



Fundación Juan March

CICLO

**MADRIGALES
DE MONTEVERDI**

ENERO 2004

Fundación Juan March

CICLO

**MADRIGALES DE
MONTEVERDI**

Enero 2004

ÍNDICE

	Pág.
Presentación	3
Programa general	5
Introducción general por Daniel Vega	10
Notas al programa	17
Los libros I, II y III	17
Libros IV y V	21
Libros VI y VII	24
Libro VIII	27
Textos de las obras cantadas	30
Primer concierto	30
Segundo concierto	36
Tercer concierto	42
Participantes	47

Claudio Monteverdi es uno de los más grandes compositores de la Historia de la música, pero desgraciadamente un gran desconocido para el público normal. La causa es clara: El consumo musical se centra en apenas dos siglos y medio, desde los últimos barrocos (D. Scarlatti, J.S. Bach o Haendel) a los grandes maestros de la primera mitad del siglo XX. Casi todo lo anterior a 1700, despectivamente englobado en un rótulo enojoso (el de “música antigua”), o lo posterior a 1950 (la llamada “música contemporánea”) aparece en los programas con mucha menor intensidad, independientemente de su valor histórico o su belleza.

Claudio Monteverdi es el padre de la ópera, el innovador del ballo, el renovador del madrigal y también el que se atreve a buscar nuevas fórmulas para la música religiosa. Es uno de los padres del barroco musical, es decir, de la música moderna, tras haber transitado por los senderos del último Renacimiento y por los meandros del Manierismo. Como Caravaggio, dotó a la nueva música de un gusto por el detalle naturalista y por la realidad sensible, que aplicó incluso a los héroes de la mitología: “Conmovió Arianna por ser mujer, y conmovió así mismo Orfeo por ser hombre, y no Viento”, escribió él mismo de sus dos personajes más famosos. Como Rubens, al que conoció sin duda en Mantua, fue maestro de un colorido soberbio, al servicio de una capacidad de invención sin límites. Como Bernini supo idear y construir grandes espacios sin perder el gusto por el adorno, por la miniatura.

Hace ya casi veinte años, en febrero y marzo de 1984, la Fundación Juan March le dedicó un ciclo de cuatro conciertos en el que se ofreció al público una antología muy completa, que incluyó la música religiosa. Ahora nos centraremos exclusivamente en la evolución de sus madrigales, desde el Libro I de 1587 al glorioso Libro VIII, el de los guerreros y amorosos, de 1638. Medio siglo de evolución musical en la que la preocupación por el contenido expresivo de música y texto literario es la que termina rompiendo la forma e introduciendo en ella lo teatral: lo “representativo”, incluido el baile cantado. Es música hermosísima, pero también algo más. Les invitamos a descubrirlo.

Estos conciertos serán transmitidos en directo por Radio Clásica, de RNE.



Portada con retrato de Monteverdi (1644)

PROGRAMA GENERAL

PRIMER CONCIERTO

Los madrigales de Monteverdi

(Libros I y II)

I

Libro I (1587)

Ch'io ami la mia vita

Se per havervi, ohimè, donato il core

- Ardo, sì, ma non t'amo (*Prima parte*)

- Ardi o gela a tua voglia (*Risposta, Seconda parte*)

- Arsi et alsì a mia voglia (*Contrarisposta, Terza parte*)

Libro II (1590)

Non si levav'ancor l'alba novella

- Non si levav'ancor l'alba novella (*Prima parte*)

- E dicea l'una sospirando allora (*Seconda parte*)

Ecco mormorar l'onde

Non sono in queste rive fiori così vermigli

S'andasse amor a caccia

Dolcemente dormiva la mia Clori

PRIMER CONCIERTO

Los madrigales de Monteverdi

(Libros III y IV)

II

Libro III (1592)

Vivrà fra i miei tormenti e le mie cure

- Vivrà fra i miei tormenti e le mie cure (*Prima parte*)

- Ma dove, oh lasso me!, dove restaro (*Seconda parte*)

- Io pur verrò là dove sete; e voi (*Terza parte*)

Rimanti in pace a la dolente e bella Fillida

- Rimanti in pace a la dolente e bella Fillida (*Prima parte*)

- Ond'ei di morte (*Seconda parte*)

Libro IV (1603)

Ah dolente partita!

Sfogava con le stelle un infermo d'amore

Anima mia, perdona

- Anima mia, perdona (*Prima parte*)

- Che se tu se' il cor mio (*Seconda parte*)

Sí ch'io vorrei morire

Intérpretes: LA CAPILLA REAL DE MADRID

Director: Oscar Gershensohn

Sopranos: Silvia Schwartz e Inmaculada Férrez

Tenores: Ignacio Rodríguez y Miguel Mediano

Bajo: José Bernardo Álvarez

Tiorba: Juan Nieto. *Clave:* Patricia Mora

Coordinación: Regina Bocanegra

Miércoles, 14 de Enero de 2004. 19,30 horas.

SEGUNDO CONCIERTO

Los madrigales de Monteverdi (Libros V a VII)

I

Libro V (1605)

Ch'io t'ami, e t'ami più de la mia vita

- Ch'io t'ami (*Prima parte*)

- Deh! bella e cara (*Seconda parte*)

- Ma tu, più che mai dura (*Terza parte*)

Ahi, come a un vago sol

Troppo ben può

Libro VI (1614)

Sestina (Lagrima d'amante al sepolcro dell'amata)

- Incenerite spoglie

- Ditelo, o fiumi, e voi

- Darà la notte il sol

- Ma te raccoglie

- O chiome d'or

- Dunque, amate reliquie

II

Concerto. Libro VII (1619)

Eccomi pronta ai baci

Io son pur vezzosetta pastorella

O viva fiamma, o miei sospiri ardenti

Tornate, o cari baci

Soave libertate

Ballo: Tirsi e Clori

Intérpretes: LA CAPILLA REAL DE MADRID
Director: Oscar Gershensohn

Sopranos: Silvia Schwartz e Inmaculada Férrez

Tenores: Ignacio Rodríguez y Miguel Mediano

Bajo: José Bernardo Álvarez

Tiorba: Juan Nieto

Órgano: Patricia Mora

Clave: Laura Puerto

Coordinación: Regina Bocanegra

Miércoles, 21 de Enero de 2004. 19,30 horas.

TERCER CONCIERTO

Los madrigales de Monteverdi (Libro VIII, Madrigales guerreros y amorosos, 1638)

I

Or ch'el ciel e la terra e'l vento tace

- Or ch'el ciel e la terra e'l vento tace (*Prima parte*)

- Così sol d'una chiara fonte viva (*Seconda parte*)

Gira il nemico insidioso amore

Lamento della ninfa

- Non avea Febo ancora recato al mondo il dì (*Prima parte*)

- 'Amor', dicea (*Seconda parte*)

- Sì, tra sdegnosi pianti (*Terza parte*)

Zefiro torna (*Libro IX*)

II

Altri canti di Marte

- Altri canti di Marte (*Prima parte*)

- Due begli occhi fur l'armi (*Seconda Parte*)

Ninfa che scalza il piede

De la bellezza le dovute lodi (balletto)

[Compositore incerto] (*Scherzi musicali*, 1607)

Volgendo il ciel (Ballo)

Intérpretes: LA CAPILLA REAL DE MADRID

Director: Oscar Gershensohn

Sopranos: Silvia Schwartz e Inmaculada Férrez

Alto: Amaro González

Tenores: Ignacio Rodríguez y Miguel Mediano

Bajo: José Bernardo Álvarez

Violines: Marcelino García y Rocío Almansa

Tiorba: Juan Nieto

Viola da gamba: Sofía Alegre

Órgano: Patricia Mora

Clave: Laura Puerto

Coordinación: Regina Bocanegra

Miércoles, 28 de Enero de 2004. 19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL

La época de Monteverdi

Nuestro pensamiento occidental, marcado afortunadamente por el rigor y la precisión de la filosofía griega, gusta de definir con apelaciones propias, con un *logos* determinante, las etapas y estilos que han marcado el devenir de la cultura, a fin de considerarlas separadamente y mejor comprenderlas. Al aplicar este método a la música se ha tomado como referencia las denominaciones generales de las artes, pero no siempre con igual fortuna. Así, esa amplia época de más de ciento cincuenta años de música que se inicia a finales del siglo XIII recibe la etiqueta de *Ars Nova* de sus propios actores, con Ph. de Vitry a la cabeza. También el Romanticismo que nace literario (Goethe, Schiller, los Schlegel, Wackenroder, Tieck, Novalis...) es aplicado inmediatamente a la música, hasta tal punto que E. T. A. Hoffmann (polifacético protagonista del movimiento) proclama románticos a Haydn, Mozart y, naturalmente y en vida del compositor, al Beethoven de la Quinta Sinfonía.

Con el término Barroco (en el que se incluye la figura de Monteverdi), de contenido despectivo, denostaba la Ilustración clasicista la música de la época inmediatamente anterior, a la que se aplicaba a posteriori este calificativo: J. J. Rousseau en su *Dictionnaire de Musique* (1768) define la música barroca como “aquella en la cual la armonía es confusa, cargada de modulaciones y disonancias, la melodía es áspera y poco natural, la entonación difícil y el movimiento rígido”. Una forma de sentir la música de tan diverso contenido y plurales manifestaciones y plasmaciones, que sólo recurriendo a sus principios básicos justifican la adjetivación común: *El Orfeo* (1607), los conciertos de Corelli y Vivaldi, la *Pasión según Mateo* (1727) o *El Mesías* (1742), hitos de este arte, encuentran en la distancia temporal puntos comunes de referencia, pero nos lleva a fijar matices y estilos de una idea estética, que hacia 1720 es ya otra cosa: ha desarrollado el sistema tonal, ha plasmado una música instrumental perfectamente organizada y ha entregado a la posteridad formas y estructuras que posibilitarán el futuro desarrollo.

La época de la que viene Monteverdi en su camino hacia el barroco musical, en cuya formulación participa como activo protagonista, fue calificada de renacentista por “simpatía” puramente cronológica con las otras artes vinculadas estéticamente a los ideales clásicos. Se podría hablar a lo sumo de la música de la Edad del Renacimiento, ya que en sí misma no supone un retorno y un relanzamiento de la expresión musical de la antigüedad clásica. La polifonía de cuño franco-flamenco a caballo de los siglos XV-XVI se propone en su exhuberancia (a la que hasta el Concilio de Trento quiso poner freno) cualquier cosa menos revivir los ideales de la antigüedad.

Al menos hasta que en las últimas décadas de la centuria aparecen fenómenos disgregadores de los principios estético-musicales que habían codificado el maestro de capilla de San Marco G. Zarlino con sus *Institutioni armoniche* (Venecia, 1555), o nuestros Juan Bermudo especialmente con su *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555) y Tomás de Santa María con el *Arte de tañer fantasía* (Valladolid, 1565). Pero ya en los españoles se columbra la aparición de una nueva estética: en su importante libro sobre los orígenes del bajo continuo Max Schneider propone a Santa María junto con Diego Ortiz (*Tratado de glosas*, Roma, 1553) como pioneros de esa práctica tan específicamente barroca que es el bajo continuo. Por otro lado Bermudo nos regala con una perla cuando aconseja al compositor que “entienda primero la letra y haga que el punto sirva a la letra y no la letra al punto”, versión hispánica de lo que escuetamente formularían los Monteverdi: “prima le parole, poi la musica” o más tarde (1649) M. Schacchi en latín: “ut oratio sit domina harmoniae”, proclamando todos ellos la supremacía del texto sobre la música, el lema de lo que se denominaba *seconda pratica* frente a la *prima pratica*, la tradicional, la de Zarlino, que hacía predominar a la música (el punto que decía Bermudo) sobre el texto (“ut harmonia sit domina orationis”), que podía llegar a resultar ininteligible.

