

CHACONNE

MONTEVERDI SERIES: 1



MONTEVERDI

Flaming heart

I Fagiolini

Robert Hollingworth *director*

CHANDOS early music



Painting by Domenico Fetti (c. 1589 – 1624)/AKG Images/Cameraphoto

Portrait thought to show Claudio Monteverdi, c. 1620

MONTEVERDI

Flaming heart

Claudio Monteverdi (1567–1643)

- 1 Prologo: La Musica** 5:42
from *Orfeo* (1607)
Clare Wilkinson
Violins: Catherine Martin, Oliver Webber, Louise Hogan,
Richard Campbell, Jan Spencer
Continuo: David Miller, Eligio Quinteiro, Joy Smith,
Matthew Halls (organ/harpsichord), Richard Campbell (lirone)
- 2 Luci serene e chiare** 3:48
from *Il quarto libro de madrigali* (1603)
Anna Crookes, Carys Lane, Clare Wilkinson, Nicholas Mulroy,
Giles Underwood
- 3 Anima mia, perdona** 5:21
from *Il quarto libro de madrigali* (1603)
Anna Crookes, Clare Wilkinson, Nicholas Mulroy, Matthew Brook,
Giles Underwood
- 4 Tempro la cetra** 9:17
from *Concerto. Settimo libro de madrigali* (1619)
Nicholas Mulroy
Violins: Catherine Martin, Oliver Webber, Louise Hogan,
Richard Campbell, Jan Spencer
Continuo: David Miller, Eligio Quinteiro, Joy Smith,
Matthew Halls (organ/harpsichord)

- 5 **Ahi, come a un vago sol cortese giro** 5:15
 from *Il quinto libro de madrigali* (1605)
 Carys Lane, Clare Wilkinson, Nicholas Mulroy, Nicholas Hurndall Smith,
 Giles Underwood
 Continuo: David Miller, Eligio Quinteiro, Joy Smith, Matthew Halls (organ)
- 6 **Con che soavità** 5:12
 from *Concerto. Settimo libro de madrigali* (1619)
 Clare Wilkinson
 Choir I [continuo]: David Miller, Eligio Quinteiro
 Choir II [violins]: Catherine Martin, Oliver Webber, Louise Hogan,
 Jan Spencer; Catherine Pierron
 Choir III [great bass viols]: Richard Campbell, Peter McCarthy,
 William Hunt; Matthew Halls (virginals)
- 7 **Sinfonia** 1:21
 from *Orfeo* (1607)
 Violins: Catherine Martin, Oliver Webber, Louise Hogan,
 Richard Campbell, Jan Spencer
- 8 **Ch'io t'ami** 8:02
 from *Il quinto libro de madrigali* (1605)
 Anna Crookes, Carys Lane, Clare Wilkinson, Nicholas Mulroy,
 Giles Underwood
- 9 **Partenza amorosa** 8:10
 from *Concerto. Settimo libro de madrigali* (1619)
 Giles Underwood
 Continuo: Eligio Quinteiro

- 10** **Parlo miser'ò taccio?** 4:43
from *Concerto. Settimo libro de madrigali* (1619)
Anna Crookes, Carys Lane, Giles Underwood
Continuo: David Miller, Eligio Quinteiro
- 11** **Volgendo il ciel** 10:59
from *Madrigali guerrieri... Libro ottavo* (1638)
Anna Crookes, Carys Lane, Nicholas Mulroy (solo tenor),
Nicholas Hurndall Smith, Giles Underwood
Violins: Catherine Martin, Oliver Webber, Richard Campbell
Continuo: David Miller, Eligio Quinteiro, Joy Smith,
Matthew Halls (harpsichord)
- 12** **Longe da te, cor mio** 2:59
from *Il quarto libro de madrigali* (1603)
Carys Lane, Clare Wilkinson, Nicholas Mulroy, Matthew Brook,
Giles Underwood
- 13** **Piagn'è sospira** 5:08
from *Il quarto libro de madrigali* (1603)
Anna Crookes, Carys Lane, Clare Wilkinson, Nicholas Mulroy,
Matthew Brook
- TT 76:01

I Fagiolini
Robert Hollingworth *director*

I Fagiolini*soprano*

Anna Crookes
Carys Lane

mezzo-soprano

Clare Wilkinson

tenor

Nicholas Mulroy
Nicholas Hurndall Smith

baritone

Matthew Brook

bass-baritone

Giles Underwood

Violin band*treble violin*

Catherine Martin
Oliver Webber

tenor violin

Louise Hogan

small bass violin

Richard Campbell

large bass violin

Jan Spencer

Great bass viols

Peter McCarthy
Richard Campbell
William Hunt

Continuo*chitarrone*

David Miller
Eligio Quinteiro

harp

Joy Smith

organ/harpsichord/virginals

Matthew Halls

harpsichord

Catherine Pierron

lirone

Richard Campbell

<i>treble violin</i>	Catherine Martin	by George Stoppani, Manchester 2005, after the brothers Amati, Cremona 1595
	Oliver Webber	by George Stoppani, Manchester 2005, after the brothers Amati, Cremona 1595
<i>tenor violin</i>	Louise Hogan	by Roland Ross, 1995, after Andrea Amati, c. 1560
<i>small bass violin</i>	Richard Campbell	by anonymous English maker, second half of the seventeenth century
<i>large bass violin</i>	Jan Spencer	by Melvin Goldsmith, Purleigh 1994, after sixteenth-century Flemish model by an unknown maker, owned by Mark Caudle
<i>chitarraone</i>	David Miller	fourteen-course by Martin Haycock, Charlton 1995, after Italian models
	Eligio Quinteiro	sixteen-course by Klaus Jacobsen, London 2003, after Italian models
<i>harp</i>	Joy Smith	large Italianate triple harp by Simon Capp, Bruton 2001, based on early-seventeenth-century evidence, including the Barberini Harp (Barberini Palace, Rome) and the painting <i>The Artist and His Family</i> by Carlo Francesco Nuvolone (1609–1662) (Pinacoteca di Brera, Milan)

<i>organ</i>	Matthew Halls	by Alan Gotto, Norwich 1999, after early-eighteenth-century English models
<i>harpsichord</i>	Matthew Halls Catherine Pierron	single-manual with two unison registers by Colin Booth, Wells 1999, after Antonio Gregori, late seventeenth century (John Barnes Collection, Edinburgh)
<i>virginals</i>	Matthew Halls	by Alan Gotto, Norwich 1998, after 'Queen Elizabeth's Virginals', Italy c. 1580
<i>lirone</i>	Richard Campbell	fourteen-course by Henner Harders, Viersen 2003
<i>great bass viol</i>	Peter McCarthy	by Ron Prentice, London 1969, rebuilt by Roger Dawson, Greenwich 2001, after Ventura Linarol, Padua 1585
	Richard Campbell	by Ernst Busch, Nuremberg c. 1640
	William Hunt	by Robert Eyland, Devon 1982, after Ernst Busch, Nuremberg c. 1640

Organ and virginals supplied, tuned and maintained by Alan Gotto
 Harpsichord supplied by Robert Hollingworth, tuned and maintained by Alan Gotto

Pitch: A = 440 Hz

Temperament: Quarter comma mean tone

Monteverdi: Flaming Heart



Listen!

‘Longe da te, cor mio’ – an outcry of anguish, flung out from the lover towards his far-off beloved; then, in the same breath, *cor mio*, claspng her to the yearning centre of his being;

‘Luci serene e chiare’ – the lover gazing into his beloved’s eyes; a single chord, an infinitesimal moment of infinite tenderness;

‘Ah che piaga d’Amor’ – a sigh, breathed at first in resignation, then forced higher and higher, the music inundated by wave upon wave of pain until it becomes a scream, wrenched out through eviscerating dissonance;

‘O cari baci, o dolci detti’ – the liquid eroticism of the lover’s pillow-talk, a harmony of sensual extravagance, the vocal line enfolding itself in swoons of desire;

‘Ch’io t’ami’ – ‘I love you’ – a lonely call, its single upward rise achingly poised between hope and despair, echoing through empty woods.



Listen!

I am Music.

I can set the most troubled hearts at rest
with soothing sounds.

I can set the most frozen minds aflame
with anger and love.

* * * * *

Thus sings Musica, in the Prologue to *Orfeo* (1607); perhaps, too, it is the composer's own boast, placed by Monteverdi at the very start of his first foray into the brand-new genre of opera: 'I, Monteverdi, have discovered a music that will move you as none has before.' Certainly, he was no stranger to provocation, nor to propagandising on behalf of the new style – the *seconda pratica* – with which he and his progressive colleagues sought to revivify the expressive power of music. And small wonder he was proud of this new-found power, to which each astonishing work on this disc attests: the power to illumine the emotional heart of a text, to bring to life the agonising suffering and ecstatic abandon of love, to cut through the artifice of art to the vivid, the painful, the

real. This is not music you can let wash over you; nor can you hope to hear everything it contains. You could gaze for ever at each of these brilliant shards of musical crystal, and always a different facet of its complete emotional truth will glint – momentary, dazzling – at you.

