

# *Dolci miei sospiri*

Arie antiche

Monteverdi  
Frescobaldi  
Dowland  
D'India, Caccini  
Jones, Handel  
Carissimi

William  
Matteuzzi

Münchner  
Barocksolisten

Hans Ludwig Hirsch



ARTS

*authentic*

# *Dolci miei sospiri*

Arie Antiche

Monteverdi, Frescobaldi, Dowland, D'India,  
Caccini, Jones, Handel, Carissimi

## **William Matteuzzi**

*Tenor / Tenore*

## **Münchner Barocksolisten**

### **Hubert Hoffmann**

*Archlute / Laute / Arciliuto*

## **Hans Ludwig Hirsch**

*Harpsichord & Conductor / Cembalo und Dirigent  
Clavecin et Direction musicale / Clavicembalo e Direttore*

# Dolci miei sospiri

## Arie Antiche

Monteverdi, Frescobaldi, Dowland, D'India, Caccini, Jones, Handel, Carissimi

CLAUDIO MONTEVERDI (1567-1643)

*from / aus / da: "Scherzi Musicali" – 1607*

- |   |                              |      |
|---|------------------------------|------|
| 1 | <b>Dolci miei sospiri</b>    | 3'31 |
| 2 | <b>Damigella tutta bella</b> | 1'44 |

GIROLAMO FRESCOBALDI (1583 -1643)

- |   |  |      |
|---|--|------|
| 3 | <b>Entro nave dorata</b> <i>from / aus / da: "Primo Libro d'Arie Musicali per cantarsi" – 1630</i> | 2'36 |
| 4 | <b>O mio cor</b> <i>from / aus / da: "Secondo Libro d'Arie Musicali per cantarsi" – 1630</i>       | 7'04 |

CLAUDIO MONTEVERDI

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 5 | <b>Quando l'alba in oriente</b> <i>from / aus / da: "Scherzi Musicali" – 1607</i>   | 3'24 |
| 6 | <b>Confitebor tibi Domine</b> , <i>Psalm – a voce sola</i><br><i>from / aus / da: "Selva morale e spirituale" – 1640/41 (No. 4)</i> | 6'26 |

JOHN DOWLAND (1563 -1626)

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 7  | <b>In Darkness let me dwell</b> <i>from / aus / da: "A Musical Banquet" – 1610</i>           | 4'21 |
| 8  | <b>Come again, sweet love</b> <i>from / aus / da: "First Booke of Songs" – 1597 (no. 14)</i> | 2'39 |
| 9  | <b>If my complaints</b> <i>from / aus / da: "First Booke of Songs" – 1597 (No. 4)</i>        | 3'25 |
| 10 | <b>Go crystal tears</b> <i>from / aus / da: "First Booke of Songs" – 1597 (No. 9)</i>        | 4'06 |

SIGISMONDO D'INDIA (1582?-1629?)

*from / aus / da: "Le Musiche... da cantar solo nel Clavicordo...et altri istromenti simili" – 1609*

- |    |                                  |      |
|----|----------------------------------|------|
| 11 | <b>Apertamente dice la gente</b> | 1'38 |
| 12 | <b>Piangono al pianger mio</b>   | 4'17 |
| 13 | <b>Donna i' vorrei dir molto</b> | 1'41 |

- GIULIO CACCINI (1545?-1618)
- 14 **Dite o del foco mio** *from / aus / da: "Nuove musiche e nuova maniera di scriverle" – 1614* 2'56
- 15 **Amarilli mia bella** *from / aus / da: "Le Nuove musiche" – 1602* 3'05
- ROBERT JONES (1597-1615)
- 16 **Ite caldi sospiri** *from / aus / da: "A Musical Dreame" – 1609* 2'42
- GEORG FRIEDRICH HANDEL (1685 -1759)
- 17 **Mi palpita il cor** HWV 132 9'00  
(Adagio-Allegro, Recitativo, Aria, Recitativo, Aria)
- GIACOMO CARISSIMI (1605 -1674)
- 18 **Apritevi inferni**, *for voice and continuo* 7'46



A VOCE SOLA  
or  
FROM THE BIRTH OF BEL CANTO  
by Hans L. Hirsch

An abundant number of polyphonic madrigals from the second half of the fading sixteenth century are so clearly marked in the upper part that the monody with its instrumental accompaniment can flow most naturally from them. This increasingly common practice is, at least initially, often confused by the heated polemics surrounding the question of polyphonic and monodic style.

