouver enfin en Monteverdi son plus illustre représentant. Le madrigal du XIVe siècle et le madrigal du XVIe siècle, deux genres bien distincts, n'ont de commun que le nom.

Publié en 1587 à Venise et dédié à un notable de Crémone, ville natale de Monteverdi, le premier livre de *Madrigali a cinque voci* apporta à son auteur la célébrité à travers l'Europe. Un certain nombre des madrigaux qu'il renferme sont écrits sur des textes anonymes, mais Monteverdi y fait aussi appel à d'illustres poètes tels Giovanni Battista Strozzi et Giambattista Guarini, père d'une des dames du fameux *Concerto delle dame* dirigé à Ferrare par l'organiste Luzzasco Luzzaschi, maître de Frescobaldi. Tous sont *a cappella*, discrètement enrichis de chromatismes, de dissonances et de retards expressifs. *Il secondo libro de madrigali a cinque voci* parut à Venise en 1590, l'année même de l'engagement de Monteverdi à la cour du duc Vincenzo de Gonzague, à Mantoue, en qualité de violiste et chanteur. Les poèmes choisis, dus notamment au Tasse, dans l'œuvre duquel Monteverdi se ressourça souvent, à Guarini et à Pietro Bembo, poète austère et un peu passé de mode en cette fin de siècle, sont plus raffinés que dans le recueil précédent. Déjà, on pressent l'aria da capo dans *Non si levav' ancor* et cette volonté de l'auteur de traduire les images du texte par des dessins mélodiques appropriés dans le madrigal polyphonique *Ecco mormorar l'onde*, superbe évocation de la nature d'une profonde originalité. C'est au duc de Mantoue que Monteverdi dédia en 1592 son troisième livre, *Il terzo libro de madrigali a cinque voci*, qui sera plusieurs fois réimprimé jusqu'en 1621. Ici, avec une bouleversante force expressive, Monteverdi se tourne de plus en plus vers la déclamation, n'hésitant pas à mettre une voix en relief au centre de la polyphonie ou à enchaîner une succession de dissonances dans le madrigal *O come è gran martire*. Ce livre où il consolide sa modernité inventive, subit en 1600 les violentes attaques du chanoine Artusi, élève de Zarlino et porte parole de l'ancienne génération, qui s'emporta contre l'écriture

« barbare » de Monteverdi, contraire, clamait-il, aux règles du contrepoint et « qui rendait la musique désagréable à l'oreille ».

Un quatrième et un cinquième livre de madrigaux devaient suivre en 1603 et 1606. Le cinquième livre affirma la transition opérée par Monteverdi entre ce qu'il nomma *la prima prattica*, issue du langage ancien, et la *seconda prattica*, ou « perfection de la musique moderne » qui annonce l'opéra et s'attache à la traduction des *affetti*, expressions de « la passion de l'âme née du désir du bien, et de la haine du mal », selon une définition vénitienne de 1612. Comme en réponse aux assauts d'Artusi, l'auteur y revendiquait une tournure « où les mots sont les compagnons de l'harmonie et pas ses serviteurs », et défendait les dissonances et les consonances par ce qu'elles procurent de satisfaction au sens de l'ouïe comme à la raison.

Le sixième livre de *madrigali a cinque voci* gravé en 1614 à Venise, sans dédicace, contient quelques-uns des plus beaux madrigaux de Monteverdi, tels le *Lamento d'Arianna*, *Zefiro torna*, chef-d'œuvre accompli, plein de charme et de fraîcheur, *Qui rise o Tirsi*, très proche de la future cantate avec sa virtuosité vocale, et les six épisodes des *Lagime d'amante al sepolcro dell' amanta* sur des vers de Scipione Agnelli, à la mémoire d'une jeune chanteuse Caterina Martinelli. Une partie des madrigaux de ce livre sont des madrigaux concertants conçus en forme de dialogue entre voix et basse continue. Le *Lamento d'Arianna* est extrait de la scène principale de l'opéra *Arianna*, créé par Monteverdi en 1608, mais aujourd'hui perdu. Ce qui était à l'origine un grand récitatif devient ici une polyphonie imitative à cinq voix ornée de dissonances expressives, exemple incomparable de sublimation de la douleur par la musique. Le madrigal contient le magnifique et poignant « *Lasciatemi morire* » que Monteverdi réutilisa en 1640 dans ses *Selva morale e spirituale*. Une nouvelle fois la musique se plie au sens des mots dans le madrigal *Lagime d'amante al sepolcro dell' amanta* traité sans instruments, comme le *Lamento d'Arianna*, mais où les voix tiennent le rôle de soutien orchestral.