This disc presents a cross-section of the secular oeuvre of Monteverdi, a selection that demonstrates both the extraordinary compass of his art, and the unprecedented depth and subtlety of response to a text of which Monteverdi was capable. It shows, too, the exquisite refinement of his music, the masterly control which, eschewing gratuitous shock or virtuosic self-indulgence, aimed instead for a complete and balanced unity, the unique expressive clarity that sets Monteverdi so far above even the greatest of his contemporaries.

The earliest works performed here were published in 1603 in the Fourth Book of Madrigals, a groundbreaking volume, assembled from a decade's worth of experimentation, that cemented Monteverdi's position at the forefront of the musical avant-garde. Above all, this avant-gardism – and the avowed intention of the *seconda pratica* or *stile nuovo* – centred on the search for a new intensity of expression from the closer union

of words and music. This meant a great deal more than the set-piece ‘word-painting’ of conventional sixteenth-century musical rhetoric: it meant the development of a new naturalism, an attempt to represent human emotion as realistically as possible, which demanded far-reaching innovation in all aspects of style and genre. Crucial intellectual stimulus had come from the Florentine humanist circles of the 1560s and ’70s, in which researches into ancient Greek music had led some theorists, such as the influential Girolamo Mei, to conclude that classical tragedy had been sung throughout. Such a proposition led, *via* experiments in musical declamation and the first accompanied art-song, to the first operas (such as *Orfeo*), with their ‘lifelike’, declamatory *stile recitativo*.

Similarly, in the madrigal, the poet Torquato Tasso had in 1585 issued a plea for composers to renounce the artifice, the excessive decoration and musical luxury prevalent in their works and to aim instead for the emotional heart of the text. Nor was he alone in this desire, as the later 1580s and ’90s saw a number of composers – Wert, Marenzio, Gesualdo and Luzzaschi among them – grappling with this challenge. In particular, Wert (who was to become Monteverdi’s mentor in Mantua) was

by the late 1570s experimenting with an almost expressionist style, abounding in dissonance, sudden interruptions and silences, metrical changes, chordal declamation, outlandish textural effects and strangely twisted melodic lines, all in pursuit of an expressive immediacy that would be shocking in its directness and force.

All this Monteverdi absorbed into his own mature style, starting always with what was most real, most vividly true-to-life. Throughout the works on this disc we hear the cadence of actual speech, in madrigal and recitative alike. We can imagine the composer at his desk, declaiming out loud his text, listening to the rise and fall of his voice and trying to grasp a melodic outline, a rhythmic pacing, that will bring to life the poetry’s emotional course. Some are easy to hear: the agonising cries that end *Abi, come a un vago sol cortese giro*, rising higher with each repetition and precipitated forward onto the offbeat as the passion mounts; or the plaintive rising call that begins *Ch’io t’ami*, exactly the inflection with which one might petition an implacable lover; or the opening of *Anima mia, perdona*, whose melodic gesture perfectly captures the heartfelt, imploring ‘Forgive’. More subtly, harmony too can elucidate the emotional tone of a

phrase: each of the indignant demands in the third part of *Ch'io t'ami* – 'Is it thus you listen but have no word for me? To whom do I, unhappy man, speak? To a dumb stone?' – rises questioningly onto a brighter chord as the lover's desperation increases, ending in a unanimous chordal declamation shouted into the deafening silence of forsaken love.

Equally remarkable is Monteverdi's sensitivity to changes of mood and pacing. Listen, for example, to the madrigal *Longe da te*, to the way Monteverdi pushes on then arrests the music's flow, alert to every quickening or faltering of the poet's hopes, which kindle in excited longing before subsiding into imaginings of blissful rest. Or to *Anima mia, perdona*, in which all the careful, insistent reasonings of the first half (summoning both the lover's and Monteverdi's powers of rhetorical persuasion) erupt into the passionate confessions of the second, as the lover finally gives way to her true feelings, pouring them out in a flood of anguished counterpoint.

The Seventh and Eighth Books of Madrigals, from 1619 and 1638 respectively, consolidate Monteverdi's achievements in the dramatic recitative, begun so auspiciously in the Prologue to *Orfeo* in 1607. Such monologues represent perhaps

the highest, and certainly the purest, pinnacle of Monteverdi's dramatic art, relying on no more than the ebb and flow of a single vocal line, supported by chords from a *chitarrone* or harpsichord. Throughout its long text the lament *Partenza amorosa* is a fine example of pacing modulated so as to seem effortlessly natural, while *Volgendo il ciel* shows the composer at his most expansive, exuding warmth and eloquence in praise of the Holy Roman Emperor Ferdinand III. Perhaps most memorable of all is the beautiful *Tempo la cetra*, whose chromatic string ritornello evokes the tuning-up of the lyre – in order that it may resound with nothing but love-songs.

* * * * *

Such vital and complex music as this creates a plethora of questions for the performer; its depth and multifacetedness – as well as the enigmatically pristine scores themselves – admit of many approaches, yet in recent years we have settled for a certain lack of danger in our search for an 'ideal' Monteverdi. We have grown used to a Monteverdi of intense vocal purity, whose passions – pallidly underplayed by some, by others exaggerated into overwrought yet lifeless poses – can seem

artificial. Yet how *else* might this music be? How might it be different?

I Fagiolini's celebrated dramatisation of the Fourth Book – *The Full Monteverdi*, conceived and directed by John La Bouchardière – revealed to many a new side to this music, a side perhaps more uncomfortably real and modern than previously imagined. This was a Fourth Book of Caravaggio and Titian rather than Raphael and Botticelli; the audience, seated amongst the singers as shocked voyeurs of the tortured *scenas* of separation being played out amongst them, found themselves irresistibly caught up in the unfolding drama. *Monteverdi: Flaming Heart* likewise seeks to show the full Monteverdi, a Monteverdi of both beauty and horror, colourful, vivid, sometimes chaste, sometimes dirty, and always completely alive.

© 2006 James Weeks

Director's note

At the time we gave our first concert twenty years ago, in 1986, our senior British colleagues were riding the crest of a wave which saw an extraordinary pre-eminence of British vocal groups worldwide. Since then the rise of groups from many other countries has utterly changed the world of

vocal performance, and it is in this new world that we have grown up. Of groups currently recording secular works by Monteverdi there are three Italian-directed Italian ensembles, so one might reasonably ask, why more Monteverdi, especially from a British group?

Firstly, for those who wish to collect Monteverdi book by book, there are several almost complete Monteverdi madrigal collections out there, allowing the listener a rigorous examination of the master's stylistic development. Of course, producing collections of roughly the same vocal line-up had been a good way for Monteverdi to sell his music but it is not necessarily a way in which he would have wished it to be heard. Listening to so many pieces with no textural variety does not give each of them its most flattering platform – in the way that a meal of only main courses or desserts would be hard work after a while.

And so in this series we offer a better balanced meal (aware of the perceived irony of the Brits offering culinary lessons to the world), juxtaposing masterworks for different dispositions and, in so doing, aiming to keep the aural palette refreshed. We hope Monteverdi might approve. This is an expensive way to record and we gratefully acknowledge financial support from the I Fagiolini Friends, and an anonymous

donation towards extra expenses associated with this recording, *sine qua non* now as always (and happily for us rather more promptly paid than by the Duke of Mantua in Monteverdi's day).

Secondly, is there a danger that some reviewers and European concert promoters are developing a phobia of early musicians performing music from outside their own country? What a closed world that would lead to! Would it be so bad to hear our admired cousins La Venexiana performing Weelkes or Al Ayre Español Purcell? Have they not learned things from their native repertoire which might make their performances of the works of these composers *more* and not *less* valid? What poorer places Venice would have been without Rore and Willaert, Munich without Lassus, and London without the Ferraboscos and the tromboning Bassano clan.

Our *real* reason for recording Monteverdi, though, is simply that we have always had a love affair with his music and, taking advantage of the particular group of all-round musicians I have been lucky enough to work with for the last few years (and building on our experience in *The Full Monteverdi*), we find ourselves wanting to share our experience of it, hoping that this

will speak to the noble listener who will decide whether the approach works for him.

We have taken trouble with a number of technical issues, including the violin band, correcting some accepted errors (of both a few actual notes in the part books and commonly accepted mistranslations: details at www.ifagiolini.com), and most importantly in the realisation of the bass line for continuo instruments. This last is a crucial part of the story: it is just too easy to insist that anything goes because it all comes down to taste. The same poor argument allows tasteless ornamentation now because we know that it was practiced at the time!

In Monteverdi's five-part madrigals, the lower voices often provide a simple diatonic harmony against which dissonant upper voices delay or rush forward to create maximum tension. In the music for solo voices with accompaniment, the middle voices are effectively replaced by chordal instruments which do the same job, so that the expressive upper voices speak their dissonance against this clear harmonic palette. Anyone who is familiar with the performance of these *a cappella* madrigals will recognise the harmony implied by the bass line and its few figures. If this is realised boldly and diatonically, wonderful and

utterly idiomatic dissonant colours appear (e.g. throughout *Ahi, come a un vago sol cortese giro*); if done warily, incorporating the soloists' dissonance into the continuo, the effect is lost. Consider a painting with strong colours: would one wish it hung on a neutral wall or a similarly strongly coloured one? We have figured boldly and simply, and time and time again a simplicity of purpose and harmonic rhythm has revealed itself on Monteverdi's part, from the slower underlying dance-step of the 'Ballo' (*Volgendo il ciel*) to the variations over a bass which make up the vocal writing in the *Prologo* and *Tempo la cetra*. A technical note to finish on, but all part of the job of understanding and recreating the spirit of Monteverdi's marvellous music.