Estamos asistiendo a esa aurora de la nueva era de la que Monteverdi es activo protagonista. Pero no hay que dejar de lado otros fenómenos parejos.

La práctica polifónica del XVI ha ahogado el canto monódico, el canto a una sola voz, que no deja de ser la forma más directa y elemental de cantar. Las *frottole* italianas (al igual que el repertorio, villancicos especialmente, de nuestros Cancioneros de Palacio, de la Colombina, de Segovia, de Medinaceli, de Uppsala) han derivado hacia una interpretación de voz sola con reducción al instrumento polifónico del resto de las voces, especialmente si la escritura era fuertemente homófona, en acordes; tal es el caso de las canciones de escuela nacional que abundan en el repertorio mencionado. Pero faltaba un paso más.

Hacia 1580, quizás desde 1576, y en torno al conde Giovanni M. Bardi, conde de Vernio, se organiza en la Florencia de los cenáculos uno de intelectuales aficionados y músicos que rechazando las complicaciones de la polifonía al uso, rebosante de intrincado contrapunto, trata de restablecer lo que debía haber sido la música de la cultura griega clásica, música a su entender monódica, que no estorbaba la comprensión de la palabra, incluso incorporada a la acción dramática, aunque la *Camerata fiorentina* de Bardi se desentendía un tanto de la música de escena. Se centraba ante todo en la reforma del lenguaje musical sustituyendo el contrapunto, considerado como

inico, por otra técnica, que, de acuerdo con la doctrina de Platón, se limitase a potenciar el sentido de las palabras y elevar el ánimo. El compositor Giulio Caccini, estrechamente vinculado al conde Bardi, afirmaría haber aprendido más en el trato con aquellos esclarecidos hombres de la *cammerata* que en muchos años de estudio y práctica del contrapunto, de la polifonía al uso.

La *Camerata fiorentina* encontrará su manifiesto programático en el *Dialogo de V. G. nobile fiorentino della musica antica e della moderna* (Florencia, 1581), uno de cuyos personajes intervinientes es el propio conde. El autor, Vincenzo Galilei, padre del astrónomo, afirma que *la parte más noble, importante y principal de la música son los conceptos del alma expresados por medio de las palabras y no los acordes de las voces, como dicen y creen los modernos*.

Postulaba que la música debería recuperar la expresión musical natural y sencilla de la Grecia clásica: *Los músicos griegos tomaban las palabras escritas por un poeta y las expresaban con la entonación y el gesto, con el volumen y la calidad de sonido, con el ritmo que se adaptaba a la acción y al carácter*.

J. Peri, cuya *Euridice* (estrenada en 1600 casi al alimón con la de Caccini) marca simbólicamente la presencia del Barroco musical en la historia, escribía:

Considerando que se trata de poesía dramática y que era necesario imitar con el canto lo que se hablaba... creo que los antiguos griegos y romanos (que, según la opinión de muchos, cantaban sobre la escena tragedias enteras) tendrían que emplear una especie de cantilena, donde se desarrollaban hasta convertirse en musicales las flexiones de entonación existentes en la dicción ordinaria.

Paradójicamente es en este momento, en el que el Renacimiento general vira ya hacia el Barroco, cuando se puede hablar con propiedad de “música renacentista”. La nueva era aporta nuevos hallazgos: la monodía, acompañada someramente por el bajo continuo que puede reducir a acordes hasta la más intrincada polifonía; la expresión de afectos, como principio fundamental de su estética; el estilo recitativo como medio de expresión dramática. En este nuevo concepto de lo musical, sus propios protagonistas lo denominaron *seconda pratica*, se inscribe (sin dejar de lado el cultivo de la *prima pratica*) la obra de Monteverdi, que a su vez impulsará la nueva manera consagrándose como uno de sus más importantes representantes.

A modo de recordatorio y para fácil consulta y ubicación del lector, adjunto unos hitos biográficos de Claudio Monteverdi con la publicación de las obras más señaladas con especial referencia a las obras del programa:

- 1567 Nacimiento y bautismo (mayo) en Cremona
- 1582 *Sacrae Cantuunculae*
- 1583 *Madrigali spirituali*
- 1584 *Canzonette a 3 voci*
- 1587 *Primer Libro de Madrigales*
- 1590 *Segundo Libro de Madrigales*. Al servicio de la corte de Mantua como “suonatore de viola”
- 1592 *Tercer Libro de Madrigales*
- 1595 Viaje a Hungría acompañando al duque de Mantua
- 1599 Matrimonio con Claudia Cattaneo. Viaje a Flandes con el duque
- 1600 Alegato de Artusi contra la música moderna con Monteverdi como objetivo principal. Maestro de música del duque
- 1603 *Cuarto Libro de Madrigales*
- 1605 *Quinto Libro de Madrigales*
- 1607 *Orfeo, favola in musica*. Muere su esposa Claudia. *Scherzi musicali*
- 1610 *Sanctissimae Virgini Missa senis vocibus...* que incluye *Il Vespro*. Viaje a Roma donde presenta al Papa Paulo V la obra a él dedicada
- 1612 Muere el duque Vincenzo I Gonzaga. Su hijo y sucesor Francesco prescinde en julio de los servicios de Monteverdi
- 1613 Por unanimidad es elegido en agosto maestro de capilla de San Marco de Venecia
- 1614 *Sexto Libro de Madrigales*
- 1619 *Séptimo Libro de Madrigales*
- 1624 *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*
- 1630 Las tropas del emperador invaden y saquean Mantua. En el incendio del castillo se pierden muchos de los manuscritos de Monteverdi allí guardados
- 1632 *Scherzi Musicali*. Es ordenado sacerdote
- 1638 *Madrigales guerreros y amorosos, Libro octavo*
- 1640 *Selva morale e spirituale*
- 1641 *Il ritorno di Ulisse in Patria*
- 1642 *L'incoronazione di Poppea*
- 1643 Fallece el 29 de noviembre en Venecia

El madrigal y Monteverdi

Por más que Monteverdi sea asiduo compositor en el estilo de la *seconda pratica*, no representa a una vanguardia rupturista que nada quiere saber del pasado inmediato. Aunque lo pretendiera, no podría permitirse tal lujo, ya que se debe a su oficio tanto en la corte de Mantua como en la maestría de capilla veneciana donde el estilo tradicional (conocido como *stile grave*, *stile a capella*, *stile antico*, *stile osservato*, *stile legato*) era de alguna manera oficial de la música religiosa, en la que sólo paulatinamente se irían infiltrando procedimientos nuevos.

La *seconda pratica* sería el idioma de la nueva música profana, de la que no se desterraban perentoriamente procedimientos propios de la *prima pratica* y encontrará en los ocho libros de madrigales monteverdianos su gran monumento, que de 1586 a 1638 van marcando el primer período de manifestación y consolidación del Barroco musical y sus logros y señas de identidad.

La canción profana italiana ha encontrado sus primeras experiencias en los *canti carnascialeschi* de Florencia, en la versión religiosa de éstos, los *laudi*, y sobre todo en las *frottole* (de las cuales el iniciador de la imprenta musical Ottaviano Petrucci publicó once libros entre 1504 y 1514). Precisamente en la corte de los Gonzaga en Mantua (a la que serviría más tarde Monteverdi) y por obra de la duquesa Isabel d'Este las *frottole* alcanzarían gran predicamento, para desde allí irradiar por todo el norte italiano. Al igual que sucede con la canción española contemporánea, este género (que encuentra su ámbito de florecimiento de 1480 a 1540 aproximadamente) es una manifestación del sentir nacional musical ante la invasión de la *chanson* franco-flamenca (en la que abundan nuestros cancioneros): frente a la complejidad de la polifonía de importación, prefiere la sencillez armónica, en que las voces proceden a acorde por sílaba del texto, con predominio de la melodía que es confiada a la voz superior, mientras las restantes partes van a cargo de un instrumento polifónico. Es un género menor tanto por la calidad de sus temas y textos, como por no excederse en expresividad, encerrado en sus propios tópicos formales de estructuras fijas.

El texto de la *frottola* consta de diferentes estrofas, todas cantadas con la misma música, según el principio de la canción estrófica. Radica aquí su diferencia más notoria con el madrigal, ya que éste ponía en música un texto breve (sextina, octava...) que no solía superar los doce versos, y articulado en secciones que daban lugar a otras tantas secciones musicales según el modelo motetístico, con una estructura musical siempre cambiante que definirán las palabras y no normas apriorísticas. La composición poética de varias estrofas dará lugar a tantos madrigales como estrofas se contengan en ella. Se persigue también, frente a la frivolidad de las *frottole*, una mayor calidad en los textos e intensidad en la expresión, preferentemente amorosa.

Consigue esto mediante la plasmación musical de las palabras (los llamados madrigalismos que expresan el contenido de las palabras) estando muy atento a las sugerencias del texto: dolor, suspiros, muerte, exaltación, exclamación, ruegos ardientes... El compositor escogía los procedimientos contrapuntísticos o armónicos que le parecían más convenientes en cada caso, siempre con una mayor libertad de escritura que la

permitida en la música religiosa: falsas relaciones, quintas y octavas consecutivas, sintaxis inusitada de acordes...

Desde el punto de vista textual el madrigal musical surge en conexión con el movimiento literario que encabeza P. Bembo buscando una lengua italiana común. Su punto de partida es la lengua de Dante, Petrarca y Boccaccio, el toscano, que se considera entre todos los dialectos italianos el más semejante al latín, la lengua madre. Su paradigma es el cantor de Laura. En 1521 B. Tromboncino se presenta como “compositore di madrigali” y en 1525 M. Cara afirma haber compuesto “frottole e madrigali”. La partida oficial de nacimiento del madrigal, anunciando la decadencia de la frottola, se data en 1530 en Roma con la publicación de la colección *Madrigali di diversi musici. Libro Primo de la Serena*.

El paso musical de la *frottola* al madrigal se produce cuando todo el dispositivo polifónico es confiado a voces humanas, que facultativamente podían ir duplicadas por instrumentos ad libitum. El dispositivo-tipo de la música religiosa era el cuarteto de voces, lo cual no excluía otras combinaciones, especialmente enriquecidas en cuanto al número de voces participantes. El madrigal prefirió trabajar, como veremos, con cinco voces mediante la utilización de dos voces de soprano y en un intenso proceso de complejidad en su escritura terminará entrando en crisis y motivando la búsqueda de nuevos caminos.

El madrigal es ante todo una forma musical propia, no un simple texto puesto en música. Esto permite que entre sus primeras manifestaciones y los *Madrigales guerreros y amorosos* monteverdianos exista, a pesar de la distancia cronológica y la enorme evolución musical, un común denominador: la libertad estructural que proporciona el texto. Por otra parte los cambios morfológicos, las técnicas utilizadas (monodia, bajo continuo, estilo concertato...) hacen del madrigal un concepto equívoco: especialmente los tres últimos libros de madrigales de Monteverdi apenas tienen de común con los tres anteriores al 1600 algo más que el nombre. El madrigal había alcanzado con el cambio de siglo su curva de inflexión e iniciaba su disolución, para dar paso al género melodramático. Esto siempre referido al madrigal italiano, ya que en Inglaterra florece tardíamente, cuando ya ha entrado en crisis en Italia e incluso desaparecido.