Dédié à la duchesse de Mantoue, le *Concerto : settimo libro de madrigali* a été publié à Venise en 1619. L'écriture madrigalesque de Monteverdi atteint là son sommet. Quelques-uns des madrigaux rassemblés dans ce livre requièrent un accompagnement instrumental : dans le ballet vocal *Tirsi e Clori*, Monteverdi propose ainsi des indications d'instrumentation et de mise en scène. Comme les *balletti* chantés en Italie, cette œuvre d'une suprême élégance, est en plusieurs épisodes, et le dialogue entre Tirsi et Clori met en opposition le chant joyeux de Tirsi dans le style de la danse et le chant langoureux de Clori, dans le style arioso.

Le huitième livre de *Madrigali guerrieri et amorosi* parut à Venise en 1638, avec une dédicace à l'empereur Ferdinand III de Habsbourg. En préface, Monteverdi y exprimait le résumé de toute sa poétique musicale, insistant sur le style *concitato* (agité) par lequel il entendait exprimer de façon pittoresque divers sentiments comme la colère, l'épouvante, l'impatience guerrière : « J'y ai trouvé des passions opposées à mettre en musique : la guerre, la prière et même la mort. » Ces madrigaux, d'esprit très vénitien, marquent un aboutissement de l'art de Monteverdi. Parmi les madrigaux « guerriers », *Hor ch'el ciel*, sur un des plus beaux sonnets de Prétrarque, évoquant notamment l'agitation et les souffrances de la guerre, est un parfait modèle de madrigal concertant où Monteverdi exploite le style *concitato* et épouse avec une admirable souplesse toutes les intentions du poète. L'un des plus beaux madrigaux « amoureux », le *Lamento delle Ninfa* repose sur un ostinato de basse qui sonne le glas de l'amour tandis que les voix commentent la compassion et la douleur de la nymphe éplorée. *Il ballo delle ingrate*, représenté à Mantoue en 1608, sur un poème mythologique et allégorique de Rinuccini est un ballet à la française tel qu'on le dansait à la cour d'Henri IV et de Marie de Médicis, et dont l'influence avait dépassé les frontières.

Chef-d'œuvre incontestable de Monteverdi, inspiré d'un poème de la *Gerusalemme liberata* du Tasse, *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* fut écrit en 1624 par Monteverdi qui nous offre là une superbe démonstration du style *concitato*. Tout son génie dramatique y semble résumé. L'action narrée par un récitant (*testo*) auquel Monteverdi recommande de ne faire ni trille ni colorature, évoque l'épisode bien connu du combat qui opposa le chevalier chrétien Tancrède et la Sarrasine Clorinde dissimulée sous une armure, et mortellement blessée par son adversaire qui ne découvrira son identité qu'au moment où elle rend l'âme. La musique exploite l'agitation et les souffrances du combat pour mener progressivement au calme de la paix : les instruments y participent et commentent l'action par leurs rythmes de galop, leurs sonneries de trompettes et les pizzicati décrivant le combat. Avec une étonnante économie de moyens, Monteverdi réussit à peindre une bouleversante expressivité jusqu'à l'étonnante et inattendue cadence finale accompagnant la mort de Clorinde.

« Les contrastes ont le don d'émouvoir notre âme (...), tel est le but de la bonne musique, ainsi que le dit Boèce » (Monteverdi).

ADÉLAÏDE DE PLACE

Monteverdi: Madrigals

Breaking with the traditions inherited from medieval polyphony, the baroque revolution in music came into being in an Italy which was divided into a multitude of city states, headed by princely patrons who competed in the splendour of their favourable treatment of the arts. Known since the fourteenth century in a polyphonic form, in the sixteenth the madrigal became one of the most refined musical genres of the Italian baroque, practised first by the generation of Cipriano de Rore, Adrian Willaert and Jacques Arcadelt, then by that of Luca Marenzio and Carlo Gesualdo, and eventually finding its most illustrious exponent in Monteverdi. The fourteenth-century madrigal and that of the sixteenth are two quite distinct forms, having nothing in common but the name.