© 2006 Robert Hollingworth

A note on 'Con che soavità'

Con che soavità is written for solo voice and three instrumental 'choirs'.

All three choirs include a bass line for continuo instruments to realise and, unusually, some indication is given in the original part books as to which ones. Choir I is marked 'per duoi Chitaroni e Clavicembalo e Spinetta' (for two *chitarroni* and harpsichord and virginals),

Choir II 'Per il Clavicembano' [sic] (for harpsichord). The continuo part of Choir III is not assigned a specific instrument.

One convincing reading of this information is that the list of instruments in the continuo part of Choir I is in fact a list of the continuo instruments Monteverdi wants for the whole piece. Why, otherwise, carefully identify four instruments for Choir I, one for Choir II and none for Choir III? Such a reading would imply two *chitarroni* for Choir I, an established combination, harpsichord for Choir II (as, in fact, specified), with virginals for Choir III.

The nomenclature of the other instrumental parts implies a violin family for Choir II while Choir III lists 'Viola da Braccio overo da gamba', 'Basso da Braccio overo da gamba' and 'Per il contrabasso'. This is presumably intentionally vague to allow different solutions. The three parts play slowly and in mostly the same rhythm, and always to denote the poet's longed-for sweetness. We have therefore used three identical instruments – the violone, or great bass viol, which produces a more mellow sound than members of the violin family. The intriguing mix of a trio of such sweet-sounding low string voices with virginals I have not discovered elsewhere, but then

the specifying of continuo instruments at all is uncommon. This may not be the final solution but it is an interesting one.

© 2006 Robert Hollingworth

The violin band

During the seventeenth and eighteenth centuries many features of the violin family of instruments were subject to experiment and reworking. Rather than the all-purpose baroque quintet of two violins, two violas and a cello with metal-wound gut strings, used in many performances of repertoire from this era, we have here used instruments modelled as far as possible on originals contemporary with Monteverdi. In fact, the two violins were specially commissioned after an extensive research project: see www.themonteverdiviolins.com.

One of the most important distinguishing features of historical instruments is the stringing. In contrast to the modern system in which the top strings are given the highest tension (and therefore the strongest tone), the standard practice before around 1750 was to string instruments in equal tension. This practice results in much thicker strings at the lower end of each instrument, which give a richer,

deeper sound, and enable better blending of the different members of the band.

The violin band was conceived as a matching family of instruments, a different size appropriate to each voice in the musical texture. Only some of the members survive in the same form today: the ‘treble’ as the modern violin, and the ‘tenor’ as the viola. The lower end of the band was not standardised in Monteverdi’s time, due to the difficulty of getting the very thick lower strings to resonate (a problem which disappeared with the invention of metal-wound strings in the 1650s). Both smaller and larger bass instruments were developed, tuned a fourth higher (in F) or a tone lower (in B flat) than the modern cello, and we have used one of each to make up our ensemble.

© 2006 Oliver Webber

Oliver Webber’s *Rethinking Gut Strings: a Guide for Players of Baroque Instruments* is published by King’s Music: www.kings-music.co.uk

I Fagiolini gave its first concert in 1986 while its members were students at Oxford University. It has earned a reputation as one of Europe’s most challenging vocal ensembles and in 2006 was awarded the

Ensemble prize by the Royal Philharmonic Society, the first time the prize has been given to any sort of early music group.

I Fagiolini is grounded in the classics of Renaissance and twentieth-century vocal repertoire, and in recent years its name has become synonymous with innovative staged productions of Renaissance music theatre works. *L'Amfiparnaso* by Orazio Vecchi, issued as a DVD by Chaconne in 2004, was the group's first permanent record of such a production.

I Fagiolini also gives regular recitals and has recorded six other CDs for Chandos, focussing on neglected English and north Italian Renaissance repertoire (most recently works by Thomas Tomkins and Andrea Gabrieli). Its busy diary of live performances has taken it from the BBC Proms and western European festivals to the Far East, both ends of Africa, and to the USA, often as ambassadors for the British Council.

Collaborations with other musicians have always been a pleasure and have included works by Byrd and Gibbons with Concordia and Fretwork, solo voice performances of Monteverdi's 1610 Vespers with His Majestys Sagbutts & Cornetts, operas by Schubert with the London Philharmonic

Youth Orchestra, and, most unusually, *Simunye*, part-improvised repertoire with the SDASA Chorale of Soweto.

I Fagiolini's staged productions have included many other remarkable projects, including masked performances of Handel, semi-opera by Purcell with puppets, and works by many Renaissance composers. Most recently, in 2004, the group premiered *The Full Monteverdi*, a dramatised account of the composer's Fourth Book of Madrigals (1603) by John La Bouchardière, which caused a sensation wherever it went. In 2005, with The Opera Group, it produced *The Birds*, a new opera for vocal ensemble by Ed Hughes. I Fagiolini is also increasingly involved in educational work at universities and summer courses. More at www.ifagiolini.com

Robert Hollingworth founded I Fagiolini in 1986. Directing this group has taken up most of his time since but he has directed other ensembles both at home and abroad, including the BBC Singers; I Fagiolini and the BBC Concert Orchestra in a project with the composer Anne Dudley; and an underground production of Monteverdi's *Orfeo* by Opera Zuid (The Netherlands). He founded the spectacular Islington Winter Music Festival, writes and presents

programmes for BBC Radio 3 and has worked on a number of films, including *Quills*. In 2004 he directed the Nederlands Kamerkoor in a ground-breaking new music-theatre project, created with Henk

Schut, based on the life of Faust and set in startling venues such as a vast ship-building yard near Amsterdam Central Station. In 2006 he was appointed to the panel of artistic advisors to the York Early Music Festival.



Doug McKenzie

Robert Hollingworth accepting the Ensemble prize from the Royal Philharmonic Society for *I Fagiolini*, May 2006

44

meno bagna la viua ne ue Rannira ah coue leue per l'eterno camino s'af-
 fretta è già vicino splende l'infanto giorno che del bel ciglio a-
 dorno mi condura lonta no Deh con più lenta mano sferza i destrieri ar-
 denti Febo s'â tuoi la menti Trece dorate è bionde To nin l'amate

The image shows a page from a basso continuo book. It features four systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (soprano clef) and a basso continuo line (bass clef). The lyrics are written below the vocal lines. The page number '44' is located at the top center. The music is in a single key and time signature. The lyrics are: 'meno bagna la viua ne ue Rannira ah coue leue per l'eterno camino s'af-fretta è già vicino splende l'infanto giorno che del bel ciglio a-dorno mi condura lonta no Deh con più lenta mano sferza i destrieri ar-denti Febo s'â tuoi la menti Trece dorate è bionde To nin l'amate'.

Page from the basso continuo book of *Partenza amorosa*

Monteverdi: Flaming Heart



Ascolta!

“Longe da te, cor mio” – un grido di angoscia rivolto con forza dall’amante verso l’amata lontana; poi, nello stesso respiro, *cor mio*, per collocarla stabilmente al centro desideroso del suo essere.



“Luci serene e chiare” – l’amante fissa lo sguardo negli occhi dell’amata; un solo accordo, un momento infinitesimo di tenerezza infinita.



“Ah che piaga d’Amor” – un sospiro, inizialmente rassegnato, poi spinto con forza sempre più in alto, la musica sommersa da onde su onde di dolore finché diventa grido, lacerato attraverso una dissonanza straziante.

“O cari baci, o dolci detti” – il fluido erotismo dei sussurri dell’amante, un’armonia di sensuale stravaganza, mentre la linea vocale si avvolge su se stessa in languente desiderio.

“Ch’io t’ami” – un richiamo solitario, il cui singolo levarsi è dolorosamente in sospenso

tra speranza e disperazione, riecheggiando attraverso selve abbandonate.

Ascolta!

Io sono la Musica.

Io posso con dolci suoni dare pace ai cuori più tormentati.

Io posso infiammare con ira ed amore le menti più gelide.

* * * * *

Così canta la Musica nel Prologo dell'*Orfeo* (1607); forse è anche il proclama del compositore stesso, posto da Monteverdi proprio all'inizio della sua prima incursione nel nuovissimo genere dell'opera: "Io, Monteverdi, ho scoperto una musica che vi commuoverà come nessuna mai finora ha fatto." Certamente egli non era estraneo alle provocazioni e neppure a mosse propagandistiche a beneficio del nuovo stile – la *seconda pratica* – con cui Monteverdi ed i suoi colleghi progressisti cercavano di rianimare il potere espressivo della musica. Non sorprende per nulla che egli fosse orgoglioso di tale nuovo potere,

testimoniato da ognuno degli stupefacenti brani proposti in questa registrazione: il potere di illuminare il cuore emotivo di un testo, di dar corpo e vita alla sofferenza angosciosa ed all'estatico abbandono dell'amore, di penetrare tramite l'abilità dell'arte fino al fondo vitale, doloroso, reale. Questa non è musica che può scorrere superficialmente su chi ascolta; né si può sperare di cogliere, nel suo ascolto, ogni suo contenuto. Si potrebbe continuare a scrutare all'infinito ognuno di questi brillanti frammenti di gemme musicali e sempre scintillerà una differente sfaccettatura della loro completa verità emotiva, abbagliandoci per un momento.