Theory and practice view with mistrust the possibility of a synthesis between the "prima prattica", the first-polyphonic-manner of writing and the "seconda prattica", the second-monic-manner. First and foremost the advocates of traditional counterpoint fear impoverishment, simplification and regression. In the euphoric supposition of being on the path of musical recitation, of the *speech song* of ancient theatre, Florentine intellectuals and musicians like Vincenzo Galilei, Giovanni de Bardi, Jacopo Corsi, Jacopo Peri and Giulio Caccini, to name but the most famous, bet exclusively on solo singing, in sharp contrast to (what they consider) polyphony that suffocates the word, larded with formally frozen madrigal features. In 1581 Vincenzo Galilei, father of Galileo Galilei, publishes the

DIALOGO DELLA MUSICA ANTICA  
ET DELLA MODERNA.

Dialogue here does not mean so much an exchange of views as an argument, a manifesto rather than a treatise. In short:

VINCENZO GALILEI writes  
MANIFESTO OF MONODIE.

GIULIO CACCINI provides him  
with the practical bases in his  
NUOVE MUSICHE.

The singer-composer Caccini, in wholly provocative tone, calls *Amarilli mia bella*, the well-known, sentimental folksong-like aria, a "madrigal". A term which for him has become an empty shell which he fills with new contents. As Galilei demands, this madrigal of the *Nuove Musiche* no longer exhausts itself in the process of pedantically subjecting the individual word to interpretation through descriptive effects

and musical-rhetoric figures, but primarily depicts the basic mood, the heartfelt yearning, that leads the lover to sing. And only he – accompanied simply by the lute or other chordal instruments. In the very extensive forewords to the two volumes of his *Nuove Musiche* Caccini expresses what this means. With this he writes the

MANIFESTO DES BELCANTO,  
of the new solo song style. The fact that he also includes in this old "madrigalisms", as characteristic elements of the folklore of the south, shows Caccini as the future "divo", pursuing the spirit of his time without however becoming uncritically enslaved by it. What he does admire is the *vox humana*, the human voice, its immense variety of characterisation and seemingly unlimited expressive potential. In "Dite o del foco mio" the virtuoso soloist Caccini speaks to us quite directly, sincerely and personally, not without gestures of strutting vanity. A few chords are all he needs for the improvised accompaniment, which provides a transparent foil for the NOBILE SPREZZATURA, THE NOBLE SCORN with which a star shines. The celebrity of maestro Giulio reaches well beyond Florence, beyond the Medici court and Tuscany. Evidence of this is provided by Girolamo Frescobaldi and even more so by the experimental Sigismondo d'India, each in his own way. Vincenzo Galilei, the great catalyst, does not in reality discover the music of Greek tragedy, but his rediscovery of monody does indeed lead almost directly to the *dramma in musica*, opera. Galilei, the learned theorist, comes across moreover as anything but dry, stiff and academic. His DIALOGUE can be read in part like Goldoni's didactic work on comic theatre. Galilei and Goldoni both observe with a sharp eye and a satirical bite.