Junto al italiano C. Festa, abundan los cultivadores de origen franco-flamenco que desde hace décadas suelen pulular por las cortes y señoríos italianos: Ph. Verdelot, J. Arcadelt, J. van Berchem, A. Willaert... Alumno de éste, Cipriano de Rore (nacido cerca de Amberes, a pesar de la italianización del nombre) marca una segunda etapa con su *Primo Libro de Madrigali a cinque voci* (1542): el dispositivo para cinco voces definirá

desde entonces la fisonomía del madrigal clásico. En su afán de potenciar la expresión del texto (de Petrarca o escuela petrarquista), enriquece la armonía mediante un procedimiento que abrirá puertas de decisivas consecuencias: el cromatismo que (por supuesto, no tiene nada que ver con el wagneriano) introduce para potenciar la expresión notas alteradas no pertenecientes al modo utilizado. La lucha entre el diatonismo y la cromatización (defendida ésta, además, por Willaert, que ha iniciado en el procedimiento a sus alumnos, y sostenida asimismo por N. Vincentino, V. Ruffo...) replicará la eterna querrela del conservadurismo frente a modernidad. Una línea ésta que encontrará en Gesualdo y Monteverdi su punto culminante y entrará en vía muerta con la desaparición del madrigal.

Un tercer período, al que han contribuido Palestrina, A. Gabrieli, O. di Lasso e Ingegneri y que Domenico de' Paoli gusta denominar "romántico" ("il termine è anacronico, la cosa no") encontrará su plenitud en la obra de L. Marenzio y los dos recientemente mencionados, Gesualdo y Monteverdi.

La disonancia, hábilmente explotada, comenta de' Paoli, revela una fuerza y una intensidad expresiva insospechada medio siglo antes, la música adquiere una concretización nueva y atiende a la reproducción de figuras visuales y expresivas, inaugurando así lo característico, cómico, grotesco... La conquista de la monodia, la costumbre de sustituir la voces inferiores por instrumentos, el uso de introducir ornamentación y pasajes virtuosísticos (primera etapa del llamado "bel canto") anuncian una nueva evolución en la forma y en la naturaleza del género que poco más adelante y como consecuencia de la nueva orientación del gusto dan lugar a la aparición del melodrama y desembocará en el aria y la cantata.

Daniel S. Vega Cernuda

NOTAS AL PROGRAMA

Los Libros de Madrigales de Monteverdi

Los Libros I, II y III (Concierto I)

Publicados ocho años antes de que concluya el siglo XVI, representan a un Monteverdi joven, que cuenta 20, 23 y 25 años respectivamente, cuando salen a la luz pública los tres libros, teniendo, además, en cuenta que han sido precedidos de las *Sacrae cantiunculae*, los *Madrigali Spirituali a quattro voci* y las *Canzonette a tre voci*, obras todas que aparecen en años consecutivos desde que contaba quince años. Dado que la edición de una obra (entonces aún más que en la actualidad) comporta un amplio espacio de tiempo desde que el libro entra en imprenta hasta que llega a manos del público, se deduce que ha compuesto desde muy muchacho y a ritmo realmente febril. Se puede hablar de precocidad, favorecida por la situación económicamente acomodada de su padre Baldassare, médico de profesión. Nos encontramos a un Monteverdi que corona la “música de la edad del Renacimiento” y anuncia la que vendrá, la que conocemos como barroca.

Son estas obras el resultado de su aprendizaje con Marc-Antonio Ingegneri (discípulo a su vez de V. Ruffo y Cipriano di Rore), el maestro de capilla de la catedral de la Cremona natal de Claudio, compositor de unos famosos responsorios de Semana Santa que fueron atribuidos al mismo Palestrina y publicados inicialmente por Haberl en el corpus de las obras completas del romano. Monteverdi se proclama “discípulo del Señor Marc-Antonio Ingegneri” en la portada de sus obras hasta el *Segundo Libro de Madrigales*, quizás no tanto por rendir homenaje a su maestro, cuanto por vincularse a su prestigio, que indudablemente vendería.

Los compositores de música sacra como Palestrina, Ingegneri y O. di Lasso han abordado una forma de madrigal con texto profano que está en muchos casos muy cerca expresivamente del motete eclesiástico e incluso es moda el madrigal con texto religioso, línea en la que se sitúan las veintiuna piezas de los *Madrigales Espirituales* del cremonense. Indudablemente la influencia del maestro, afincado en la escuela tradicional (por más que le haya dado a conocer los madrigales de Ruffo y de Rore), es especialmente notoria en los trabajos preliminares mencionados y lo sigue siendo en los *MADRIGALI/ A CINQUE VOCI/ DI CLAUDIO MONTEVERDE Cremonese/, Discepolo del Sigr. Marc´Antonio Ingegneri/*

Nouamente composti et dati in luce/ libro primo/ In Venetia/ Appresso Angelo Gardano/ MDLXXXVII, que contiene igualmente veintiuna piezas, trece de ellas sobre texto de autor desconocido. Sería reeditado en 1607 y 1621.

El joven compositor se encuentra nadando entre dos aguas: la tradición que se le ha inculcado y otros modelos que ha estudiado por su cuenta. Lo más interesante es la manera en que pone de relieve cuanto de plástico le presenta el texto, pasado lo cual decae el interés, como le reprocha Denis Arnold a propósito del *Usciam, ninfe*, donde llega a afirmar que “la sección de apertura está particularmente mal estructurada... Monteverdi es puesto en evidente incomodidad por la plenitud del dispositivo a cinco voces. Se tiene la impresión de que cuatro habría sido del todo suficientes”. Abunda en esta línea A. Einstein cuando califica al *Libro Primo* de anacrónico y lo considera como un *Secondo Libro di Canzonette*.

No se puede insistir excesivamente en este juicio, que puede ser sólo parcialmente aceptable. El problema es que estamos ya pensando en lo que Monteverdi nos daría más tarde (tampoco el Beethoven de la *Primera Sinfonía* nos ofrece todo aquello en lo que sobreabunda la *Novena*); ahora únicamente se puede juzgar el fruto lleno de frescura, convencimiento y buen hacer de un joven músico, que todavía no tiene 20 años, cuando ha compuesto estas piezas (algunas se remontarán seguramente a los 16 ó 17 ya que de hecho la dedicatoria está fechada el 1 de enero de 1587).

Las dos piezas que encabezan la obra y abren este ciclo se basan en texto de autor desconocido. No sucede lo mismo con las tres últimas del libro, dispuestas a modo de tríptico, con una elemental, pero ya buscada, unidad de acción. *Ardo, si ma non t'amo* es de G. B. Guarini puesto ya en música por treinta compositores (entre ellos su maestro), mientras la segunda y tercera parte (risposta y contrarisposta) son paráfrasis de Torcuato Tasso sobre el original de Guarini, poeta protegido por el duque Vincenzo de Mantua y frecuentado por Monteverdi.

IL SECONDO LIBRO/ DE MADRIGALI/ A CINQUE VOCI/ DI CLAUDIO MONTEVERDE CREMONESE/ Discepolo del Sigr. Ingegneri/ Nuovamente posti in luce/ IN VENETIA/ Appresso Alessandro Raueri/ MDLXXXX coincide en su publicación con un momento en el que el joven compositor sale a establecer relaciones y buscarse un futuro. En 1589 se dirige a Milán donde es recibido por Giacomo Riccardi, presidente del Senado y Consejero de su Majestad Católica el rey de España, que le escuchó complacido tocar la viola (“al debil moto della mia mano, sopra della viola, et compiacersene”) y al que dedica la obra que estaba en imprenta, ya que firma la dedicatoria el 1 de enero de 1590, mes en que sale al público.

Consta igualmente de veintiuna piezas, cuyos textos parecen responder a una voluntad selectiva más coherente en la expresión: hasta once veces (dos de ellas articuladas en un díptico) se repite el nombre de T. Tasso, tres son de G. Casoni, dos de F. Alberti y una de E. Bentivoglio y P. Bembo; las tres restantes son anónimas. Posiblemente los escoge a partir de la experiencia ya creciente y la seguridad técnica que va adquiriendo. De hecho, algunos de estos madrigales son especialmente famosos y se escuchan en este ciclo: *S'andasse Amor a caccia*, *Dolcemente dormiva*, *Non si levava ancor* y sobre todo *Ecco mormorar l'onde* con su incomparable conjunción de texto y música: el murmullo de las ondas, el tremolar de la fronda, el canto de las aves, el esplendor de la "bella e vagh'aurora"... Al igual que los otros dos del programa sus versos se deben al autor de las dos Jerusalenes.

Es la última vez que se proclama discípulo de Ingegneri, del que *pian piano* se va alejando. Además del viaje a Milán, por razones profesionales ha estado en Mantua y en Ferrara, donde cantaba aquel famoso trío de cantantes, para el que escribían los compositores obras a ellas destinadas, especialmente el flamenco J. de Wert, que mantuvo una tormentosa relación sentimental con una de ellas, Tarquinia Molza. El mismo Monteverdi utiliza las tres voces superiores (dos sopranos y contralto) para iniciar durante doce compases *Intorno a due vermiglie e vaghe labra*, pieza contemporánea a la gestación del *Libro segundo*. Responde a cierto impulso de "orquestrar" con las voces, que raramente se utilizan en tutti, sino en grupos de dos o tres (bicinia y tricinia) que se alternan y dialogan en juegos de tímbrica vocal. Es ésta una de las principales aportaciones de la segunda colección. Su madurez se acrecienta a la par que conoce directamente el mundo musical que le circunda, que no se limita al mencionado Wert, maestro de capilla del duque de Mantua, sino que puede extenderse a otros, como Luzzasco Luzzaschi. Esta segunda serie, que encontró el favor de los madrigalistas ingleses, sería reeditada en 1607 y 1621.

DI CLAUDIO/ MONTEVERDE/ IL TERZO LIBRO DE MADRIGALI/ A CINQUE VOCI/ nuovamente composto e dato in luce/ IN VENETIA/ Appresso Ricciardo Amadino/ MDXCII es el título del tercer libro de madrigales, con el que se despidе del pasado (ya no se presenta como discípulo de Ingegneri) y avanza ya por caminos que le llevarían a la gestación de un nuevo concepto de lo musical. Y es que entretanto ha cambiado su situación: en 1590, el mismo año en que en enero ha aparecido su *Segundo Libro*, el duque de Mantua, Vincenzo I, le contrata como violista, aunque explota sus cualidades, por un salario asaz escuálido: le encargaría los cantores y utilizaría para su mayor gloria cuanto su empleado componía. Era la suya una corte fastuosa, que pretendía competir con la papal, y a la que

llamaba a artistas y personajes esclarecidos (incluso pretendió los servicios de Palestrina y Marenzio), con Rubens como pintor de la corte, el compositor O. Vecchi, los poetas Guarini y Tasso o Galileo Galilei, el astrónomo. La fastuosidad de la corte mantuana genera un gusto exhuberante, donde el manierismo encuentra su habitat, y ha llevado a considerar manieristas los libros tercero y cuarto (D. Arnold).