Questa registrazione propone uno spaccato dell'opera profana di Monteverdi, una selezione che dimostra sia la straordinaria estensione della sua arte che la profondità e sottigliezza senza precedenti di cui Monteverdi era capace nell'esprimere un testo. Il disco mostra inoltre la squisita raffinatezza della sua musica, la perfetta padronanza che, evitando banali sconvolgimenti o compiacimento virtuosistico, mirava invece ad ottenere una unità completa ed equilibrata, quella chiarezza espressiva unica che pone Monteverdi di gran lunga al di sopra di qualsiasi suo contemporaneo pur meritevole.

I brani più antichi qui proposti furono pubblicati nel 1603 nel Quarto Libro dei Madrigali, un volume innovativo che raccoglie il frutto di un decennio di sperimentazioni, che consolidarono la posizione prominente di Monteverdi nella prima linea dell'avanguardia musicale. Principalmente tale avanguardismo – e l'intenzione dichiarata della *seconda pratica* o *stile nuovo* – era incentrato sulla ricerca di una nuova intensità di espressione, a partire da una unione più stretta di parole e musica. Questo comportava molto più dello schema formale di una “descrizione pittorica” del testo, convenzionale nella retorica musicale del XVI secolo: significava lo sviluppo di un nuovo naturalismo, un tentativo di rappresentare le emozioni umane il più realisticamente possibile che esigeva un'innovazione estrema in tutti gli aspetti dello stile e del genere. Un cruciale stimolo intellettuale provenne dai circoli umanistici fiorentini nei decenni 1560 e 1570, nei quali ricerche sulla musica dell'antica Grecia avevano condotto alcuni teorici, come l'influente Girolamo Mei, a concludere che la tragedia greca fosse completamente cantata. Tale affermazione condusse, attraverso esperimenti di declamazione musicale ed il primo canto lirico con

accompagnamento, alle prime opere (come l'*Orfeo*), con il loro *stile recitativo* verosimile e declamatorio.

Similmente, nel genere del madrigale il poeta Torquato Tasso nel 1585 aveva esortato i compositori a rinunciare all'artificialità, all'eccessivo abbellimento ed ai ricchi compiacimenti musicali, predominanti nelle loro opere, ed a concentrarsi invece sul cuore emotivo del testo. Tasso non era isolato in tale auspicio, dato che gli ultimi anni del decennio 1580 ed il decennio 1590 videro un certo numero di compositori – tra i quali Wert, Marenzio, Gesualdo e Luzzaschi – alle prese con questa sfida. In particolare, Wert (che sarebbe diventato il mentore di Monteverdi a Mantova) già dalla fine del decennio 1570 stava sperimentando uno stile quasi espressionista, ricco di dissonanze, improvvise interruzioni e silenzi, cambiamenti di metro, accordi declamati, effetti estremi nella tessitura e linee melodiche ritorte in modi inattesi; tutto ciò sempre per inseguire una urgenza espressiva sorprendente nella sua immediatezza e forza.

Monteverdi assimilò tutto questo nel suo personale stile della maturità, iniziando sempre con quanto era più reale e più vividamente naturale. Attraverso le composizioni presentate in questo disco si può percepire la cadenza della parlata

reale, sia nel madrigale che nel recitativo. Possiamo immaginare il compositore al suo scrittoio mentre declama ad alta voce il testo, ascolta il salire e lo scendere della sua voce e cerca di cogliere una traccia melodica, un piede ritmico, che porteranno alla luce l'andamento emotivo della poesia. Alcuni sono facili da cogliere nell'ascolto: le grida angosciose che concludono *Abi, come a un vago sol cortese giro* salendo ad ogni ripetizione e proiettate verso la sincope mentre la passione aumenta; oppure il richiamo lamentoso che si leva all'inizio di *Ch'io t'ami*, proprio con l'inflessione con cui si potrebbe supplicare un amante spietato; oppure il principio di *Anima mia, perdona*, il cui gesto melodico esprime alla perfezione la sincera ed implorante preghiera di perdono. Con ancor maggiore sottigliezza, anche l'armonia può illustrare il tono emotivo di una frase: ognuna delle indignate richieste contenute nella terza parte di *Ch'io t'ami* – “Così senza parlar dunque m'ascolti? A chi parlo, infelice? A un muto sasso?” – si innalza incalzante in un accordo più brillante man mano che la disperazione dell'amante aumenta, per terminare in un accordo declamato unanime, gridato nel silenzio assordante dell'amore rifiutato.

Ugualmente degna di nota è la sensibilità di Monteverdi ai cambiamenti di umore

e andamento. Si ascolti, per esempio, nel madrigale *Longe da te*, il modo in cui Monteverdi incalza e poi trattiene il fluire della musica, attento ad ogni accelerazione o cedimento delle speranze del poeta, che sono ravvivate in una eccitata nostalgia prima di assestarsi in una immagine di beata requie. Oppure si consideri *Anima mia, perdona*, nel quale tutti i prudenti e ripetuti ragionamenti della prima parte (i quali fanno appello alle capacità retoriche di persuasione sia dell'amante che di Monteverdi stesso) sfociano nelle passionante confessioni della seconda parte, in cui l'amante finalmente concede spazio ai suoi veri sentimenti e li lascia sgorgare in un profluvio di contrappunto tormentato.

Il Settimo e l'Ottavo Libro dei Madrigali, pubblicati rispettivamente nel 1619 e nel 1638, consolidano i risultati ottenuti da Monteverdi nel recitativo drammatico, iniziati in maniera tanto promettente con il Prologo all'*Orfeo* nel 1607. Tali monologhi rappresentano forse il più alto e certamente più puro culmine dell'arte drammatica di Monteverdi, affidandosi a null'altro che al flusso e riflusso di una sola linea vocale, sostenuta da accordi di un chitarrone o un cembalo. Attraverso il suo testo esteso, il lamento *Partenza amorosa* è un bell'esempio

di andamento modulato così da sembrare meramente naturale, mentre *Volgendo il ciel* mostra il compositore nella sua massima esuberanza, trasudante appassionata eloquenza nell'esaltare Ferdinando III, imperatore del Sacro Romano Impero. Forse il più memorabile di tutti è il bellissimo *Tempo la cetra*, il cui ritornello su corda cromatica riecheggia l'accordatura della lira – affinché possa risuonare solo di canti d'amore.

* * * * *

Musica così vivace e complessa pone una pletera di questioni all'esecutore; la sua profondità e le sue numerose sfaccettature – oltre alle enigmatiche arcaicità delle partiture stesse – consentono numerosi approcci differenti, tuttavia in tempi recenti si è preferito evitare le scelte più rischiose nella nostra ricerca del Monteverdi “ideale”. Ci siamo progressivamente abituati ad un Monteverdi di intensa purezza vocale, le cui passioni – sfumate pallidamente il più possibile da alcuni, esagerate da altri in affettazioni stucchevoli ma inerti – possono sembrare posticce. Eppure, come *altro* potrebbe essere questa musica? Come potrebbe essere differente?

La famosa drammatizzazione del Quarto Libro dei Madrigali proposta da I Fagiolini – *The Full Monteverdi*, ideata e diretta da John La Bouchardière – ha svelato a molti un nuovo aspetto di questa musica, un aspetto forse più scomodamente reale e moderno di quanto precedentemente immaginato. Questo è stato un Quarto Libro di Caravaggio e Tiziano più che di Raffaello e Botticelli; il pubblico, seduto tra i cantanti come spettatore sconvolto delle dolorose scene di separazione compiute sotto i suoi occhi, si è scoperto irresistibilmente trascinato nel dramma che si sviluppava. Similmente, *Monteverdi: Flaming Heart* si ripropone di mostrare Monteverdi nella sua pienezza, un Monteverdi colmo sia di bellezza che di orrore, di colore, vivido, talvolta casto, talvolta audace, sempre profondamente vivo.

© 2006 James Weeks

Traduzione: Silvia Reseghetti

Nota del Direttore

Nel 1986, quando ebbe luogo il nostro primo concerto vent'anni fa, i nostri colleghi inglesi già affermati veleggiavano sulla cresta dell'onda di una straordinaria preminenza, riconosciuta ai gruppi vocali inglesi in tutto

il mondo. Da allora, il sorgere di gruppi in molte altre nazioni ha completamente cambiato il mondo dei concerti vocali; in tale nuovo mondo noi siamo maturati. Tra i gruppi che al momento stanno registrando le composizioni profane di Monteverdi si notano tre ensemble italiani con direttore italiano, perciò qualcuno potrebbe a ragione domandare: perché ancora Monteverdi, specialmente proposto da un gruppo inglese?

In primo luogo, per chi volesse collezionare Monteverdi libro per libro esistono diverse raccolte praticamente complete dei madrigali di Monteverdi, che permettono all'ascoltatore una rigorosa disamina dell'evoluzione stilistica del Maestro. Naturalmente, per Monteverdi produrre raccolte contenenti composizioni con struttura vocale costante si era rivelato un buon mezzo per proporre la sua musica, ma non è necessariamente la modalità in cui avrebbe voluto che la sua musica fosse ascoltata. Ascoltare un numero così elevato di composizioni senza differenze di impostazione degne di nota finisce per non fornire ad ognuna di esse la presentazione più accattivante – allo stesso modo, un banchetto costituito soltanto da numerose portate di secondi piatti o da numerosi

dessert diventerebbe un faticoso impegno dopo breve tempo.