*"Drooling at your ancient forerunners and yet remaining hopelessly behind them, you modern contrapuntists are astonished that you cannot achieve even one of their effects. You forget that poetry expresses the motions of the soul, which you cannot attain with your top-heavy counterpoint. Unlike the art of the ancients, who would have no part of such behaviour. And when, Signori Contrapuntisti, you wish to know what is going on, then pay attention, when, how and where you may comfortably, effortlessly, delightfully sit back. In the theatre. Indeed, it matters little whether it be tragedy or Commedia dell'Arte. Try to suppress any ribald laughter and lend your ears to the beat of the tongue, to the rising and falling melody of speech itself, to accent, declamation, diction and changing tempos. A gentleman speaks in his own manner to a servant, in another manner a prince to his subject. He again*

*chooses another tone if he appears as a supplicant. Each has his own distinctive manner:*

*The man in a rage, the excited man, the mistress or maiden, the young rascal, the worldly-wise courtesan, the lover who seeks to conquer his beloved with his tone, all those who lament, sigh, tremble, hesitate and those cannot curb the excess of their delight. You sad contrapuntists should take this variety of human forms as your model when you strive to imitate the motions of the soul in notes."*

More than ever we admire Claudio Monteverdi today as the genius of synthesis, as the man who saw polyphony and monody, popular music (*Scherzos*, the merry dance songs) and *musica colta* (the *Confitebor*) not as opposites but as a creative opening and expansion, as the possibility of a new, virtuoso combination and juxtaposition of instrument(s) and voice(s). He does not concern himself with the spirit of his time, he is the spirit of his time. And he points forward. To the age of the baroque. When Monteverdi shines forth beyond the context of Italy, then the wholly English John Dowland opens up to us in a perspective that is far from insular. Quite the opposite. The Englishman's miniatures shine in a European frame. Less of a singer than a lute virtuoso, he too is a man of synthesis. In London, Paris, Brunswick, Copenhagen, Venice and Florence he absorbs the currents of his time, without ever being carried away by them. Only once does he seem to lose his cool distance: Luca Marenzio, with Gesualdo da Venosa one of the "perfecters" of the madrigal, wins his unconditional admiration and, in return, Marenzio is enchanted by Dowland's poetry. In England songs like "If my complaints" become folksongs, just as later Schubert Lieder will become folksongs. From folksong to art song, from art song to folksong: shifts like these are often hard to follow and can rarely be traced in all their ramifications.

Clear yet at the same time rich in significance is the interweaving of *musica popolare* and *musica colta*. In more or less artistic works *melismata*, rhythms and speech gestures are woven "from beneath" with chosen harmonies, counter-voices and forms "from above". No few baroque operas, oratorios, cantatas and ballets provide "discordant" examples of this. Monteverdi and Handel, however, are masters of the "concordant" ones.

Giacomini Carissimi stands between the two. His position as "court composer" of the Jesuits does not permit him to cut his dramatic vein on the stage. He must deny himself flesh

and blood. So he sanguinely resorts to world theatre, where the heavenly, the infernal and the worldly terrify, dazzle and confuse man. And where the power of music shows the path towards salvation. With his pictorially dramatic oratorios and cantatas *Carissimi* comes very close to the great Jesuit dramatist Jakob Biedermann. From Germany Handel is conquering the theatres of Europe. A force of nature. A "boar". He too a virtuoso of the embellished baroque song, which he bore beyond its apex in London both in Italian opera and in English oratorio. Many preparatory studies for his world-famous works are to be found in the cantatas. "Mi palpita il cor" in two versions brings us the young Handel who fully masters Italian style and through it displays what Johann Wolfgang Goethe calls the "the power of his spirit".

*Translation: Timothy Alan Shaw*

**William Matteuzzi** was born in Bologna, where he began his vocal training with the tenor Paride Venturi at the age of 17. This phase he was able to expand and perfect as a result of his productive acquaintance with Rodolfo Celletti. Following his debut at the studio theatre of As.Li.Co. in Milan in December 1979, he won the Milan singing competition "Enrico Caruso" in 1980. Since then he has performed at all important theatres of the world and has interpreted approximately 100 different roles. He directed particular attention to the bel canto repertoire and especially to Rossini. It is therefore no coincidence that he contributed to the modern re-discovery of "Il viaggio a Reims" and "Ricciardo e Zoraide", and is regarded as one of the most important interpreters of both Rossini's serious and lighter works.