Si la corte mantuana era manierista en las artes del espacio, no lo era menos en las del tiempo: la angustiada y atormentada poesía del Tasso, o los madrigales de Wert era un buen ejemplo de este sentir estético. En su última etapa el flamenco publica los libros noveno (1588), décimo (1591) y undécimo (1595) de sus madrigales donde rompe los moldes de la serenidad melódica, la armonía fuerza las posibilidades de la modalidad tradicional y siempre lleva a la exasperación las posibilidades expresivas: melodías desagradecidas y difíciles de cantar, de saltos violentos, intervalos aumentados y disminuidos, tesituras amplísimas posibles sólo para virtuosos... Especialmente en las partes segunda y tercera de *Vattene pur crudel* apura también Monteverdi las tesituras en el agudo (por más que el diapasón elegido pudiera paliarlo, el compositor denota su voluntad de extralimitar estas tesituras agudas, ya que en otras ocasiones sabe escribir en las zonas bajas), provoca saltos de sexta ascendentes que siguen buscando el agudo, se expresa en procesos cromáticos de todas las voces... Zarlino y Palestrina no son más que un recuerdo histórico, maravilloso y monumental, eso sí, cuando todavía vive el primero y el romano sobrevivirá cuatro años al *Tercer Libro*.

Las tres partes de *Vivrò fra i miei tormenti* ponen en música fragmentos del canto XII de la *Jerusalén liberada* y las dos de *Rimanti in pace* se deben a Livio Celiano, autor que se identifica por primera y última vez en los madrigales de Monteverdi, que vuelve en nueve ocasiones a utilizar aquí textos de Guarini, protegido del duque y muy vinculado a Tasso, del que toma para otro tríptico el canto XVI de la mencionada obra. Un último texto identificado es de P. Bembo. Son textos de gran intensidad, a los que Claudio pone en música intentando potenciar su expresión utilizando, elaborando y asimilando nuevas experiencias de su entorno.

La obra va dedicada al “Serenissimo Signor et padron colendissimo Il Signor Duca di Mantova etc.”, un patrón que no supo recompensar económicamente a su servidor como merecía. Vería sucesivas ediciones en 1594, 1600, 1604, 1607, 1611, 1615 (en Amberes) y 1621.

Libro IV (Concierto I) y Libro V (Concierto II)

Once años deberían transcurrir ahora para que Monteverdi publicara *IL QUARTO LIBRO/ DE MADRIGALI/ A CINQUE VOCI/ di Claudio Monteverde / Maestro della Musica del Ser.^{mo} Sig.^r Duca di Mantova/ Nouamente composto, dato in luce/ IN VENETIA/ Appresso Ricciardo Amadino/ MDCIII.*

En este espacio de tiempo los acontecimientos no han pasado en balde: su periplo biográfico le ha llevado a Hungría acompañando a su señor, implicado en la campaña contra los turcos (1595), ha contraído matrimonio y acompañado otra vez al duque a Flandes (1596), y nace su primer hijo (1601). Profesionalmente sufre una gran decepción: a la muerte de J. de Wert (1596) es elegido maestro de capilla de la corte B. Pallavicino. Monteverdi, miserablemente pagado excepto en honores y alabanzas, que ha asumido la maestría de los cantores y se dedica en cuerpo y alma a sus otras obligaciones, incluida la más que probable composición de obras para la escena y la iglesia, es preterido al decidir la sucesión. Piensa en cambiar de aires y se dirige a Ferrara en busca de un nuevo puesto y manifiesta la intención de dedicar al duque Alfonso d'Este su proyecto en elaboración de un nuevo libro de madrigales, pero no culmina su obra y el duque de Ferrara fallece en 1597, seis años antes de la publicación del que constituiría su *Cuarto Libro*. Su recuerdo agradecido a la ciudad de los d'Este (sin dejar de lado quizás la posibilidad de una oferta ventajosa, por más que ya desempeñaba el cargo de maestro de capilla en Mantua) le lleva a dedicar la obra a los "Académicos Intrépidos de Ferrara" con los que se encontraba "perpetuamente obligado por los muchos favores recibidos y los honores y demostraciones hacia mí".

La intensidad y agitación vivida y quizás una cierta crisis en la búsqueda de nuevos caminos, que ralentiza la plasmación de sus ideas, explica que no acabara de entregar a la imprenta el manuscrito definitivo. Pero sus nuevas piezas se iban conociendo en audiciones que tenían lugar en casas de amigos y protectores. Uno de los asistentes a estas veladas es el canónigo de Bolonia G. M. Artusi, ex-alumno de Zarlino, autor de *Arte del contrappunto ridotta in tavole* y compositor de discretas *Canzonette a quattro voci*. En 1600 publica *L'Artusi Ouero delle Imperfettioni della Moderna musica. Nella quale si tratta de' molti abusi introdotti da i moderni Scrittori & Compositori* (todo un manifiesto ya desde el mismo título) en el que sin nombrar al autor narra así su encuentro con algunos madrigales de Monteverdi, que serían posteriormente publicados:

Fui invitado a escuchar algunos madrigales nuevos y llevado por la amabilidad de los amigos y la novedad de las composiciones fuimos a casa del señor Antonio Goretti, don-

de encontré al Sr. Luzasco y al Sr. Ipólito Fiorini, personas importantes, junto con muchos espíritus nobles entendidos en música. Se cantaron una y dos veces, pero callo el nombre del autor. Su textura no era ingrata, aunque introduce nuevas reglas, nuevos modos y nuevas frases; pero son ásperos y poco agradables al oído, como no puede ser por menos, ya que, si se transgreden las buenas reglas, parte fundadas en la experiencia madre de todas las cosas, parte deducidas de la naturaleza y parte de las demostraciones demostradas (sic, demonstrazione demostrate), hay que creer que son deformaciones de la naturaleza y de la propiedad de la armonía y alejadas del fin del músico que es la delectación.

Lo más llamativo es que propone como modelos, entre otros, a di Rore, Marenzio y de Wert, de los que Monteverdi, con el que se ensaña, no hace más que sacar consecuencias. No le han debido causar especial impresión las críticas del canónigo de San Salvador de Bolonia, ya que se toma con toda la calma del mundo la respuesta: hasta 1605 en el prólogo del *Quinto Libro* no aludirá a la polémica:

*Estudiosos lectores: No os asombréis de que dé a la imprenta estos madrigales sin haber antes respondido a las objeciones que el Artusi ha dirigido contra algún pequeño pasaje de ellos, ya que me encuentro al servicio de esta Alteza Serenísima de Mantua y no soy siempre dueño de todo el tiempo que necesitaría. No obstante he escrito la réplica para dar a conocer que no escribo mis composiciones a la buena de Dios. Cuando aparezca lo hará bajo el título de **La Segunda Práctica o la Perfección de la Música Moderna**, de lo cual alguno se sorprenderá al no imaginarse que pueda haber otras prácticas además de la enseñada por el Zarlino. Pero estén seguros de que en lo que toca a consonancias y disonancias hay que considerar otro punto de vista que el ya existente y que con aquiescencia de la razón y del oído defiende la composición moderna; y esto os lo he querido decir para que esta voz de **Seconda Pratica** no se la apropien otros y también para que los innovadores puedan entre tanto considerar otras cosa en relación a la armonía y creed que el compositor moderno construye sobre los fundamentos de la verdad. Vivid felices.*

No se podía decir más con menos palabras. Los dos primeros libros de madrigales monteverdianos publicados inaugurado ya el siglo XVII culminan esa ruptura de la serenidad de la polifonía del XVI y, desde el manierismo que tensa la emoción y su expresión musical, apunta ya decididamente al futuro. Su hermano Giulio, editor de los *Scherzi musicali* de 1607 abundaría en la contestación, pero la mejor respuesta, su reafirmación en la nueva senda es *IL QUINTO LIBRO/ DE MADRIGALI/*

A CINQUE VOCI/ DI CLAUDIO MONTEVERDE/ Maestro della Musica del Serenissimo Sig. Duca di Mantoa,/ Col basso continuo per il Clauicembano, Chitarrone, od altro/ simile istromento; fatto particolarmente per li sei ul/timi, et per li altri a beneplácito/ IN VENETIA/ Appresso Ricciardo Amadino/ MDCV.

Con esta obra da un paso más adelante, hasta tal punto que Fetis, el tratadista francés del siglo XIX, opina que con esta obra “Monteverdi concluyó la transformación de la tonalidad, creó el acento expresivo y dramático a la vez que un nuevo sistema armónico”. Acordes como los que denominamos de séptima y novena dominante que definirán los pasos de la auténtica cadencia perfecta tonal, las quintas y séptimas disminuidas y todo cuanto irritaba al Artusi (especialmente se ensaña con las dos partes de *Anima mia perdona* del libro cuarto y *Cruda Amarilli* y *O Mirtillo* del quinto) reafirman su presencia sustantiva en el discurso musical, y no por prurito de originalidad, sino por la necesidad de aportar nuevos recursos a la expresión musical del texto.

En el quinto libro incorpora otra técnica “moderna”: el bajo continuo, que encuentra su “edicto promulgatorio” en 1602, cuando en Venecia Ludovico Grossi da Viadana publica sus *Cento Concerti Ecclesiastici. A una, a due, a tre e a quattro voci. Con il basso continuo per sonar nell'organo. Nova inventione commoda per ogni sorte de cantori e per gli organisti*. Aunque, como queda dicho, se apuntan otros antecedentes, parece ser que Viadana ha llegado a su formulación práctica en la última década del siglo XVI y que aduce como testigos a músicos romanos a los que mostró el procedimiento y sus posibilidades, reclamando para sí la invención del procedimiento.

El autor preferido de los textos de ambas series es Guarini. De los 20 madrigales del cuarto libro nueve son suyos, dos de Boccaccio, uno de Rinuccini y los demás anónimos. En el caso de los diecinueve madrigales del quinto libro hasta quince se deben al poeta protegido del duque, todos tomados de la obra publicada en 1589 *Il pastor fido* con Amarilli y Mirtillo como protagonistas, cuyos amores complacían al duque; los cuatro restantes son anónimos. De las obras del programa *Sfogava con le Stelle* es del Rinuccini y anónimo *Si ch'io vorrei morire* en el primer concierto, mientras en el segundo concierto sólo *Ahi come a un vago sol* es anónimo.

Il quarto Libro fue reeditado en 1605, 1607, 1611, 1615 (Amberes), 1622 y 1644. *Il quinto Libro* vio sucesivas reediciones en 1606, 1608, 1610, 1611, 1613, 1615 y 1620.

Los Libros VI y VII (Concierto II)

Otro amplio lapso de 9 años separan al *Quinto Libro* de *IL SESTO LIBRO/ DE MADRIGALI A CINQUE VOCI/ con uno Dialogo a Sette/ con il suo Basso continuo per poterli concertare nel/ Cluacembano, ed altri Stromenti/ DI CLAUDIO MONTEVERDE/ Maestro di Capella della Sereniss. Sig. Di Venecia in S. Marco/ Nouamente composti, & dati in luce/ CON PRIVILEGIO/ In Venecia appresso Ricciardo Amadino/ MDCXIV*

Cuando el impresor habitual de Monteverdi desde el *Tercer Libro*, Ricciardo Amadino, publica esta serie la biografía del compositor, tanto en lo personal como en lo profesional ha sufrido cambios sustanciales: en 1607 se estrena el *Orfeo*, su hermano Giulio Cesare publica la antología de Claudio *Scherzi Musicali a tre voci* interviniendo en la polémica con Artusi, y fallece su esposa Claudia; en 1608 se estrena la *Arianna* e *Il ballo delle Ingrate*; en 1610 publica la *Misa de la Santísima Virgen* con *Il Vespro* y en 1612 tras la muerte en febrero del duque Vincenzo, su hijo y sucesor Francesco prescinde en julio de los servicios de Monteverdi. En agosto del año siguiente es elegido por unanimidad maestro de capilla de S. Marco de Venecia, donde, además de un vicemaestro y dos organistas disponía de “treinta y tantos cantores y veinte y tantos instrumentistas de arco y viento”.