Per tale motivo, in questa serie proponiamo un pranzo meglio equilibrato (consapevoli dell'ironia sottintesa: inglesi che offrono lezioni di cucina al mondo!), affiancando capolavori di differente impostazione e, così facendo, mirando a mantenere fresche tonalità nella tavolozza sonora. Confidiamo che Monteverdi avrebbe approvato una scelta di questo tipo. Questo è un modo assai dispendioso di registrare musica e con profonda gratitudine vogliamo ricordare il sostegno economico ricevuto da parte de I Fagiolini Friends ed un'anonima donazione che ha coperto spese supplementari sostenute per questa registrazione, *sine qua non* ora come sempre (fortunatamente per noi, contributi pagati più tempestivamente di quanto fosse solito fare il Duca di Mantova).

In secondo luogo, esiste forse il pericolo che alcuni critici e promotori di concerti in Europa stiano sviluppando una fobia nei riguardi di musicisti di musica antica che propongano concerti su un repertorio proveniente da una nazione differente? A che visione del mondo angusta si arriverebbe il tal modo! Sarebbe forse sconveniente ascoltare i nostri ammirati “cugini”

dell'ensemble La Venexiana eseguire Weelkes, oppure Al Ayre Español proporre Purcell? Non hanno forse appreso dal loro repertorio nativo caratteri che potrebbero rendere la loro esecuzione di repertorio inglese *più* – e non *meno* – valida? Venezia sarebbe stata più povera senza Rore e Willaert, così come Monaco senza Lasso e Londra senza i Ferrabosco e il clan dei Bassano per i tromboni.

Il nostro *vero* motivo per registrare Monteverdi, comunque, è semplicemente il nostro essere sempre stati innamorati della sua musica ed il fatto che, approfittando dello speciale apporto dei musicisti versatili con i quali ho avuto la fortuna di collaborare negli ultimi anni (e facendo tesoro della nostra esperienza in *The Full Monteverdi*), ci scopriamo desiderosi di condividere la nostra esperienza di essa, nella speranza che questa parli al nobile ascoltatore che poi deciderà se tale approccio ha efficacia anche per lui.

Ci siamo fatti carico di un certo numero di questioni tecniche, incluso l'ensemble di violini, correggendo alcuni errori generalmente accettati (sia alcune note nelle partiture che alcune traduzioni equivocate: dettagli in proposito sono disponibili sul sito www.ifagiolini.com) e, assai più

importante, nella realizzazione della linea del basso per gli strumenti del continuo. Quest'ultimo aspetto è una parte cruciale della storia: è semplicemente troppo facile ribadire che qualsiasi scelta è accettabile perché è tutta questione di gusto. La stessa debole motivazione giustifica adesso l'uso di un'ornamentazione inelegante perché sappiamo che era eseguita a quei tempi!

Nei madrigali a cinque voci di Monteverdi spesso le voci più gravi forniscono una semplice armonia diatonica contro cui le voci più acute sono dissonanti con l'uso del ritardo oppure accelerano per creare il massimo della tensione. Nella musica per voce solista accompagnata da strumenti, le voci centrali sono efficacemente sostituite da strumenti che producendo suoni in armonia ricoprono lo stesso ruolo, così le più espressive voci acute espongono la loro dissonanza nei confronti di questa chiara tavolozza armonica. Chiunque sia familiare con l'esecuzione di tali madrigali a cappella riconoscerà l'armonia implicita nella linea del basso e nelle sue poche figure. Se questo viene realizzato con decisione e diatonicamente, compaiono colori dissonanti splendidi e del tutto caratteristici (ad esempio, in *Ahi, come a un vago sol cortese giro*); se

invece viene realizzato con circospezione, incorporando nel continuo la dissonanza dei solisti, l'effetto si perde. Si consideri un quadro con colori forti: meglio appenderlo ad una parete di colore neutro, oppure ad una parete similmente di colore forte? Noi abbiamo scelto un figurato deciso e semplice ed ogni volta da Monteverdi è stata rivelata semplicità di scopo e ritmo armonico, dal passo di danza più lento sottinteso nel "Ballo" (*Volgendo il ciel*) alle variazioni su un basso che costituiscono la scrittura vocale nel *Prologo* ed in *Tempro la cetra*. Concludiamo su una nota tecnica, ma tutto concorre al compito di comprendere e ricreare lo spirito della meravigliosa musica di Monteverdi.

© 2006 Robert Hollingworth

Traduzione: Silvia Reseghetti

Nota su "Con che soavità"

Con che soavità è composto per voce solista e tre "cori" strumentali.

Ognuno dei tre cori comprende una linea di basso da realizzare con strumenti del continuo e, cosa insolita, nelle partiture originali viene data qualche indicazione su quali strumenti utilizzare. Il primo coro riporta "per duoi Chitaroni e Clavicembalo

e Spinetta", il secondo coro "Per il Clavicembano" [sic]. La parte del continuo per il terzo coro non è assegnata ad alcuno strumento specifico.

Un'interpretazione convincente di queste informazioni suggerisce che la lista di strumenti per il continuo del primo coro sia in realtà una lista degli strumenti richiesti da Monteverdi per l'intero brano. Per quale motivo, altrimenti, indicare accuratamente quattro strumenti per il primo coro, uno per il secondo e nessuno per il terzo? Tale interpretazione implicherebbe due chitarroni per il primo coro, combinazione frequentemente attestata, clavicembalo per il secondo coro (come in realtà specificato) e spinetta per il terzo coro.

La nomenclatura delle altre parti strumentali implica una famiglia di violini per il secondo coro, mentre il terzo coro riporta "Viola da Braccio ovvero da gamba", "Basso da Braccio ovvero da gamba" e "Per il contrabasso". Presumibilmente ciò è lasciato appositamente generico al fine di permettere soluzioni differenti. Le tre parti suonano con tempi lenti, spesso con il medesimo ritmo e sempre per esprimere la dolcezza anelata dal poeta. Per tale motivo abbiamo scelto tre strumenti identici – il violone, o grande basso di viola, che produce un

suono più dolce e ricco rispetto agli strumenti della famiglia del violino. Non ho ritrovato altrove tale affascinante mescolanza di un trio di strumenti a corde dalle voci gravi, così dolcemente risonanti, con una spinetta; del resto, è anche del tutto inusuale indicare con precisione gli strumenti per il continuo. Questa può non essere la soluzione definitiva, ma senza dubbio è degna di interesse.

© 2006 Robert Hollingworth

Traduzione: Silvia Reseghetti

L'ensemble di violini

Nel corso del XVII e del XVIII secolo molte caratteristiche degli strumenti appartenenti alla famiglia del violino furono sottoposte a sperimentazioni e rielaborazioni. Invece di scegliere il tipico versatile quintetto barocco costituito da due violini, due viole ed un cello con corde di budello rivestite di metallo, utilizzato in molte esecuzioni del repertorio di questo periodo, qui abbiamo preferito adoperare strumenti modellati il più possibile su originali contemporanei di Monteverdi. In particolare, i due violini sono stati appositamente commissionati a seguito di un ampio e dettagliato progetto di ricerca (maggiori informazioni sul sito www.themonteverdiviolins.com).

Una delle caratteristiche più importanti e distintive per gli strumenti storici sono le corde. In contrasto con il sistema moderno, nel quale le corde più acute hanno tensione maggiore (e perciò suonano più forte), la normale pratica nel periodo precedente al 1750 richiedeva strumenti con corde in tensione uguale. Questa pratica comporta corde molto più spesse per la parte grave di ciascuno strumento, scelta che dà un suono più ricco e profondo e permette una miglior fusione tra i diversi elementi dell'ensemble.

L'ensemble di violini fu concepito come una famiglia di strumenti corrispondenti, con misura differente appropriata per ciascuna voce nella tessitura musicale. Soltanto alcuni degli elementi originari sopravvivono oggi nella medesima forma: il “soprano” come il moderno violino ed il “tenore” come la viola. Gli strumenti con tessitura più grave dell'ensemble non erano ancora uniformati ai tempi di Monteverdi, a causa della difficoltà nell'ottenere risonanza per le corde più gravi, assai spesse (problema che scomparve con l'invenzione delle corde rivestite di metallo nel decennio 1650). Strumenti per il basso sia più piccoli che più grandi furono prodotti, rispetto al moderno cello accordati una quarta sopra (in Fa) oppure un tono sotto (in Si bemolle); per

il nostro ensemble abbiamo utilizzato un esemplare di entrambi.

© 2006 Oliver Webber

Traduzione: Silvia Reseghetti

Cfr. Oliver Webber, *Rethinking Gut Strings: a Guide for Players of Baroque Instruments*, King's Music www.kingsmusic.co.uk

I Fagiolini hanno dato il loro primo concerto nel 1986, mentre erano ancora studenti presso la Oxford University. Il gruppo si è guadagnato la reputazione di essere uno degli ensemble vocali europei più impegnativi e nel 2006 è stato premiato dalla Royal Philharmonic Society per la categoria Ensemble, premio assegnato per la prima volta in assoluto ad un ensemble di musica antica.