His voice is characterised by an extremely high timbre, yet always retains a certain dark shimmer, reminiscent of that of a tenore contraltino from the 19th century. Matteuzzi has recorded the operas *Armida*, *Il matrimonio segreto*, *La sonnambula* and *Nina o sia la pazza per amore* for ARTS. Some of his other recordings are available from Decca, EMI, RCA, Sony, Erato and Opera Rara.

A VOCE SOLA  
oder  
VON DER GEBURT DES BEL CANTO  
von Hans L. Hirsh

Eine Anzahl von polyphonen Madrigalen der zweiten Hälfte des ausklingenden Cinquecento gibt sich so eindeutig oberstimmenbetont, dass sich die instrumentaltbegleitete Monodie wie selbstverständlich aus ihnen herauslösen kann. Diese mehr und mehr geübte Praxis wird von der hitzigen Polemik um den *stile polifonico* und den *stile monodico* zumindest anfänglich häufig vernebelt.

Theorie und Praxis begegnen den Möglichkeiten einer Synthese zwischen der *prima prattica*, der ersten polyphonen Art zu schreiben und der *seconda prattica*, der zweiten monodischen Art mit Misstrauen. Vor allem die Verfechter des althergebrachten Kontrapunkts befürchten Verarmung, Einfach und Rückschritt.

In der euphorischen Annahme, der musikalischen Rezitation, dem *Sprechgesang* des antiken Theaters auf der Spur zu sein, setzen die Florentiner Intellektuellen und Musiker wie Vincenzo Galilei, Giovanni de Bardi, Jacopo Corsi, Jacopo Peri und Giulio Caccini, um die wichtigsten Namen zu nennen, dennoch ausschließlich auf den Sologesang, in schroffer Antithese zu einer, wie sie meinen, das Wort erstickenden Polyphonie, durchsetzt von formelhaft erstarrten Madrigalismen.

Vincenzo Galilei, der Vater von Galileo Galilei, veröffentlicht 1581 seinen

DIALOGO DELLA MUSICA ANTICA  
ET DELLA MODERNA.

Dialog bedeutet hier weniger Zwie-, als Streitgespräch, mehr Streitschrift als Traktat. Kurz:

VINCENZO GALILEI verfasst das  
MANIFEST DER MONODIE.

GIULIO CACCINI liefert ihm die praktische  
Untermauerung in seinen  
NUOVE MUSICHE.

Die berühmte, volksliedhaft-innige Aria *Amarilli mia bella*, nennt Caccini, der Sänger-Komponist, durchaus provozierend "Madrigal." Eine Bezeichnung, für ihn zu leerer Hülse geworden, die er mit neuen Inhalten füllt. Und wie es Galilei fordert, erschöpft sich dieses Madrigal der Nuove Musiche nicht mehr in der pedantisch-unterwürfigen Ausdeutung des Einzelworts mittels deskriptiver Effekte und

musikalisch - rhetorischer Figuren, sondern es fängt zuerst die Grundstimmung ein, die schwärmerische Sehnsucht, die den Verliebten zum Singen bringt. Und zwar ihn allein. Nur von Laute oder anderen Akkordinstrumenten begleitet. Was das bedeutet, legt Caccini in sehr ausführlichen Vorworten zu den beiden Bänden seiner *Nuove Musiche* dar. Damit schreibt er das

MANIFEST DES BELCANTO,

des neuen, solistischen Gesangsstils. Dass er in ihn alte „Madrigalismen“ ebenso einbindet, wie charakteristische Elemente aus der Folklore des Südens, zeigt Caccini als den künftigen "Divo", dem Zeitgeist nachgehend ohne ihm unkritisch zu verfallen. Wenn er etwas bewundert, dann ist es die *vox humana*, die menschliche Stimme, ihre individuell so verschiedene Ausprägung und ihre fast unbegrenzt scheinenden Möglichkeiten des Ausdrucks.