Dado que el libro ve la luz cuando Monteverdi lleva unos meses en Venecia, el editor ha debido recibir el manuscrito, cuando todavía se encontraba al servicio del duque de Mantua o durante su retiro a la casa paterna en Cremona a lo largo de los 13 meses transcurridos entre el despido de Mantua y la toma de posesión de su cargo en Venecia. El contenido no es, pues, producto de su convivencia con la vida musical de la ciudad de la laguna. Es más, las cuatro piezas del *Lamento di Arianna* (para algunos el punto culminante de la polifonía madrigalista) tiene su origen en la *Arianna*, representada en 1608 y la *Sestina* está parcialmente relacionada con el estreno de ésta. El cantor B. Cassola daba noticia en carta al cardenal Gonzaga (Fernando, hijo del duque, y que sucedería a su hermano) de cómo

Monteverdi va preparando otra colección de madrigales a cinco voces con tres pianti [lamentos], el de la Arianna, con la melodía de siempre, el pianto de Leandro et Hero del Marino, y el tercero a indicación de S. A. Sma. sobre un pastor ante el cadáver de su ninfa con texto del hijo del Sr. Conde Lepido Agnelli dedicado a la muerte de la Signora Romanina

La *Arianna* está proyectada para las fiestas de entrada de los nuevos esposos, Francesco el primogénito del duque con Margherita hija de Carlo Emanuele de Saboya. La decisión ducal

le alcanza a Monteverdi en difíciles circunstancias anímicas: en septiembre de 1607 acaba de morir su esposa y la fiesta está programada para finales de febrero siguiente. La intérprete sería la cantante favorita del duque, una muchacha romana de 18 años, Caterina Martinelli, que a principios de febrero inicia los ensayos con la música que a duras penas va produciendo el compositor pero se suspende la representación, ya que inesperadamente la cantante enferma y muere. Un nuevo dolor añadido para Claudio. *Caterinuccia*, como familiarmente era conocida, había vivido en su casa y su mujer ha podido ser su profesora de canto. El duque, fuertemente conmovido, encarga a Scipion Agnelli los versos que se materializan en la *Sestina* del programa y a Monteverdi la música. Los textos son de un manierismo pastoril decadente, pero rico en conceptos de tipo emocional, como sucede en *Incenerite spoglie. avara tomba, sol terreno, Abí lasso, pianto, duolo, ira, tormentato Glauco*. Tanto el *Lamento* como la *Sestina* y algunos madrigales del libro sexto (*Misero Alceo, Batto que pianse Ergasto*) son producto de ese estado de ánimo que sobrecoge a Monteverdi, cuando alcanza los 40 años, la época más dura de su larga vida, justamente cuando llega a la mitad de ella.

Quizás para una mayor intensidad de la expresión vuelve al dispositivo acostumbrado de cinco voces, ya obsoleto, para un libro que tiene un cierto carácter de antología retrospectiva, y a una nueva dirección en la elección de los textos: Al lado de los del *Lamento* de Rinuccini y la *Sestina* de Agnelli, se vuelve a encontrar a Petrarca y utiliza por primera vez a G. B. Marino, que volvería a elegir en los dos últimos libros. La colección sería reimpressa en 1615, 1620 y 1639.

CONCERTO/ SETTIMO LIBRO DE MADRIGALI/ A 1. 2. 3. 4. et Sei Voci,
 Con altri generi de Canti/ DEL SIGNOR CLAUDIO MONTEVERDE/ MAESTRO DE CAPPELLA/ Della Serenissima Repubblica/ Nouamente dato in luce/ Dedicato/ ALLA SERENIS.^{MA} MADAMA CATERINA MEDICI GONZAGA/ Duchessa di Mantoua di Monferrato etc./ STAMPA DEL GARDANO/ IN VENETIA MDCXIX/ Appresso Bartholomeo Magni.

El séptimo libro (hasta ahora el de mayores proporciones con sus 29 piezas, una de ellas, *La Romanesca a 2*, en cuatro partes) presenta notables peculiaridades. Consta de una gran diversidad de dispositivos, una vez abandonado el clásico de cinco voces: el inicial *Tempro la cetra*, un aria de tenor en la línea del *Orfeo*, se abre con una *Sinfonia* para cinco instrumentos, mientras las estrofas, dispuestas según el procedimiento de la variación estrófica, vienen separadas por ritornelli; le siguen la *Lettera amorosa* “a voce sola, in genere rappresentativo e si canta senza battuta”, el “Concertato a una voce e 9 istromenti” (*Con che soavità*), dispuestos éstos en tres *coros* o grupos, “Canzonetta a 2 voci, concertata da 2 violini, chitarro-ne o spineta” (*Chiome d’oro, Amor che deggio far*), catorce dúos, cuatro tríos, 2 cuartetos, todos con bajo continuo etc., para

concluir con *Tirsi e Clori, ballo*, “Concertato con voci e istrumenti a 5”, sin especificación de éstos en la edición, pero sí en una carta con instrucciones para su interpretación.

El aficionado veneciano, que concurría a las audiciones públicas y privadas podía ver así satisfechos sus gustos, con estas obras, que de madrigal stricto sensu no tienen ya más que el nombre, y hacen un intenso uso de lo concertante con las piezas a solo y dúo, el género en verdad “moderno”, que marca el tránsito al aria y la decadencia del madrigal a voces, que todavía se encuentra en el volumen, si bien envuelto en nuevo ropaje.

Los autores de los textos son muy variados: Marino en seis ocasiones, Chiabrera (protagonista literario de los *Scherzi musicali a 3 voci* de 1607) en dos, a Bernardo Tasso se deben los cuatro de *La Romanesca*, y a Francesca degl’ Atti y A. Striggio, hijo, uno cada uno. Doce son anónimos y cito finalmente los seis textos del Guarini, ya que son un síntoma de que las relaciones del compositor con la corte de Mantua se han regularizado, como demuestra la dedicatoria de la portada y la obra que cierra la colección y el segundo concierto de este ciclo *Tirsi e Clori*.

Eccomi pronta y Tornate o cari baci (con su ritornello sobre *Baci, baci*), se basan en textos de Marino; *Io son pur verzozosetta* y *O viva fiamma* son anónimos; *Soave libertate* de Chiabrera, mientras *el Ballo de Tirsi e Clori* se deben a Alessandro Striggio, hijo del compositor y modesto músico él mismo, secretario primero y después representante del ducado en Milán, autor del texto del *Orfeo. Il ballo* es producto de la reanudación de las relaciones de Monteverdi con el duque Fernando, que ha podido tener lugar a principios de 1615, en un deseo de reparar el repentino despido de Monteverdi por parte de su hermano. Posiblemente, tras las hostilidades con el duque de Savoya, fuera encargado *Il ballo* para la proclamación de Fernando como VI duque de Mantua y IV del Monferrato, hecho que tuvo lugar el 5 de enero de 1616. Poco antes, 21 de noviembre de 1615, expresa por carta sus instrucciones para la disposición de la orquesta:

... si afortunadamente el presente fuese de su gusto, daría por bueno que fuese concertado en media luna, sobre cuyos ángulos se colocarán un chitarone y un clavicembano por banda acompañando el uno a Clori y el otro a Tirsi; y que si también éstos llevaran un chitarone en las manos tocándolo y cantando ellos mismos en cada instrumento además de los dos mencionados, y si Clori llevara un arpa en lugar del chitarone sería todavía preferible; y, después de haber dialogado ellos se les reunirán seis voces para conformar las ocho voces, ocho violas da braccio, un contrabajo, una espineta a la espalda y si hubiese además dos laúdes sería lo propio...

Libro VIII (Concierto III)

Diecinueve años habrían de transcurrir hasta que Monteverdi diera a la luz pública otro libro de madrigales. Es cierto que han podido influir las consecuencias de la Guerra de los Treinta Años, que provocaron una auténtica catástrofe económica y un parón en la producción de música impresa, a lo que se une la decadencia del género madrigalesco: mientras de 1581 a 1590 se encuentran hasta 271 primeras ediciones, de 1611 a 1620 se reducen a 118, de 1621 a 1630 a 24 y a sólo 4 de 1631 a 1650. Por otra parte la misma evolución del concepto de madrigal en el conjunto de la obra monteverdiana ha evolucionado de tal manera que su última obra con esta denominación tiene muy poco de común con su primera etapa, especialmente hasta el *Tercer Libro*.

MADRIGALI/ GUERRIERI E AMOROSI/ Con alcuni opuscoli in genere rappresentativo che saranno/ per Brevi Episodi fra canti senza gesto/ LIBRO OTTAVO/ DI CLAUDIO MONTEVERDE/ Maestro de Capella della Serenissima Repubblica di Venetia/ Dedicati/ ALLA SACRA CESAREA MAESTÀ DELL' IMPERATORE/ FERDINANDO III/ Con Privilegio/ IN VENETIA/ Appresso Alessandro Vincenti/ MDCXXXVIII. Así reza el título de portada de este libro, el último cuya edición fue supervisada por el compositor.

Es interesantísimo el prólogo, CLAUDIO MONTEVERDE (sic, como siempre) *A CHI LEGGE*, todo un manifiesto de toma de posición estética:

Yo considero que nuestras principales pasiones y afectos del alma son tres, esto es, Ira, Templanza y Humildad o súplica, como bien afirman los mejores Filósofos y descubre la misma naturaleza de nuestra voz en el agudo, bajo y medio; y como el Arte de la Música lo notifica claramente en estos tres términos de concitato, dulce y moderado, no he podido encontrar en todas las composiciones de compositores del pasado ejemplo del concitato, pero sí del dulce y temperado...

Recorre a Platón y Boecio para reforzar su opinión y descubre que el pie pírrico de los poetas (tres breves) es el más apto para expresar el ardor guerrero que conlleva el género *concitato*. Las *batallas* (Jannequin) e incluso *Misas de batalla* o los *Tientos de batalla* de nuestros organistas estarían en esta línea. Él reclama el haber descubierto el género: *Mi è parso bene percìò il far sapere che da me è nata la investigatione et la prova prima di tal genere, tanto necessario al arte Musica, senza il quale è stata, si può dire con ragione, sino ad hora imperfetta.*

Él le ha dado su expresión apropiada, relacionando este hallazgo con *el divino Tasso, poeta que expresa con toda propie-*

dad y naturalidad por medio de su verbo aquellas pasiones que quiere describir; y así volví a la descripción del combate de Tancredo y Clorinda para encontrar las dos pasiones contrarias para ponerlas en música, guerra y súplica y muerte, y el año 1624 lo pude hacer oír a los mejores de la noble ciudad de Venecia, en un salón del Illustr. y Excmo. Gerolamo Mozzenigo... patrono mío particular y parcial protector; fue con gran aplauso escuchado y alabado. Este procedimiento, una vez conseguido expresar la imitación de la ira, seguí investigándolo con ulteriores estudios y escribí diversas composiciones, tanto de iglesia como da camera.

El noble Girolamo Mozzeniggo (*Cavaglier principale et ne comandi de la Sereniss. Rep. di primi*) tenía su palacio en parte de lo que hoy es el gran hotel *Danieli* y allí fue estrenado *Il combattimento*.