I Fagiolini si basano sui classici del repertorio vocale del Rinascimento e del ventesimo secolo; negli anni più recenti il nome è divenuto sinonimo di produzioni innovative nella rappresentazione di opere di teatro musicale del Rinascimento. *L'Amfiparnaso* di Orazio Vecchi, pubblicato in DVD da Chaconne nel 2004, ha offerto la prima registrazione ufficiale di produzioni di questo tipo.

I Fagiolini hanno anche una regolare attività concertistica ed hanno registrato per Chandos altri sei CD, concentrandosi su autori solitamente trascurati del repertorio rinascimentale inglese e dell'Italia settentrionale; i più recenti sono dedicati a composizioni di Thomas Tomkins e di Andrea Gabrieli. La fitta agenda di impegni concertistici ha portato l'ensemble dai BBC Proms e dai festival dell'Europa occidentale fino all'Estremo Oriente, da un'estremità all'altra dell'Africa, fino agli Stati Uniti, spesso in qualità ambasciatori per il British Council.

Le collaborazioni con altri musicisti sono sempre state assai apprezzate ed hanno incluso composizioni di Byrd e Gibbons con gli ensemble Concordia e Fretwork, esecuzioni come cantanti solisti nei *Vespri del 1610* di Monteverdi con His Majestys Sagbutts & Cornetts, opere di Schubert con la London Philharmonic Youth Orchestra e, ancora più insolito, *Simunye*, repertorio con parti di improvvisazioni con la SDASA Chorale di Soweto.

Le produzioni recitate da I Fagiolini hanno incluso molti altri progetti di notevole interesse, tra i quali: concerti in costume di musiche di Handel, semi-opere di Purcell con pupazzi, musiche di numerosi

compositori rinascimentali. Nel 2004 il gruppo ha proposto per la prima volta *The Full Monteverdi*, una presentazione drammatizzata de *Quarto libro de madrigali* di Monteverdi (1603) ideata da John La Bouchardière, la quale ha suscitato vivo entusiasmo ovunque sia stata presentata. Nel 2005, in collaborazione con The Opera Group, l'ensemble ha prodotto *The Birds*, una nuova opera per ensemble vocale ideata da Ed Hughes. I Fagiolini sono inoltre sempre più frequentemente coinvolti in attività educative presso università e corsi estivi. Maggiori informazioni sono disponibili sul sito www.ifagiolini.com.

Robert Hollingworth ha fondato I Fagiolini nel 1986. Da allora, l'attività di direttore del gruppo ha occupato la maggior parte del suo tempo, ma egli ha anche diretto

altri ensemble sia in patria che all'estero, compresi i BBC Singers, I Fagiolini e la BBC Concert Orchestra in un progetto con l'autrice Anne Dudley, oltre ad una produzione anticonformista dell'*Orfeo* di Monteverdi allestita dall'Opera Zuid in Olanda. Ha fondato l'innovativo Islington Winter Music Festival, scrive e presenta programmi per BBC Radio 3 ed ha collaborato a numerosi film, tra i quali *Quills* (La penna dello scandalo). Nel 2004 ha diretto il Nederlands Kamerkoor in un nuovo pionieristico progetto di teatro musicale, ideato con Henk Schut, basato sulla vita di Faust ed ambientato in luoghi sorprendenti come ad esempio un grande cantiere navale vicino alla Amsterdam Central Station. Nel 2006 è stato nominato nel comitato dei consulenti artistici dello York Early Music Festival.

1 Prologo: La Musica

Dal mio Permesso¹ amato a voi ne vegno,
incliti eroi, sangue gentil di Regi,
di cui narra la Fama eccelsi pregi,
né giunge al ver perch'è tropp'alto il segno.

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

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

Quinci a dirvi d'Orfeo desio mi sprona,
d'Orfeo che trasse al suo cantar le fere,
e servo fe' l'Inferno a sue preghiere,
gloria immortal di Pindo² e d'Elicona.

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

Alessandro Striggio (?1573–1630)

Prologue: Music

From my beloved Permessus¹ I come to you,
illustrious heroes, noble race of kings,
whose glorious deeds Fame relates,
but falls short of the truth, for the target is too
high.

I am Music, who in sweet accents
can calm every troubled heart,
and now with noble anger, now with love,
can inflame the most frozen minds.

I, singing to my golden lyre, am used
from time to time to delighting mortal ears,
thus to inspire souls with a longing
for the sonorous harmony of the heavenly lyre.

From here, desire spurs me to tell you of
Orpheus,
Orpheus who drew wild beasts to his singing,
and who subjugated Hades by his pleas,
the immortal glory of Pindus² and Helicon.

Now while I sing of joy, of sorrow,
let no small bird stir among these plants,
nor noisy wave be heard on these shores,
and let every little breeze be still in its course.

¹ Fiume che scorre presso il monte Elicona, luogo sacro alle Muse.

² Monte della Tessaglia, sacro ad Apollo.

¹ A river near Mount Helicon, a place sacred to the Muses

² A mountain in Thessaly, sacred to Apollo

2 Luci serene e chiare

Luci serene e chiare,
voi m'incendete, voi, ma prov' il core
nell'incendio diletto, non dolore.
Dolci parole e care,
voi mi ferite, voi, ma prova il petto
non dolor ne la piaga, ma diletto.
O miracol d'amore:
alma ch'è tutta foco e tutta sangue
si strugg'e non si duol, muor e non languè.

Ridolfo Arlotti (floruit ca. 1600)

3 Anima mia, perdona

Anima mia, perdona
a chi t'è cruda sol dove pietosa
esser non può; perdona a questa,
nei detti e nel sembiante
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?

Che se tu se' 'l cor mio,
come se' pur mal grado
del cielo e della terra,
qualor piangi e sospiri,
quelle lagrime tue sono il mio sangue,
que' sospiri il mio spirto e quelle pene

Eyes, bright and clear

Eyes, bright and clear,
you set me on fire but my heart feels
pleasure in the fire, not pain.
Sweet and dear words,
you pierce me but my breast feels
not pain in the wound but delight.
Oh, miracle of love:
a soul that is all fire and all blood
is consumed without pain, dies without
languishing.

Ridolfo Arlotti (fl. c. 1600)

My beloved, forgive

My beloved, forgive
the one who is cruel to you, only because
she cannot express pity; forgive the one who only
in her words and outward appearance
seems your implacable enemy while in her heart
she is your most tender lover;
and, if you still wish to take revenge,
ah, what greater vengeance can you have
than your own suffering?

For if you are my beloved,
as you truly are, in spite
of the will of heaven and earth,
whenever you weep and sigh,
those tears of yours are my blood,
those sighs are my life's breath, and the sorrows

e quel dolor, che senti,
son miei, non tuoi, tormenti.

Giovanni Battista Guarini
(1538–1612),
Il pastor fido, III, 4

4 **Tempo la cetra**

Tempo la cetra e per cantar gli honori
di Marte, alzo tal hor lo stil e i carmi;
ma invan la tento, e impossibil parmi
ch'ella già mai risoni altro ch' amori.

Così, pur tra l'arene e pur tra fiori,
Note amorse Amor torna a dettarmi;
nè vol ch'io prend' ancor a cantar d'armi,
se non di quelle ond'egli impiaga i cori.

Hor l'humil plectro e i rozzi accenti indegni,
Musa, qual dianci accorda, infin ch'al canto
de la tromba sublime il Ciel ti degni;

Riede ai teneri scherzi e dolce intanto
lo Dio guerrier, temprando i ferì sdegni,
in grembo a Citherea³ dorma al tuo canto.

Giovan Battista Marino (1569–1625)

and the pain that you feel
are my own torments, not yours.

I tune my lyre

I tune my lyre, and to sing the honours
of Mars I thus uplift my style and songs;
but in vain I pluck it, and it seems impossible
that it will ever resound with anything but
love-songs.

Thus, now in the arena and now amidst flowers,
Love again dictates amorous notes to me;
nor does he desire that I should sing again of
weapons,
unless of those with which he wounds hearts.

Now the lowly plectrum and coarse, undignified
inflections,
O Muse, refine them as you did before, until, to
the song
of the sublime trumpet, Heaven honours you.

Now to sweet and tender play returns
the God of war, tempering his harsh anger;
may he sleep in the arms of Cytherea³ to your song.

³ Venere, dea dell'amore.

³ Venus, Goddess of love

5 Ahi, come a un vago sol cortese giro

Ahi, come a un vago sol cortese giro
de' due belli occhi, ond'io
soffersi il primo dolce stral d'Amore,
pien d'un novo desio,
sì pront'a sospirar torna'l mio core.
Lasso, non val ascondersi, ch'omai
conosco i segni che'l mio cor addita
de l'antica ferita.
Ed è gran tempo pur che la saldai.
Ah che piaga d'Amor non sana mai!

Giovanni Battista Guarini

6 Con che soavità, labbra odorate

Con che soavità, labbra odorate,
e vi bacio e v'ascolto;
ma se godo un piacer, l'altro m'è tolto.
Come i vostri diletti
s'ancidono fra lor, se dolcemente
vive per ambe due l'anima mia?
Che soave armonia
fareste, o cari baci, o dolci detti,
se foste unitamente
d'ambe due le dolcezze ambo capaci,
baciando, i detti, e ragionando, i baci.