Published at Venice in 1587 and dedicated to one of the worthies of Monteverdi's birthplace, Cremona, the first book of *Madrigali a cinque voci* brought its composer fame throughout Europe. Some of the madrigals included in it have anonymous texts, but Monteverdi also has recourse to illustrious poets such as Giovanni Battista Strozzi and Giambattista Guarini. The latter was the father of one of the ladies of the *concerto delle dame* – the famous “singing ladies” of Ferrara, who were directed by Frescobaldi's teacher, the organist Luzzasco Luzzaschi. All these madrigals are *a cappella*, and discreetly enriched with chromaticisms, dissonances and expressive ritardandi.

Il secondo libro de madrigali a cinque voci appeared at Venice in 1590, the year when Monteverdi was taken on at the court of Vincenzo Gonzaga at Mantua as a violist and singer. The poems chosen, more refined than those of the preceding set, include some by Tasso, whose work Monteverdi often used as a source, by Guarini and by Pietro Bembo, an austere poet who was rather old-fashioned by the time of this *fin-de-siècle* period. There is already a hint of the *da capo* aria in *Non si levav' ancor*, and the composer's wish to translate the images of the text into appropriate melodic designs is evident in the polyphonic madrigal *Ecco mormorar l'onde*, a superb, highly original evocation of nature. Monteverdi dedicated his *Terzo libro de madrigali a cinque voci* to the Duke of Mantua in 1592; it was reprinted several times up to 1621. Here, with stupendous expressive power, Monteverdi turns more and more to declamation, not hesitating to throw one voice into relief at the centre of the polyphony, or to use a chain of dissonances as in the madrigal *O come è gran martire*. This book, in which he consolidates the modernity of his invention, was subject to a violent attack in 1600 by Canon Artusi, a pupil of Zarlino, and the spokesman of the older generation, who railed

against Monteverdi's "barbaric" writing, which he claimed went against the rules of counterpoint and "made the music disagreeable to the ear".

A fourth and a fifth book of madrigals were to follow in 1603 and 1606. The fifth book confirmed the transition made by Monteverdi from what he called the *prima prattica*, based on the old musical language, to the *seconda prattica*, or "perfection of modern music", which looks forward to opera and is concerned with the portrayal of the *affetti*, expressions of "the passion of the soul born of desire for the good and hatred of the bad", according to a Venetian definition of 1612. As if in reply to Artusi's attacks, the composer here adopted a style "in which the words are the companions of the music and not its servants", and defended the dissonances and consonances on the grounds of their ability to make sense aurally as well as satisfying the faculty of reason.

The sixth book of *madrigali a cinque voci*, engraved at Venice in 1614 and lacking a dedication, contains some of Monteverdi's finest madrigals, such as the *Lamento d'Arianna*, that accomplished masterpiece *Zefiro torna*, so fresh and full of charm, *Qui rise, o Tirsi*, which in its vocal virtuosity comes very close to the future cantata form, and the six episodes of the *Lagime d'amante al sepolcro dell' amanta* to verses by Scipione Agnelli, in memory of a young singer, Caterina Martinelli. Some of the madrigals in this book are instrumentally accompanied, taking the form of a dialogue between the voice and the continuo. The *Lamento d'Arianna* is taken from the most important scene in the opera *Arianna*, first given by Monteverdi in 1608 but now lost. What was originally a great recitative here becomes a work of imitative five-voice polyphony embellished with expressive dissonances, an incomparable example of the sublimation of sorrow in music. The madrigal includes the magnificent, poignant "*Lasciatemi morire*" that Monteverdi reused in 1640 in his *Selva morale e spirituale*. In the madrigal *Lagime d'amante al sepolcro dell' amanta* the music once again bends to the sense of the words; like the *Lamento d'Arianna* the text is set without instruments, the voices taking on the role of orchestral support.

Dedicated to the Duchess of Mantua, the *Concerto : settimo libro de madrigali* was published at Venice in 1619. Here Monteverdi's madrigal-writing reaches its peak. Some of the madrigals included in this book call for an instrumental accompaniment: thus, for the sung ballet *Tirsi e Clori* Monteverdi provides directions for instrumentation and staging. Like the vocal *balletti* of Italy, this supremely elegant work is in several episodes, and the dialogue between Thyrsis and Chloris contrasts the joyful song of Thyrsis, in dance style, with the languorous song of Chloris, which is in *arioso* style.