Contiene 37 obras, algunas de notable duración como *Ogni amante è guerrier*, que ronda los quince minutos, *Altri canti d'amor* (diez minutos) o *Il combattimento*, obras que rompen los moldes del madrigal para constituirse en auténticas cantatas u obras escénicas. Se disponen en dos secciones con un marco simétrico: las dos comienzan con un soneto (*Altri canti d'amor* y *Altri canti di Marte*), siguen madrigales diversos, para concluir con obras de carácter teatral, como *Il combattimento* e *Il ballo delle ingrante in genere rappresentativo*, estrenado éste en Mantua el 26 de mayo de 1608. Se especula con la posibilidad de que el *Ballo a 5 voci con doi violini* fuera compuesto para la coronación del emperador Fernando III, al que va dedicada la obra. A este propósito, y como explica el mismo Monteverdi en la dedicatoria firmada el 1 de septiembre de 1638, la obra estaba dispuesta para ser dedicada al emperador Fernando II y darla a la imprenta en 1636, pero el fallecimiento de éste llevó al compositor a dedicar la colección como *Humilissimo & Deuotissimo Servitore* a su hijo Fernando, ya que el sistema de elección del imperio lo designó emperador. Así al cantar las alabanzas de la *Cesárea Maestà* no era preciso acomodación de su nombre.

Los textos se deben a sus poetas favoritos, Petrarca (las dos partes de *Hor che 'l ciel*), Tasso (*Il combattimento*), Marino (las dos partes de *Altri canti di Marte*), Guarini y Rinuccini, al que se deben las tres partes de *Non havea Febo ancor* (del que aquí se incluye *Il lamento de la ninfa*), *Il ballo delle Ingrate* y la chacona de los *Scherzi musicali* de 1632 reimpressa en la colección póstuma (1651) *Madrigali e canzonette a 2 e 3 voci. Libro nono*.

Nunca, y menos en este libro, se puede hablar de esquemas prefijados en los madrigales de Monteverdi. Él utiliza aquellos procedimientos, dispositivos y medios que mejor le vienen

al caso concreto y no le importa recurrir a modelos de otras épocas de su actividad creadora. No se puede hablar de “épocas” creativas, diferenciadas unas de otras por diferentes connotaciones. Así, contra lo que pudiera pensarse, los dos campos aparentemente contrapuestos, el guerrero y el amatorio, que articulan su libro no se distinguen por la utilización en exclusiva, en compartimentos estancos del *stile concitato*, del que hace uso al aire de las imágenes del texto, hasta tal punto que los *Altri canti d'Amor* respiran aires bélicos al cantar al emperador. Reunirá en este octavo libro piezas a solo con continuo (¿porque no denomina ya cantata a estas piezas?) junto a dúos, tríos y conjuntos de cuatro, cinco, seis, siete y hasta ocho voces con los más diversos dispositivos instrumentales.

Era lento y perfeccionista componiendo (“presto et bene, insiem non conviene”), pero trabajaba denodadamente. Nos consta que él mismo no emprendió la publicación de todo lo que compuso y para prueba están los *Scherzi Musicali*, el primero (1607) a cargo de su hermano Giulio, y el segundo (1632) a una y dos voces preparada por B. Magni; otros aparecieron en diversas colecciones y será siempre una incógnita el número de los perdidos. Queda constancia de cómo parte del contenido de su última colección es muy anterior a la fecha de publicación (como es el caso de *Il ballo delle Ingrate*), y lo no datable es trabajo recopilado pero no siempre compuesto expresamente para la colección.

Mantiene la denominación de madrigal más por un prurito de continuidad, de trazar una línea expresiva que da testimonio de toda una vida de creación. Construye así un monumento del arte vocal, un corpus que se sitúa a la par de sus grandes hitos: *Misa de Notre-Dame* de Machaut, *Officium Hebdomadae Sanctae* de Victoria, su propio *Vespro*, las Pasiones bachianas o los Oratorios haendelianos... Gracias a la iniciativa de esta Fundación March el público asistente a este ciclo será testigo maravillado de una obra inmensa, más infrecuente de lo que sería de desear: los madrigales de Claudio Monteverdi.

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

PRIMER CONCIERTO

LIBRO I (1587)

Ch'io ami la mia vita (*Anónimo*)

Ch'ami la vita mia nel tuo bel nome
par che si legg'ognora,
ma tu voi pur ch'io mora.
Se'l ver porti in te scritto,
acqueta coi begl'occhi il cor afflito,
acció letto non sia
ch'ami la morte e non la vita mia.

Se per havervi, ohimè, donato il core (*Anónimo*)

Se per havervi, ohimè, donato il core,
nasce in me quellàrdore,
donna crudel, che m'ard'in ogni loco,
tal che son tutto foco.
E se per amar voi, l'aspro martire
mi fa di duol morire,
miser, che far debb'io
privo di voi che sete ogni ben mio?

Ardo, sì, ma non t'amo (*Giovan Battista Guarini: "Foco d'amor"*)*(Prima parte)*

Ardo sì, ma non t'amo,
perfida e dispietata,
da un sì leale amante
indegnamente amata.
Ah, non fia più che del mio amor ti vante
perch'io già sano il core,
e s'ardo, ardo di sdegno e non d'amore.

Ardi, o gela a tua voglia (*Torquato Tasso*)*(Risposta, Seconda parte)*

Ardi o gela a tua voglia
perfidi et impudico
or amante or nemico,
che d'incostante ingegno
poco istimo l'amor e men lo sdegno,
e se l'amor fia vano,
vari sia lo sdegno del tuo core insano.

Arsi et alsi a mia voglia (*Torquato Tasso*)*(Contrarisposta, Terza Parte)*

Arsi et alsi a mia voglia
 leal, non impudico
 amante, non nemico,
 e s'al tuo lieve ingegno
 poco cale l'amor e men lo sdegno,
 sdegno e amor farà vano
 l'altiero suon del tuo parlare insano.

LIBRO II (1590)

Non si levav'ancor l'alba novella (*Torquato Tasso*)*(Prima Parte)***Non si levava ancor l'alba novella**

né spiegavan le piume
 gli augelli al novo lume,
 ma fiammeggiava l'amorosa stella,
 quando i duo vaghi e leggiadretti amanti,
 ch'una felice notte aggiunse insieme
 come acanto si svolge in vari giri,
 divise il novo raggio; e i dolci pianti,
 ne le accoglienze estreme,
 mescolavan con baci e con sospiri.

*(Seconda parte)***E dicea l'una sospirando allora:**

“Anima, a Dio, - le rispondea -
 e Dio, rimanti!”. E non partitasi ancora
 inanzi al novo sole.

E inanzi a l'alba che nel ciel sorgea,
 e questa e quella impallidir vedea
 le bellissime rose,
 ne le labbra amorose,
 e gli occhi scintillar come facella.
 E come d'alma che si parta e svella
 fu la partenza:

“A Dio, ché parto e moro!”.

Dolce languir, dolce partita e fella!

Ecco mormorar l'onde (*Torquato Tasso*)

Ecco mormorar l'onde,
e tremolar le fronde
a l'aura mattutina, e gli arboscelli,
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 le campagne imperla il dolce gelo,
e gli alti monti indora:
O bella e vaga Aurora,
l'aura è tua messaggera, e tu de l'aura
ch'ogni arso cor ristaura.

Non sono in queste rive fiori così vermigli (*Torquato Tasso*)

Non sono in queste rive
fiori così vermigli
come le labra de la Donna mia
ne'l suon de l'aure estive
tra fonti, e rose, e gigli
fan del suo canto più dolce armonia
canto che m'ardi e piaci
t'interrompano solo i nostri baci.

S'andasse Amor a caccia (*Torquato Tasso*)

S'andasse Amor a caccia,
Grechino a lassa avria per suo diletto,
e de le damme seguiria la traccia:
ch'è vago e pargoletto
è questo come quello,
e leggiadretto e bello.
Se pur vòl tuo destino
ch'egli sia cacciatore,
prendi costei mentr'ella fugge Amore!

Dolcemente dormiva la mia Clori (*Torquato Tasso*)

Dolcemente dormiva la mia Clori,
intorno al suo bel volto
girava scherzando i pargoletti amori,
mirava io, da me tolto,
con gran diletto lei,

quando dir mi sentei:
 “Stolto che fai?
 Tempo perduto non s’acquista mai!”
 Allor io mi chinai, così pian piano,
 e baciandole il viso,
 provai quanta dolcezz’ha il Paradiso.

LIBRO III (1592)

1. Vivrò fra i miei tormenti e le mie cure

(Torquato Tasso: “Gerusalemme Liberata”, XII, 77-79)

(Prima parte)

Vivrò fra i miei tormenti e le mie cure,

mie giuste furie, forsennato, errante;
 paventarò l’ombre solinghe e scure
 che ‘l primo error mi recheranno inante,
 e del sol che scoprí le mie sventure,
 a schivo ed in orrore avrò il sembiante.
 Temerò me medesmo; e da me stesso
 sempre fuggendo, avrò me sempre appresso.

(Seconda parte)

Ma dove, oh lasso me!, dove restaro

le reliquie del corpo e bello e casto?
 Ciò ch’in lui sano i miei furor lasciaro,
 dal furor de le fère è forse guasto.
 Ahi troppo nobil preda! ahi dolce e caro
 troppo e pur troppo prezioso pasto!
 ahi sfortunato! in cui l’ombre e le selve
 irritaron me prima e poi le belve.

(Terza parte)

Io pur verrò là dove sète; e voi

meco avrò, s’anco sète, amate spoglie.
 Ma s’egli avien che i vaghi membri suoi
 stati sian cibo di ferine voglie,
 vuo’ che la bocca stessa anco me ingoi,
 e ‘l ventre chiuda me che lor raccoglie:
 onorata per me tomba e felice,
 ovunque sia, s’esser con lor mi lice.

Rimanti in pace a la dolente e bella Fillida*(Livio Celiano = Angello Grillo)**(Prima parte)***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 horada l'una al'altra stella
 stillando a mar'humore
 horada l'una e l'altra stella
 ne i lumi del suo Tirsi e glitrafisse
 il cor di pietosissime qua drel la.

*(Seconda parte)***Ond'ei di morte la sua faccia impressa**

disse ahí come n'andro senz'il mio sole
 di martir in martir di doglieindo.
 Ed ella da singhiozzi e piant'oppressa
 fievolmente formo queste parole,
 deh cara anima mia cimi ti toglie

LIBRO IV (1603)

Ah dolente partita! *(G. B. 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.

Sfoga con le stelle *(Ottavio Rinuccini)*

Sfoga con le stelle
 un inferno d'amore
 sotto notturno ciel il suo dolore,
 e diea fisso in loro:
 o imagini belle
 de l'idol mio ch'adoro,
 si com'a me mostrate
 mentre così splendete

la sua rara beltate,
 così mostrast'a lei
 i vivi ardori miei;
 la fareste col vostr'aureo semblante
 pietosa sì come me fat' amante.

Anima mia, perdona (*G. B. Guarini*)

(Prima parte)

Anima mia, perdona

a chi t'è cruda sol dove pietosa
 esser non può; perdona a questa, solo
 nei detti e nel semblante
 rigida tua nemica, ma nel core
 pietosissima amante;
 e, se pur hai desio di vendicarti,
 deh! qual vendetta aver puoi tu maggiore
 del tuo proprio dolore?

(Seconda parte)

Che se tu se' il cor mio,

come se' pur mal grado
 del cielo e della terra,
 qualor piagni e sospiri,
 quelle lagrime tue sono il mio sangue,
 que' sospiri il mio spirto e quelle pene
 e quel dolor, che senti,
 son miei, non tuoi, tormenti.

Sí ch'io vorrei morire (*Maurizio Moro*)

Sí ch'io vorrei morire
 hora ch'io bacio, amore,
 la bella bocca del mio amato core,
 ahi car'e dolce lingua,
 datemi tant'humore
 che di dolcezz' in questo sen' estingua.
 Ahi, vita mia, a questo bianco seno
 deh stringetemi fin ch'io venga meno.
 Ahi bocca, ahi baci, ahi lingua, torn'a dire:
 sí ch'io vorrei morire.