Giovanni Battista Guarini

Alas, how for just one graceful and kind glance

Alas, how for just one graceful and kind glance
of these beautiful eyes – from which
I was first wounded by Love's sweet dart –
my heart, full of new desire,
is ready to sigh again!
Wretched me, hiding is useless, for already
I know the scars that my heart shows
from the ancient wound,
though I mended it long ago.
Ah, Love's wound never heals!

With what sweetness, O fragrant lips

With what sweetness, O fragrant lips,
do I kiss you and listen to you;
but if I enjoy one pleasure, the other is taken
from me.
How can these delights
fight with each other, when so sweetly
does my soul live for both?
What sweet harmony,
dearest kisses, sweetest words, you would create
if, united, you were capable
of both your sweetnesses:
the words to kiss and the kisses to speak.

B Ch'io t'ami

Ch'io 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 fere lor'è i duri sterpi e i sassi
di quest'alpestri monti,
ch'i'ho sì spesse volte
inteneriti al suon de' miei lamenti.

Deh! bella e cara e sì soave un tempo
cagion del viver mio, mentre al ciel piacque,
volgi una volta,... volgi
quelle stelle amorse,
come le vidi mai, così tranquille
e piene di pietà, prima ch'io moia,
ché'l morir mi sia dolce.
E dritto è ben che, se mi fùro un tempo
dolci segni di vita, or sien di morte
quei begl'occhi amorosi;
e quel soave sguardo,
che mi scorse ad amare,
mi scorg'anco a morire;
e chi fu l'alba mia,
del mio cadente di l'Espero or sia.

Ma tu, più che mai dura,
favilla di pietà non senti ancora;
anzi t'inaspri più, quanto più prego.
Così senza parlar dunque m'ascolti?

I love you

I love you and love you more than my life.
If you do not know it, cruel one,
ask these woods,
which will tell you,
and so will
the wild beasts, the rough branches and the stones
of these steep mountains,
which so many times I have
moved with the sound of my laments.

Ah, my beauty, my dear one, and once my so sweet
reason for living, while it pleased heaven;
turn once more... O turn
those loving starry eyes on me,
as you used to, so calm
and full of pity, before I die;
so that my dying may be sweet.
And it is right that, as once they were
sweet symbols of life, now those beautiful eyes
signify death,
and that the sweet glance
that witnessed my love,
should now witness my death;
and that she who was my dawn,
should now be the Evening Star of my fading day.

But you, harsher than ever,
not a spark of pity do you now feel;
rather your harshness increases with my
pleading.
Is it thus you listen but have no word for me?

A chi parlo, infelice? A un muto sasso?
S'altro non mi vuoi dir, dimmi almen: "Mori!"
e morir mi vedrai.
Questa è ben, empi? Amor, miseria estrema,
che sì rigida ninfa
non mi risponda, e l'armi
d'una sola sdegnosa, cruda voce
sdegni di proferir al mio morire.

Giovanni Battista Guarini,
Il pastor fido, III, 3

9 Partenza amorosa

Se pur destina e vuole
il cielo, almo mio sole,
che in tenebre mi viva,
ascolta, alma mia diva,
ciò che potrà ridire
fra cotanto martire
di sconcolato amante
lingua fredda e tremante.
O del cor luce e speme,
odi le voci estreme:
odile, e del bel seno
una lagrima almeno
bagni la viva neve.
Rimira ah, come lieve
per l'eterno cammino
s'affretta, e già vicino
splende l'infausto giorno
che dal bel ciglio adorno
mi condurrà lontano.

To whom do I, unhappy man, speak? To a
dumb stone?
If you wish to say nothing else, at least say, 'Die!'
and you will see me die.
This, O villainous love, is the extreme of
wickedness,
that such an unyielding nymph
does not answer me, and the weapon
of a single scornful, cruel word
she refuses to provide for my death.

Lover's leave-taking

If Heaven decrees and wishes,
O my gracious beloved sun,
that I live in darkness,
listen, gracious goddess,
what can be said
in such torment
by a forlorn lover's
cold and trembling tongue.
O light and hope of my heart,
hear my final words:
hear them, and let
just one tear
bathe the white snowy breast.
Behold, alas, how lightly
down the immortal path
it rushes, and now closer
shines the dreadful day
that from your beautiful eyelashes
will drive me away.

Deh, con più lenta mano
sferza i destrieri ardenti,
Febo, se a' tuoi lamenti
trecce dorate e bionde
tornin l'amate fronde.⁴
O pensier vani e folli!
Che spero, ohimè, che vollen?
Già dibattendo l'ale
giunge l'ora fatale
dell'aspra dipartita,
vita de la mia vita!
A te non dico addio
ché se l'alma e'l cor mio,
se lascio ogni mio bene
e con la cara spene
resta ogni bel desio,
a me vo' dire addio:
a me, che triste e solo,
preda d'immortal duolo,
da me medesimo, lasso,
volgo, partendo, il passo.
Lumi, voi che vedeste
della beltà celeste,
allor ch'arsi e gelai,
splendor sì vaghi i rai,
a voi, tremante e muto,
a voi dimando aiuto;
ridite, occhi, ridite
con lagrime infinite,
ridite innanzi a lei
gli affanni acerbi e rei,

⁴ Riferimenti al carro del sole ed all'amore di Apollo per la ninfa Dafne, la quale volle sfuggire al dio e fu trasformata in alloro.

Alas, drive more slowly
your ardent steeds,
Phoebus; on hearing your sighs
may your beloved leaves
become golden fair plaits again.⁴
O vain and foolish thoughts!
What do I hope, what did I wish?
Already, beating its wings,
comes the fatal hour
of my bitter departure,
life of my life!
I shall not say farewell to you,
who are my soul and my heart.
If I leave every good thing,
and every beautiful wish
remains with my dear hope,
I shall say farewell to myself:
to myself, sad and forlorn,
victim of endless sorrow;
from myself, alas,
do I step, departing.
O sparkling eyes, you who saw
of such celestial beauty
(while I burnt and froze)
such beautiful rays shining;
from you, trembling and dumb,
from you I beg help;
tell again, my eyes, repeat
with everlasting tears,
repeat in her presence
the cruel, bitter sorrows,

⁴ Phoebus (the sun god), with his horses dragging the sun through the sky, infers Apollo who was in love with the nymph Daphne. She, escaping from him, prayed to be delivered and was turned into a laurel.

ch'io non saprei ridire
di cotanto martire
ne pur minima parte:
solo dirò che parte
il più leale amante
che mai fermasse piante
nell'amoroso regno;
che di laccio il più degno
incatenato visse
di quanti unqua s'ordisse
Amor per altra etade;
che per casta beltade
temprò sì bei lamenti
che'l mar, la terra e i venti
ne sospiraro, e'l cielo
di lagrimoso velo,
pietoso a' suoi sospiri,
sparse gli almi zaffiri;
e potrei dir ancora
ch'unqua non vide Aurora
specchiarsi in mar sì bella,
nè l'amorosa stella
se non oscura e vile,
dopo l'ardor gentile
delle stellanti ciglia,
immortal meraviglia
in cui mirando, a volo
varco le nubi e il polo.
Ma deh, luci serene,
de le mie care pene
dolcissimo conforto,

for I could not retell
of such deep suffering
even a small part:
I shall only say, that now departs
the most faithful lover
who ever stood
in Love's kingdom;
who by the most worthy chain
lived bound,
always entwined by
Love in all times;
who for a chaste beauty
tuned such beautiful laments
that sea, earth and the winds
sighed too, and the air,
having pity on such sighs,
scattered graceful sapphires
of tearful rain.
And I could add too
that no one ever saw a more
beautiful Dawn reflected in the sea,
and the star of Love seemed
dark and worthless too,
after seeing the gentle ardour
of the starry eyes,
an immortal wonder
that makes me fly over the clouds
and the sky when I contemplate it.
But ah, serene lights,
the sweetest comfort
to my dear sorrows;

chi scorgerammi in porto
per questo mar insano,
se da voi m'allontano?
Ahi che mia stanca nave
rimiro, e'l cor ne pave
fra turbini e tempeste,
e del nume celeste
invan sospiro i rai,
stelle che tanto amai!
Ma qual timor mi punge?
Ove n'andro sì lunge
ch'io perda il dolce lume?
Qual monte mai, qual fiume,
qual mar farammi eclissi
che nel mio sol non fissi
il cor, l'alma e i pensieri,
se di quei raggi altieri
per entro il cor profondo
la luce e'l cor ascondo?
Partirà ben il piede;
Amor, prestami fede:
per te l'alma mia diva
partirà sì, ma schiva
de la gravosa salma
farà volando l'alma,
dolcissimo soggiorno,
al suo bel ciel ritorno.

? Ottavio Rinuccini
(1562–1621)

who will lead me to safe port
across this insane sea,
if I go away from you?
Alas, I reflect on my weary ship,
and my heart trembles
among storms and tempests,
and the light of the divine god
do I beseech in vain,
my dear beloved stars!
But what fear hits me?
Where shall I go, so far
that I shall lose your sweet light?
What mountain, what river,
what sea would ever eclipse
the sun where my heart, soul
and thoughts are fixed,
as long as I keep the light and core
of these proud rays
sealed in my deepest heart?
My feet will boldly leave;
Love, give me faith:
for you my divine soul
shall depart, but deprived
of its heavy corpse
my soul, flying,
will return to its beautiful heaven,
sweetest repose.