The eighth book, *Madrigali guerrieri et amorosi*, appeared at Venice in 1638, with a dedication to the Habsburg Emperor Ferdinand III. Monteverdi prefaced it with a summary of his general approach to word-setting, highlighting the *concitato* (agitated) style, by which he meant the graphic expression of various feelings such as anger, fear or warlike impetuosity: "I have here sought out contrasting passions to set to music: war, prayer and even death". These madrigals, very Venetian in spirit, represent a culmination of Monteverdi's art. Among the "warlike" madrigals, *Hor che 'l ciel*, on one of the finest of Petrarch's sonnets, evoking the anxieties and sufferings of war, is a perfect model of the concertante madrigal, in which Monteverdi exploits the *concitato* style, matching it with admirable subtlety to the poet's intentions. One of the finest of the "madrigals of love", the *Lamento della Ninfa* has an ostinato bass which sounds the knell of love while the voices express compassion and comment on the sorrow of the grieving nymph. *Il ballo delle ingrate*, staged at Mantua in 1608, with a mythological and allegorical libretto by Rinuccini, is a French-style ballet such as might have been danced at the court of Henri IV and Maria de' Medici, the influence of this type of entertainment having by now spread abroad.

An indisputable masterpiece among Monteverdi's works, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, based on a section of Tasso's *La Gerusalemme liberata*, was written in 1624. In it he provides a superb demonstration of the *stile concitato*; the work seems to sum up the composer's entire genius for drama. The action has a narrator (*testo*), whom Monteverdi instructs to use neither trills nor embellishments; it recounts the well-known episode of the fight between the Christian knight Tancredi and the Saracen maiden Clorinda, disguised in armour and mortally wounded by her opponent, who discovers her identity only when she is about to die. The music portrays the anxieties and sufferings of the combat, leading progressively to the calm of cessation: the instruments play their part in commenting on the action, with their galloping rhythms, trumpeting fanfares and pizzicatos describing the fight. With astonishing economy of means, Monteverdi succeeds in painting a staggeringly expressive picture, culminating in the unexpected final cadence which accompanies the death of Clorinda.

"Contrasts have the ability to move our souls (...), such is the aim of good music," as Boethius said" (Monteverdi).

ADÉLAÏDE DE PLACE
TRANSLATION: HUGH GRAHAM

Monteverdi: Madrigale

Der radikale Bruch mit den ererbten Traditionen der mittelalterlichen Polyphonie, der sich in der Barockmusik vollzog, zeigte in einem zersplitterten Italien seine Auswirkungen an einer Vielzahl von Fürstenhöfen, die einander mit Prunk und Pracht zu überbieten suchten und stets auch die Künste förderten. Das Madrigal, seit dem 14. Jahrhundert unter seiner polyphonen Form bekannt, sollte sich im Laufe des 16. Jahrhunderts zu einer der erlesensten Gattungen des musikalischen Barocks in Italien entwickeln, in der sich zunächst Cyprien de Rore, Adrian Willaert, Jacques Arcadelt und andere Musiker ihrer Generation auszeichneten, gefolgt von Luca Marenzio und Carlo Gesualdo, um schließlich in Monteverdi ihren berühmtesten Vertreter zu finden. Das Madrigal des 14. Jahrhunderts und das Madrigal des 16. Jahrhunderts, diese zwei völlig verschiedenen Gattungen haben nur den Namen gemeinsam.