 SEGUNDO CONCIERTO

LIBRO V (1605)

Ch'io t'ami, e t'ami più de la mia vita (*G. B. Guarini*)*(Prima parte)***Ch'i' t'ami, e t'ami più de la mia vita,**

se tu nol sai, crudele,
chiedilo a queste selve,
che tel diranno, e tel diran con esse
le fère loro e i duri sterpi e i sassi
di questi alpestri monti,
ch'i' ho sí spesse volte
inteneriti al suon de' miei lamenti.

(Seconda Parte)

Deh! bella e cara e sí soave un tempo
cagion del viver mio, mentre a Dio piacque,
volgi una volta, volgi
quelle stelle amorose,
come le vidi mai, cosí tranquille
e piene di pietà, prima ch'i' moia,
ché 'l morir mi sia dolce.
E dritto è ben che, se mi fûro un tempo
dolci segni di vita, or sien di morte
que' begli occhi amorosi;
e quel soave sguardo,
che mi scorse ad amare,
mi scorga anco a morire;
e chi fu l'alba mia,
del mio cadente dí l'espero or sia.

*(Terza parte)***Ma tu, più che mai dura,**

favilla di pietà non senti ancora;
anzi t'inaspri più, quanto più prego.
Cosí senza parlar dunque m'ascolti?
A chi parlo, infelice? a un muto marmo?
S'altro non mi vuoi dir, dimmi almen: «Mori!»
e morir mi vedrai.
Questa è ben, empio Amor, miseria estrema,
che sí rigida ninfa
[e del mio fin sí vaga,
perché grazia di lei

non sia la morte mia, morte mi neghi,
 [né] mi risponda, e l'armi
 d'una sola sdegnosa e cruda voce
 sdegni di proferire al mio morir.

Ahi, come a un vago sol (*G. B. Guarini*)

Ahi, come a un vago sol cortese giro
 [di quei] begli occhi, ond'io
 soffermi il primo, e dolce stral d'amore,
 pien d'un nuovo desio,
 sí pronto a sospirar, torna il mio core!
 Lasso, non val ascondersi, ch'omai
 conosco i segni, [ch'il] mio cor m'addita
 de l'antica ferita,
 ed è gran tempo pur che la saldai:
 Ah, che piaga d'Amor non sana mai!

Troppo ben può (*G. B. Guarini*)

Troppo ben può questo tiranno Amore,
 poi ché non val fuggire
 a chi no'l può soffrire.
 Quando i' penso tal' or com'arde, e punge,
 i' dico: «Ah core stolto,
 non l'aspettar; che fai?
 Fuggilo sí, che non ti prenda mai.»
 Ma non so com'il lusinghier mi giunge,
 ch'io dico: «Ah core sciolto,
 perché fuggito l'hai?
 Prendilo sí, che non ti fugga mai.»

LIBRO VI (1614)

Sestina (Lagrima d'amante al sepolcro dell'amata)
 (*Scipione Agnelli*)

I.

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

II.

Ditelo, o fiumi, e voi ch'udiste Glauco
 l'aria ferir d'i 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 coprì gelida terra.

III.

Darà la notte il sol lume alla terra,
splenderà Cintia il dì, prima che Glauco
di baciare, 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 fere e 'l Cielo!

IV.

Ma te raccoglie, O Ninfa, in grembo 'l Cielo,
io per te miro vedova la terra
deserti i boschi e correr fium' il pianto.
E Driade e Napee del mesto Glauco
ridicono i lamenti, e su la tomba
cantano i pregi dell'amante seno.

V.

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!

VI.

Dunque, amate reliquie, un mar di pianto
non daran questi lumi al nobil seno
d'un freddo sasso? Eco! L'afflito 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.

LIBRO VII (1619)

Eccomi pronta ai baci (*Giambattista Marino: "Gli amori"*)

Eccomi pronta ai baci:
baciarmi, Ergasto mio; ma bacia in guisa
che de' denti mordaci

nota non resti nel mio volto incisa
 perch'altri non m'additi
 e in essa poi legga le mie vergogne e i baci tuoi.
 Ahi, tu mordi e non baci;
 tu mi segnasti, ahi ahi!
 Possa io morir se più ti bacio mai!

Io son pur vezzosetta pastorella (*Accademico Incolto degli Immaturi*)

Io son pur vezzosetta pastorella
 che le guance ha di rose e gelsomini,
 e questa fronte e questi acuti crini
 mi fanno altrui parer Driade novella.
 Di flora non v'è qui nobil donzella
 o schiera di pomposi cittadini
 che, quando in lor m'incontro e faccio inchini
 il titol non mi dian de la più bella.
 E se il giorno de la festa io vado al ballo,
 mi porta ogni pastor perch'io l'inviti,
 specchi, fior, frutti o vezzi di corallo.
 E non saranno a te punto graditi,
 caro Lidio, i miei sguardi?
 E sempre in fallo ti pregherò,
 crudel, che tu m'aiti?

O viva fiamma, o miei sospiri ardenti (*Autore incerto*)

O viva fiamma, o miei sospiri ardenti,
 o petto pien di duol, o spirti lassi,
 o pensier d'ogni speme ignudi e cassi,
 o strali del mio cor fieri e pungenti,
 o bei desir de l'onorate menti,
 o vane imprese, o dolorosi passi,
 o selve, o piagge, o fonti, o fiumi, o sassi,
 o sola mia cagion d'aspri tormenti,
 o vaghe erbette, o fiori, o verdi mirti,
 o loco un tempo a me dolce e giocondo
 ov'io già sparsi diletto canto
 o voi, leggiadri ed amorosi spirti,
 - s'alcun vive guaggiù nel basso mondo -
 pietà vi prenda del mio acerbo pianto!

Tornate, o cari baci (*Giambattista Marino: "Gli Amori"*)

Tornate, o cari baci, a ritornarmi in vita
 baci al mio cor digiun esca gradita!
 Voi di quel dolce amaro per cui languir m'è caro,

di quel dolce non meno nettare che veleno
 pascete i miei fameici desiri,
 baci in cui dolci provo anco i sospiri!

Soave libertate (*Gabriello Chiabrera*)

Soave libertate, già per sì lunga etate
 mia cara compagnia, chi da te mi disvia?
 O Dea desiata e da me tanto amata,
 ove ne vai veloce? Lasso, che ad alta voce
 in van ti chiamo e piango: tu fuggi, ed io rimango
 stretto in belle catene d'altre amorose pene
 e d'altro bel desiò: addio, per sempre addio!

Ballo: Tirsi e Clori (*Autore d'Incerto: Alessandro Striggio*)

Tirsi:

Per monti e per valli, bellissima Clori,
 già corrono a balli le ninfe e' pastori.
 Già lieta e festosa ha tutto ingombrato
 la schiera amorosa il seno del prato.

Clori:

Dolcissimo Tirsi, già vanno ad unirsi,
 già tiene legata l'amante l'amata.
 Già movon concorde il suono a le corde.
 Noi soli negletti qui stiamo soletti.

Tirsi:

Su, Clori mio core, andianne a quel loco,
 ch'invitano al gioco le Grazie ed Amori
 Già Tirsi distende la mano e ti prende,
 che teco sol vole menar le carole.

Clori:

Sì, Tirsi, mia vita, ch'a te solo unita
 vò girne danzando, vò girne cantando.
 Pastor, bench'è degno, non faccia disegno
 di mover le piante con Clori sua Amante

Clori e Tirsi:

Già, Clori gentile, noi siam nella schiera.
 Con dolce maniera seguiam il lor stile.
 Balliamo ed intanto spieghiamo col canto,
 con dolci bei modi del ballo le lodi.

Solisti e Coro:

Balliamo, ch'el gregge, al suon de l'avena
 che i passi corregge il ballo ne mena
 e ballamo e saltano snelli i capri e gli agnelli.
 Balliam, che nel Cielo con lucido velo,
 al suon de le sfere or lente or leggiere
 con lumi e facelle su danzan le stelle.
 Balliam, che d'intorno nel torbido giorno,

al suono de' venti le nubi correnti,
se ben fosche e adre pur danzan leggiadre.
Balliamo che l'onde al vento che spira
le move, e l'aggira, le spinge e confonde
si come lor siede; e movon il piede,
e ballan le linfe quai garuli ninfe.
Balliam, che i vezzosi bei fior ruggiadosi,
se l'aura li scuote con urti e con ruote,
fan vaga sembianza anch'essi di danza.
Balliamo e giriamo, corriamo e saltiamo,
- Qual cosa è più degna? - il ballo n'insegna!

TERCER CONCIERTO

LIBRO VIII

Or ch'el ciel e la terra e'l vento tace (*Francesco Petrarca*)

(Prima parte)

Or che'l ciel e la terra e'l vento tace,
e le fere e gli augelli il sonno affrena,
notte il carro stellato in giro mena
e nel suo letto il mar senz'onda giace;
veggio, penso, ardo, piango; e chi mi sface
sempre m'è inanzi per mia dolce pena:
guerra è'l mio stato, d'ira et di duol piena;
et sol di lei pensando ò qualche pace.

(Seconda parte)

Così sol d'una chiara fonte viva
move'l dolce e l'amaro ond'io mi pasco;
una man sola mi risana e punge.
Et perché'l mio martir non giunga a riva,
mille volte il dí moro e mille nasco;
tanto da la salute mia son lunge.

Gira il nemico insidioso amore (*Giulio Strozzi*)

Gira il nemico insidioso amore
la rocca del mio core.
Su presto ch'egli qui poco lontano
armi, armi alla mano.
Noi lasciamo accostar ch'egli non saglia
sulla fiacca muraglia,
ma facciam fuor una sortita bella,
butta, butta la sella.
Armi false non son ch'ei s'avvicina
col grosso la cortina.
Su presto, ch'egli qui poco discosto
tutti, tutti al suo posto.
Vuol degl'occhi attaccar il baloardo
con impeto gagliardo.
Su presto ch'egli qui senz'alcun fallo
tutti, tutti a cavallo.
Non è più tempo ohimé, ch'egli ad un tratto
del cor padron s'è fatto,
a gambe, a salvo chi si può salvare,
all'andare, all'andare.
Cor mio non val fuggir, sei morto e servo

d'un tiranno protervo
 ch'el vincitor che già dentro alla piazza
 grida foco, ammazza.

Lamento della ninfa (Ottavio Rinuccini)

Modo di rappresentare il presente canto. Le tre parti, che cantano fuori del pianto della Ninfa, si sono così separatamente poste, perché si cantano al tempo della mano; le altre tre parti che vanno commiserando in debole voce la Ninfa, si sono poste in partitura, accio seguitano il pianto di essa, qual va cantato a tempo dell'affetto del animo, e non a quello de la mano.

(Prima Parte)

Coro

Non aveva Febo ancora recato al mondo il dì,
 ch'una donzella fuora del proprio albergo uscì;
 sul pallidetto volto scorgea se il suo dolor:
 spesso gli veniva sciolto un gran sospir dal cor.
 Sì, calpestando fiori, errava hor qua, hor là;
 i suoi perduri amor così piangendo va:

(Seconda parte)

La Ninfa

Amor (*dicea*) Amor
 (*il ciel mirando, il piè fermò*)
 Amor, amor, dov'è la fe'
 ch'el traditor giurò?
 (*miserella*)
 Fa' che ritorni il mio
 amor com'ei pur fu,
 tu m'ancidi ch'io
 non mi tormenti più;
 (*Miserella ab più, no,
 tanto gel soffrir non può*)
 Non vo' ch'ei più sospiri
 se non lontan da me.
 No no, che i suoi martiri
 più non dirammi, affé!
 (*Ab miserella. Ab più no, no*)
 Perché di lui mi struggo?
 Tutt'orgoglioso sta;
 che sì, che sì, s'il fuggo
 ancor mi pregherà.
 (*Miserella, ab, più non
 tanto gel soffrir non può*)
 Se ciglio ha più sereno
 colei che il mio non è,

già non rinchiude in seno
Amor sì bella fe'.