10 Parlo miser'ò taccio?

Parlo miser'ò taccio?
S'io taccio, che soccorso avrà il morire?
S'io parlo, che perdono avrà l'ardire?
Taci: che ben s'intende
chiusa fiamma tal hor da chi l'accende.
Parla in me la pietade,
parla in lei la beltade;
e dice quel bel volto al duro core
– Chi può mirarmi, e non languir d'amore?

Giovanni Battista Guarini

11 Volgendo il ciel

Introduzione al ballo

[*Voce sola (Poeta fermato così dice):*]

Volgendo il ciel per l'immortal sentiero
le ruote de la luce alma e serena,
un secolo di pace il sol rimena
sotto il re novo del Romano Impero.

Sù, mi si rechi omai del grand'Ibero⁵
profonda tazza inghirlandata e piena,

**Should I speak, poor wretch that I am,
or be silent?**

Should I speak, poor wretch that I am, or be silent?
If I keep silence, will my death find help?
If I speak, will my boldness find forgiveness?
Be silent – for quite noticeable
can a hidden fire be to the one who has caused it.
Pity speaks in me,
beauty speaks in her,
and the beautiful face says to the hard heart,
'Who can see me and not languish with love?'

While Heaven turns

Introduction to the dance

[*Solo Voice (the Poet stands still and speaks as follows):*]

While Heaven in the immortal path turns
the wheels of the gracious and serene light,
the Sun brings back a time of peace
under the new King of the Roman Empire.

Come, bring me now a deep cup
crowned with a garland and full of the famous
Ibero,⁵

⁵ Riferimento al vino spagnolo.

⁵ Reference to a Spanish wine

che correndomi al cor di vena in vena
sgombra da l'alma ogni mortal pensiero.

Venga la nobil cetra.

*[Ricevuto il chitarone, da la ninfa, si volta verso
l'altre e così gli parla:]*

Il crin di fiori

cingimi, o Filli;

*[qui li pone la ninfa la ghirlanda, poi parla il
poeta come segue:]*

io ferirò le stelle
cantando del mio re gli eccelsi allori.

[qui nel chitarone da lui sonato così segue:]

E voi, che per beltà, donne e donzelle,
gite superbe d'immortali onori,
movete al mio bel suon le piante snelle,

sparso di rose il crin leggiadro e biondo;
e, lasciato dell'Istro il ricco fondo,
vengano l'umide ninfe al ball'anch'elle.

*[Entrata come di sopra, et le Ninfe dell'Istro
escono al tempo di essa entrata come le prime,
e giunte al loro determinato loco, tutte le Ninfe
insieme danzano il seguente ballo]*

which, running to my heart and flowing
through my veins,
will free my soul from all mortal thoughts.

Bring forth the noble lyre.

*[Receiving the chitarrone from the nymph, he
turns to the others and says:]*

With flowers
crown my hair, O Phyllis,
*[Here the nymph puts the garland on his head,
then the poet speaks as follows:]*

I will attack the stars,
singing the excellent victories of my King.

[Here he plays the chitarrone as follows:]

And you, renowned for your beauty, ladies and
maidens,
who proudly go with immortal honours:
move your light feet to my beautiful sound,

your fair hair crowned with roses,
and, leaving the rich bottom of the Danube,
may the river nymphs also join the dance.

*[Entrata as before, and the nymphs of the Istro
proceed at the same tempo as the first entrata,
and when they reach their place, all the nymphs
together dance as follows:]*

Ballo

Movete al mio bel suon le piante snelle,
sparso di rose il crin...

Fuggano in questo dì nemi e procelle
d'aure odorate e'l mormorar giocondo,
fatt'eco al mio cantar, rimbombi il mondo
l'opre di Ferdinando⁶ eccelse e belle.

*[Qui in questo loco finita la presente prima parte,
si fa un canario o passo e mezzo od altro balletto,
a beneplacito senza canto poi si ritorna sopra la
prima aria come segue, cangiando mutanze.]*

Ei l'armi cinse e su destrier alato
corse le piaggie e sulla terra dura
la testa riposò sul braccio armato.

Le torri eccelse e le superbe mura
al vento sparse, e fe' vermiglio il prato
lasciando ogni altra gloria al mondo oscura.

adattato da testo di Ottavio Rinuccini

Dance

Move your light feet to my beautiful sound,
your fair hair crowned...

On such a day may the clouds and storms flee;
may scented breezes and sweet murmurs
echo my singing and the world resound
the splendid deeds of Ferdinand.⁶

*[There, at the end of the first part, do a canario or
passo e mezzo or another dance, as preferred, with
no singing; then return to the first song as follows,
changing the dance variations:]*

He put on his armour, and on his flying steed
rushed through the regions, and on the hard
ground
rested his head on his beweaponed arm.

The highest towers and proud walls
he scattered to the wind; he bloodied the field,
eclipsing every other worldly glory.

after Ottavio Rinuccini

⁶ Ferdinand III, imperatore del Sacro Romano Impero dal 1637.

⁶ Ferdinand III, Holy Roman Emperor from 1637

12 **Longe da te, cor mio**

Longe da te, cor mio,
struggomi di dolore,
di dolcezz'e d'amore.

Ma torna omai, deh torna! E se'l destino
strugger vorrammi ancor a te vicino,
sfavilli e splenda il tuo bel lume amato
ch'io n'arda e mora, e morirò beato.

testo di anonimo

13 **Piagn'e sospira**

Piagn'e sospira, e quand'i caldi raggi
fuggon le greggi a la dolce ombr'assise,
ne la scorza de' pini o pur de' faggi
segnò l'amato nome in mille guise;
e de la sua fortuna i gravi oltraggi
e i vari casi in dura scorza incise,
e in rileggendo poi le proprie note
spargea di pianto le vermiglie gote.

Torquato Tasso (1544–1595)

Far from you, my heart

Far from you, my heart,
I am consumed with sorrow,
tenderness and love.

But return now, ah, return! And if fate
wills me still to suffer when near you,
let your beautiful dear eyes shine and sparkle,
so that I burn and die from them, and I will
die blessed.

text author unknown

She wept and sighed

She wept and sighed, and when the sun's hot
rays
made the flock flee to the sweet shade,
into the bark of the pines or beeches
she marked her sweetheart's name in a thousand
ways.
And the cruel offences and various misfortunes
of her fate she carved in tough bark.
And re-reading then her own notes
she covered her vermilion cheeks with tears.

Translation: Silvia Reseghetti
and Robert Hollingworth



POLYPHONIC
FILMS
LIMITED 

I Fagiolini

the full
Monteverdi

DIRECTOR JOHN LA BOUCHARDIÈRE
MUSIC DIRECTOR ROBERT HOLLINGWORTH



I Fagiolini film 'The Full Monteverdi' in spring 2007 for
worldwide broadcast and DVD release in January 2008.

READ THE BLOG AT www.thefullmonteverdi.co.uk

You can now purchase Chandos CDs online at our website: www.chandos.net
For mail order enquiries contact Liz: 0845 370 4994

Any requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs should be made direct to the Finance Director, Chandos Records Ltd, at the address below.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK. E-mail: enquiries@chandos.net
Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201

Chandos 24-bit recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Recording producer Rachel Smith

Sound engineer John Taylor

Editor Rachel Smith

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue Hertford College Chapel, Oxford; 9–11 January 2006

Front cover and booklet Illustrated with scenes from I Fagiolini's production *The Full Monteverdi*

© Polyphonic Films Ltd

Back cover Photograph of I Fagiolini by Sean Coleman

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2006 Chandos Records Ltd

© 2006 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Printed in the EU



CHAN 0730

Printed in the EU Public Domain



LC 7038 DDD TT 76:01

Recorded in 24-bit/96 kHz

Claudio MONTEVERDI (1567–1643)

- 1** Prologo: La Musica 5:42
from *Orfeo* (1607)
- 2** Luci serene e chiare 3:48
from *Il quarto libro de madrigali* (1603)
- 3** Anima mia, perdona 5:21
from *Il quarto libro de madrigali* (1603)
- 4** Tempro la cetra 9:17
from *Concerto. Settimo libro de madrigali* (1619)
- 5** Ahi, come a un vago sol cortese giro 5:15
from *Il quinto libro de madrigali* (1605)
- 6** Con che soavità 5:12
from *Concerto. Settimo libro de madrigali* (1619)
- 7** Sinfonia 1:21
from *Orfeo* (1607)
- 8** Ch'io t'ami 8:02
from *Il quinto libro de madrigali* (1605)
- 9** Partenza amorosa 8:10
from *Concerto. Settimo libro de madrigali* (1619)

- 10** Parlo miser'ò taccio? 4:43
from *Concerto. Settimo libro de madrigali* (1619)
 - 11** Volgendo il ciel 10:59
from *Madrigali guerrieri... Libro ottavo* (1638)
 - 12** Longe da te, cor mio 2:59
from *Il quarto libro de madrigali* (1603)
 - 13** Piagn'e sospira 5:08
from *Il quarto libro de madrigali* (1603)
- TT 76:01

I Fagiolini

Robert Hollingworth *director*