In "Dite o del foco mio" spricht uns der virtuose Solist Caccini denn auch ganz direkt an, unverstellt, persönlich, nicht ohne pfauenhaft eide Geste. Ein paar Akkorde genügen für die zu improvisierende Begleitung. Sie legt den transparenten Grund für die NOBILE SPREZZATURA, DIE VORNEHME LÄSSIGKEIT, mit der ein Star brilliert.

Maestro Giulios Ausstrahlung reicht weit über Florenz, den Hof der Medici und die Toscana hinaus. Das bezeugen, jeder auf seine Weise, Girolamo Frescobaldi und mehr noch der experimentierfreudige Sigismondo d'India. Vincenzo Galilei, der große Anreger, entdeckt zwar nicht die Musik der griechischen Tragödie, aber seine Wiederentdeckung der Monodie führt fast geradewegs zum *Dramma in Musica*, zur Oper.

Galilei, der gelehrte Theoretiker gibt sich übrigens alles andere als trocken, steif und akademisch. Teilweise liest sich sein DIALOG wie Goldonis Lehrstück über das Komische Theater. Ob Galilei oder Goldoni, beide beobachten sie scharf und mit satirischem Biss.

"Ihr wundert euch, ihr modernen Kontrapunktierer, wenn ihr mit hängender Zunge hinter euren antiken Vorgängern herhechelt und dennoch rettungslos hinter ihnen zurückbleibt, nicht eine einzige ihrer Wirkungen erzielt. Ihr vergesst, daß Dichtung Regungen der Seele ausdrückt, die ihr mit euren kopflastigen Kontrapunkten nicht erreicht. Im Gegensatz zur Art der Alten, denen solche Unart völlig fremd war. Und wenn ihr, Signori Contrapuntisti, wissen wollt, wo's langgeht, dann passt auf, wann, wie und wo ihr müheles, vergnüglicherweise kurzweilig nachsitzen könnt. Im Theater. Und zwar ganz gleich, ob in Tragödie oder Commedia

*dell'Arte. Unter-drückt gefälligst lauthalses Lachen und richtet euer Ohrenmerk auf den Zungenschlag, auf die sich hebende und senkende Melodie der Sprache selbst, auf Betonung, Deklamation, Diktion und wechselnde Geschwindigkeit. Ein Herr spricht auf seine Art und Weise mit dem Diener, auf eine andere ein Fürst mit seinem Untertan. Der wiederum wählt einen andren Ton, tritt er als Bittsteller auf. Jeder hat seine ganz besondere Eigenart.*

*Der Wutenbrannte, der Erregte, die Ehe- oder Jungfrau, der Lausbub, die gewitzte Courtisane, der Verliebte, der seine Angebetete mit seinem Tonfall zu Phall bringen will, all die, die klagen, seufzen, zittern, zagen und die, die den Überschaum der Fröhlichkeit nicht bremsen können.*

*Diese Vielfalt, ihr traurigen Kontrapunktierer von der menschlichen Gestalt, könnt ihr euch zum Vorbild nehmen, wenn es darum geht, die Regungen der Seele in Tönen nachzuzeichnen."*

Merh denn je bewundert man heute Claudio Monteverdi als das Genie der Synthese, als denjenigen, der Polyphonie und Monodie, der *musica popolare* (das *Scherzi*, die lustigen Tanzlieder) und *musica colta* (das *Confitetor*) nicht als Gegensatz begreift, sondern als kreativen Aus- und Aufbruch, als Möglichkeit eines neuen, virtuosen Mit- und Gegeneinander von Instrument(en) und Stimme(n). Er schert sich nicht um den Zeitgeist; er ist der Zeitgeist. Und der weist voraus; auf das Zeitalter des Barock.