*(Miserella, ah, più non
tanto gel soffrir non può)*

Nè mai sì dolci baci
da quella bocca havrai
nè più soavi... ah taci,
taci, che troppo il sai!
(Miserella!)

(Terza parte)

Sì, tra sdegnosi pianti,
spargea le voci al ciel:
così ne' cori amanti
mesce Amor fiamma e gel.

Zefiro torna *(Ottavio Rinuccini)*

Zefiro torna e di soavi accenti
l'aer fa grato e' il pié discioglie a l'onde
e, mormoranda tra le verdi fronde,
fa danzar al bel suon su'l prato i fiori.

Inghirlandato il crin Fillide e Clori
note temprando lor care e gioconde;
e da monti e da valli ime e profond
raddoppian l'armonia gli antri canori.

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

Sol io, per selve abbandonate e sole,
l'ardor di due begli occhi e' il mio tormento,
come vuol mia ventura, hor piango hor canto.

Altri canti di Marte *(Giambattista Marino)*

(Prima parte)

Altri canti di Marte, e di sua schiera
gli arditì assalti, e l'honorate imprese,
le sanguigne vittorie, e le contese,
i trionfi di morte horrida, e fera.

Io canto, Amor, da questa tua guerriera
quant'hebbi a sostener mortali offese,
com'un guardo mi vinse, un crin mi prese:
historia miserabile, ma vera.

(Seconda Parte)

Due begli occhi fur l'armi, onde trafitta
giacque, e di sangue invece amaro pianto
sparse lunga stagion l'anima afflitta.

Tu, per lo cui valor la palma, e'l vanto
 hebbe di me la mia nemica invitta,
 se desti morte al cor, dà vita al canto.

Ninfa che scalza il piede (*Anónimo*)

Ninfa che, scalza il piede e sciolta il crine,
 te ne vai di doglia in bando
 per queste piagge lieta cantando
 e ballando,
 non scuoti all'erbe le fresche brine.

Qui, deh! meco t'arresta, ove di fiori
 s'inghirlanda il crin novello
 questo ch'imperla fresco ruscello
 bel pratello
 co' suoi correnti limpidi umori.

Dell'usate mie corde al suon potrai
 sotto l'ombra di quest'orno
 a tempo il passo mover d'intorno,
 né del giorno
 faran te bruna gli ardenti rai.

Ma senza pur mirarmi affretta il passo
 dietro forse a Lillo amato.
 Ah! che ti possa veder cangiato
 quel pie ingrato,
 pera fugace, in un duro sasso!

Del la bellezza le dovute lodi

(*Compositore incerto = Ferdinando Gonzaga*)

De la bellezza le dovute lodi celebriam con lieto canto
 e tu Ciprign'intanto de tuoi prieghi altera godi.
 Godi pur ch'alta vittoria si prepara a meriti tuoi
 onde chiara ogi fra noi splenderai per nuova gloria.
 E' la bellezza un raggio de la celeste luce
 che quasi un Sol di Maggio temprat'ardor n'adduce.

Quinci nel nostro core nascono i fior d'amore.
 Chi di tal lume non splend'ornato
 dirsi beato in van presume
 che' vil tesoro son gemm'et oro
 e valor cade contro beltade.

Ben sallo Alcide il forte da duo begl'occhi vinto
 quantunque avvinto traesse il cor da le tartaree porte

e sallo il Dio de l'arme de l'ira e del furore
quando la Dea d'Amore gl'impon che si disarme.

Ond'ei cangiato stile mansueto ed humile
mirando il suo bel volto
la spada oblia fra belle braccio accolto.
Dunque a lei che di beltate ottenne il pregio e'I vanto
quest'altre alme ben nate concordi al nostro canto
guidano in queste valli
per far l'honor quest'amorosi balli.

Volgendo il ciel (Ballo)

(Ottavio Rinuccini, con modifiche d'ignoto)

Introduzione al Ballo: entrata con due violini

Volgendo il ciel *(a voce sola)*

Volgendo il ciel per l'immortal sentiero,
le ruote dela luce alma e serena,
un secolo di pace il Sol rimena
sotto il Re novo del Romano Impero.

Su, mi si rechi ormai del grand'Ibero
profonda tazza, inghirlandata e piena
che, correndomi al cor di vena in vena,
sgombri dall'alma ogni mortal pensiero.

Venga la nobil cetra: il crin di fiori
cingimi, o Filli: io ferirò le stelle
cantando del mio Re gli eccelsi allori;
e voi che per beltà, Donne e Donzelle,
gite superbe d'immortali onori,
movete al mio bel suon le piante snelle.

Il Ballo

Movete al mio bel suon *(a 5 voci con due violini)*

Movete al mio bel suon le piante snelle
sparso di rose il crin leggiadro e biondo;
e, lasciato dall'Istro il ricco fondo,
vengan l'umide Ninfe al ballo anch'elle.

Fuggan in si bel di nemi e procelle
d'aure odorate al mormorar giocondo;
fatt'Eco al mio cantar, rimbombi il mondo
l'opre di Ferdinando eccelse e belle.

Ei l'armi cinse, e su destrier alato
corse le piaggie, ei su la terra dura
la testa riposò sul braccio armato;
là torri eccelse e là superbe mura
al vento sparse, e fe' vermiglio il prato,
lasciando ogn'altra gloria al mondo oscura.

PARTICIPANTES

La Capilla Real de Madrid

La Capilla Real de Madrid es un conjunto vocal e instrumental que desde 1992 viene desarrollando una destacada labor en el terreno de la música histórica con instrumentos de época. Se ha presentado en Madrid Capital Cultural 1992, Festival de Otoño de Santander, Auditorio Nacional, Festival de Teatro Clásico de Mérida, Fundación Príncipe de Asturias, Festival de Almagro, Ludwisburg Festspiele, Alemania; The Abu Gosh Vocal Festival, Jerusalén, Israel; Festival de Arte Sacro de París, Francia y Jubileo 2000, Vaticano, Roma.

En 1995 comienza su andadura en el campo de la ópera barroca con “Dido y Eneas”, H. Purcell, en el Festival de Almagro recibiendo el premio Ágora de la Crítica al aporte músico-teatral. A ese título se han sumado los de “Acis y Galatea”, Haendel; “The Fairy Queen”, H. Purcell; “Orfeo y Eurídice”, Glück y “El Enfermo Imaginario”, Moliere-Charpentier.

Ha grabado dos discos compactos: Maestros de la Capilla musical del Monasterio de Guadalupe-Extremadura y obras de Patiño, maestro del Monasterio de La Encarnación-Madrid; Ha cantado la misa “Laudate omnes gentes” de Guerrero en el Festival de Música Religiosa de Cuenca; “El Mesías” de Haendel, “La Creación” de Haydn, el “Requiem” de Faurè, el “Requiem” de Mozart, la “Misa en Si menor”, “Oratorio de Navidad” y la “Pasión según San Juan” de J.S. Bach.

En Diciembre de 2001 reestrenó la Zarzuela “Iphigenia en Tracia” del Maestro José de Nebra con la que clausura el Festival Internacional de Jaén por encargo de la Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.

En Diciembre de 2002, para la celebración de su Décimo Aniversario, realizó un homenaje al Maestro Corselli con el estreno del “Réquiem” y la Misa “Ecce Sacerdos Magnus” en el Auditorio Nacional.

La Comunidad de Madrid ha encomendado a La Capilla Real de Madrid la realización y dirección del I, II, III Curso Internacional de Música Barroca de Madrid.

Oscar Gershensohn

Nacido en Buenos Aires (Argentina), es Licenciado en Dirección Orquestal por la Universidad de La Plata, donde estudió con Mario Benzecry, Ljerkó Spiller y Guillermo Graetzer. Entre los años 1979 a 1984 fue Director del Coro y Orquesta de Jóvenes Intérpretes de Buenos Aires. En 1984 se trasladó a Israel donde obtuvo el Master (Artist Diploma) en Dirección Coral y

Orquestal con Mendi Rodan, Aaron Harlapp y Noam Sheriff, en la Academia Rubin de Jerusalén. Completó su formación en diversos cursos con Kevin Smith, Jane Manning y John Alldis, en Londres.

En 1986 asumió la dirección del Coro "Oratorio" de Jerusalén, con el que realizó una intensa actividad de conciertos tanto en Israel como en diversas giras por Dinamarca, Holanda, Bélgica, Alemania y Suecia. En 1988 fue nombrado Director Adjunto del Coro Nacional de Israel, lo que le permitió colaborar en diversos proyectos con la Filarmónica de Israel y su director titular Zubin Mehta, así como con diversas batutas de nivel internacional. De 1989 a 1991 fue Director Titular de la Orquesta ICCY (International Cultural Center for Youth).

Entre 1991 y 2002 ha sido profesor de Armonía, Formas musicales y Coro del Conservatorio Profesional de la Comunidad de Madrid.

En calidad de Director invitado ha dirigido, entre otros, el Grupo Coral "Camerán" de Tel Aviv, la Orquesta de Cámara de la Academia "Rubin", el Grupo de música Contemporánea de Jerusalén, la Orquesta Sinfónica de Mendoza (Argentina), la "Sinfonietta" Israelí, la orquesta Sinfónica de Haiffa, la de RTV de Israel, la Orquesta Sinfónica y el Coro del Festival de Arce, la Orquesta Sinfónica de Asturias, la Orquesta de Cámara "Reina Sofía", el Coro y Orquesta de la Comunidad de Madrid y el Coro y Orquesta del Principado de Asturias.

Actualmente es Director Titular del Coro de la Universidad Complutense de Madrid, de la Orquesta y Coro Vía Magna y Director Artístico desde su fundación de La Capilla Real de Madrid. Desde el año 2001 dirige el Curso Internacional de Música Barroca de la Comunidad de Madrid y ha sido invitado a diseñar y dirigir la Escuela Internacional de Música Barroca de la Universidad Complutense de Madrid que tiene previsto realizar su primera edición en Julio de 2004 dentro de la Escuela de Verano de la U.C.M.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

Daniel Vega

Además de otros estudios superiores, realiza los también superiores de Composición, Piano, Musicología, Dirección de Orquesta y Pedagogía Musical en el Real Conservatorio de Madrid, formación que completa con diversos cursos en España y en el extranjero. La concesión de una beca del gobierno austriaco y la de investigación de la Fundación March marcan el punto de arranque de una labor investigadora que se proyecta en artículos, cursos, conferencias, y la realización de una serie de programas para Radio Clásica de RNE que durante 6 años se centró en la obra vocal íntegra de Bach, y posteriormente las de Emanuel Bach, Mozart y Haydn.

Fue Secretario de la Sociedad Española de Musicología, y en la actualidad lo es de la Asociación Española de Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas y miembro de la Comisión Permanente de la Europea de Conservatorios. Desde 1972 es Catedrático de Contrapunto y Fuga y desde 1988 Vicedirector del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica. Organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid, tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca. En el ámbito de la sociología y la biología, a través de sendos Centros, promueve la docencia y la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.