Das 1587 in Venedig veröffentlichte und einer bedeutenden Persönlichkeit in Cremona, Monteverdis Heimatstadt, gewidmete erste Buch der *Madrigali a cinque voci* machte seinen Schöpfer in ganz Europa bekannt. Eine Anzahl der darin enthaltenen Madrigale verwendet anonyme Texte, aber Monteverdi bemüht auch so illustre Dichter wie Giovanni Battista Strozzi und Giambattista Guarini, Vater einer der Damen des berühmten *Concerto delle dame*, das der Organist Luzzasco Luzzaschi, Frescobaldis Lehrer, in Ferrara dirigierte. Alle diese Stücke sind *a cappella*, von dezenten Chromatismen, Dissonanzen und ausdrucksvollen Ritardandi durchsetzt. *Il secondo libro de madrigali a cinque voci* erschien 1590 in Venedig, in dem Jahr, als Monteverdi als Violinist und Sänger in den Dienst des Herzogs Vincenzo di Gonzaga zu Mantua trat. Die verwendeten Gedichte, die hauptsächlich aus der Feder von Torquato Tasso stammen, aus dessen Werk Monteverdi sich oft bediente, oder von Guarini und Pietro Bembo, einem asketischen und um jene Jahrhundertwende ein wenig aus der Mode geratenen Dichter, sind raffinierter vertont als in der vorangegangenen Sammlung. *Non si levav' ancor* kündigt bereits die *da capo*-Arie an, und mit dem polyphonen Madrigal *Ecco mormorar l'onde*, einer herrlichen Naturschilderung von besonderer Originalität, beweist der Komponist seinen Wunsch, die Bilder des Textes in ein entsprechendes Melodiengeflecht zu übersetzen. Dem Herzog von Mantua widmete Monteverdi 1592 sein drittes Buch, *Il terzo libro de madrigali a cinque voci*, das bis 1621 in mehreren Neudrucken erschien. Hier nähert sich der Komponist mit überwältigender Ausdruckskraft der Deklamation und zögert nicht, eine Stimme im Zentrum der

Polyphonie plastisch herauszuarbeiten oder – in dem Madrigal *O come è gran martire* – eine Folge von Dissonanzen miteinander zu verketten. Dieses Buch, mit dem er die Neuartigkeit seines Schaffens besiegelt, war 1600 von Artusi, Kanonikus und Schüler von Zarlino, heftig angegriffen worden. Dieser war der Wortführer der alten Generation, die sich über den „barbarischen“ Stil Monteverdis empörte, welcher, wie Artusi vehement beteuerte, den Regeln des Kontrapunkts zuwiderlaufe und „die Musik für das Ohr unangenehm“ mache.

1603 sollte ein viertes und 1606 ein fünftes Buch mit Madrigalen folgen. Das fünfte Buch bestätigte, dass der Übergang von der *prima prattica*, wie Monteverdi sie nannte, von der Musik im alten Stil zur *seconda prattica*, zur „Vollkommenheit der modernen Musik“ gelungen war, mit der sich bereits die Oper ankündigte. Die neue Musik sollte *affetti* auszudrücken, „heftige Seelenzustände, geboren aus der Sehnsucht nach dem Guten und dem Hass des Bösen“, wie es 1612 in einer venezianischen Definition hieß. Gleichsam als Antwort auf die Anfeindungen von Seiten Artusis erhob der Komponist Anspruch auf eine Ausdrucksweise, in der „die Worte die Gefährten der Harmonie sind und nicht ihre Diener“, und er verteidigte die Dissonanzen und Konsonanzen mit dem Ausmaß an Befriedigung, welches sie in gleicher Weise dem Gehör wie dem Verstand vermitteln.

Das sechste Buch der *madrigali a cinque voci*, 1614 ohne Widmung in Venedig erschienen, enthält einige der schönsten Madrigale Monteverdis – *Lamento d'Arianna* und *Zefiro torna*, ein vollendetes Meisterwerk, voller Charme und Frische, *Qui rise o Tirsi*, das in seiner vokalen Virtuosität der späteren Kantate sehr nahe steht, sowie die sechs Episoden der *Lagime d'amante al sepolcro dell'amanta* auf Verse von Scipione Agnelli und der Erinnerung an eine junge Sängerin, Caterina Martinelli, gewidmet. Ein Teil der Stücke in diesem Buch sind konzertante Madrigale mit Dialogen zwischen den Stimmen und Continuo Begleitung. Das *Lamento d'Arianna* stammt aus der Hauptszene der Oper *Arianna*, die von Monteverdi 1608 uraufgeführt wurde, aber heute verloren ist. Was ursprünglich ein großes Rezitativ war, wird hier zu einem imitierenden, mit ausdrucksvollen Dissonanzen verzierten polyphonen Satz zu fünf Stimmen, eine unvergleichliche Sublimation des Schmerzes durch die Musik. Das Madrigal enthält das herrliche und herzerreißende „*Lasciatemi morire*“, das Monteverdi 1640 in seiner Sammlung *Selva morale e spirituale* noch einmal verwendete. Wieder beugt sich in dem Madrigal *Lagime d'amante al sepolcro dell'amanta*, das auf Instrumente verzichtet, die Musik dem Sinngehalt des Textes, ebenso in *Lamento d'Arianna*, wo allerdings die

Stimmen die Funktion des stützenden Orchesters übernehmen,.

Das *Concerto : settimo libro de madrigali*, der Herzogin von Mantua gewidmet, erschien 1619 in Venedig. Mit diesen Stücken erreicht Monteverdis Madrigalsatz seinen Höhepunkt. Einige der in diesem Buch zusammengefassten Madrigale verlangen eine instrumentale Begleitung – in dem Ballett mit Gesang *Tirsi e Clori* macht also Monteverdi Angaben zur Instrumentation und zur Inszenierung. Wie die in Italien gesungenen *balletti* besteht auch dieses Werk von höchster Eleganz aus mehreren Episoden; der Dialog zwischen Tirsi und Clori kontrastiert Tirsis vergnügtes Lied im Tanzstil mit Cloris schmachtem Gesang in der Art eines Arioso.

Das achte Buch mit *Madrigali guerrieri et amorosi* wurde 1638 in Venedig mit einer Widmung an Kaiser Ferdinand III. von Habsburg veröffentlicht. Im Vorwort legte Monteverdi seine gesamte musikalische Poetik in Grundzügen dar und betonte die Bedeutung des *stile concitato*, des „bewegten Stils“, mit dem er Gefühle wie Wut, Entsetzen, kriegerische Ungeduld ausdrücken wollte: „Mir sind darin grundverschiedene Affekte begegnet, die es zu vertonen gilt: der Krieg, das Gebet und sogar der Tod.“ Diese in ihrem Geist sehr venezianischen Madrigale kennzeichnen einen Höhepunkt in Monteverdis Schaffen. Unter den „kriegerischen“ Madrigalen ist *Hor ch'el ciel*, mit einem der schönsten Sonette Petrarcas als Text, der vor allem die Unruhe und die Leiden des Krieges schildert, ein Musterbeispiel für das konzertante Madrigal, worin Monteverdi den *stile concitato* ausschöpft und mit bewundernswerter Geschmeidigkeit alle Intentionen des Dichters verwirklicht. Das *Lamento della Ninfa*, eines der schönsten „Liebesmadrigale“, wird von einem ostinaten Bass gestützt, der das Ende der Liebe ankündigt, während die Stimmen ihr Mitgefühl ausdrücken und den Schmerz der untröstlichen Nymphe schildern. *Il ballo delle ingrate*, auf ein mythologisch-allegorisches Gedicht von Rinuccini geschrieben und 1608 in Mantua aufgeführt, ist ein Ballett *à la française*, wie man es am Hof von Henri IV und Maria di Medici pflegte, eine Form des Tanzes mit Gesang, die auch außerhalb Frankreichs Verbreitung fand.

In seinem unumstrittenen Meisterwerk *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, das Monteverdi 1624 nach einem Gesang aus *Gerusalemme liberata* von Tasso schrieb, liefert uns der Komponist eine wunderbare Demonstration des *stile concitato*, gewissermaßen ein Resümee seines dramatischen Genies. Der Erzähler (*testo*), dem Monteverdi empfiehlt, auf Triller und Koloraturen zu verzichten, berichtet die bekannte Episode des Kampfes zwischen dem christlichen Ritter Tancredi und der Sarazenin Clorinda, die eine Ritterrüstung trägt; Tancredi erkennt die Geliebte erst, nachdem sie

tödlich verwundet ist und stirbt. Die Musik schildert die Aufregung und die Schmerzen des Kampfes und führt allmählich zur Ruhe, die der Frieden bringt. Die Instrumente beteiligen sich an dieser Schilderung und kommentieren die Handlung mit galoppierenden Rhythmen, während schmetternde Fanfaren und Pizzicati den Kampf beschreiben. Mit erstaunlich sparsamen Mitteln gelingt Monteverdi ein überwältigendes Ausdrucksspektrum bis hin zu der erstaunlich und völlig überraschenden Kadenz, die Clorindas Sterben begleitet.

„Gegensätze vermögen unsere Seele zu rühren (...), ein solches ist das Ziel der guten Musik, wie Boetius gesagt hat.“ (Monteverdi)

ADÉLAÏDE DE PLACE

ÜBERSETZUNG: GUDRUN MEIER