Wenn Monteverdi sich aus dem italienischen Kontext erhebt, dann erschließt sich uns der so überaus englische John Dowland keineswegs aus einer Inselperspektive. Im Gegenteil. Die Miniaturen des Engländer's glänzen in einem europäischen Rahmen. Weniger Sänger als Lautenvirtuose, ist auch er ein Mann der Synthese. In London, Paris, Braunschweig, Kopenhagen, Venedig und Florenz nimmt er die Strömungen seiner Zeit auf, ohne sich von ihnen mitreißen zu lassen. Nur einmal scheint er seine kühle Distanz zu verlieren: Luca Marenzio, zusammen mit Gesualdo da Venosa einer der „Vollender“ des Madrigals, erregt seine schrankenlose Bewunderung und umgekehrt erliegt Marenzio dem Zauber der Dowlandschen Poesie. In England werden Lieder wie „If my complaints“ zu Volksliedern, so wie später Schubert-Lieder zu Volksliedern werden. Vom Volkslied zum Kunstlied, vom Kunstlied zum Volkslied: Wanderungen dieser Art sind oft schwer zu verfolgen und selten bis in allen Verästelungen nachzuweisen.

Eindeutig und gleichzeitig vieldeutig bleibt dennoch die Verflechtung von *musica popolare* und *musica colta*. In mehr oder minder kunstvollen Werken verweben sich Melismen, Rhythmen und Sprachgesten „von unten“, mit gewählten

Harmonien, Gegenstimmen und Formen „von oben“. Nicht wenige Opern, Oratorien, Kantaten und Ballette des Barock liefern dafür „unstimrige“ Beispiele. Monteverdi und Händel allerdings sind Meister des „Stimmigen“.

Zwischen den beiden steht Giacomo Carissimi. Seine Stellung als „Hofkomponist“ der Jesuiten, erlaubt es ihm nicht, seine dramatische Ader auf der Bühne zu ritzen. Fleisch und Blut muss er sich versagen. So weicht er blutvoll aus aufs Welttheater, wo Himmlisches, Höllisches und Irdisches den Menschen ängstigen, blenden und verwirren. Und wo die Macht der Musik den Weg zur Erlösung weist. Mit seinen bildhaft-dramatischen Oratorien und Kantaten, rückt Carissimi in die unmittelbare Nähe des großen Jesuitendramatikers Jakob Biedermann.

Händel erobert von Deutschland aus die Bühnenbreitere Europas. Eine Naturgewalt. Ein „Eber“. Auch er ein Virtuose des barocken Ziergesangs, den er in London über seinen Höhepunkt hinausführt, sei es in der italienischen Oper oder im englischen Oratorium. Viele „Vorstudien“ zu den weltbekannteren Werken finden sich in den Kantaten. „Mi palpita il cor“, in zwei Fassungen überliefert, führt uns den jungen Händel vor, der den italienischen Stil perfekt beherrscht und auch in ihm das offenbart, was Johann Wolfgang Goethe seine „Geistesgewalt“ nennt.

**William Matteuzzi** wurde in Bologna geboren, wo er im Alter von 17 Jahren bei dem Tenor Paride Venturi seine Gesangsbildung begann, die er durch die fruchtbare Begegnung mit Rodolfo Celletti vertiefen und perfektionieren konnte. Nach seinem Debut bei der Studiobühne des As.Li.Co. in Mailand im Dezember 1979 gewann er 1980 den Mailänder Gesangswettbewerb „Enrico Caruso“. Seitdem hat er an allen bedeutenden Theatern der Welt gesungen und etwa 100 unterschiedliche Partien interpretiert. Sein besonderes Augenmerk galt dabei dem Belcanto-Repertoire und insbesondere Rossini. Es ist deshalb auch kein Zufall, daß er bei der modernen Wiederentdeckung von „Il viaggio a Reims“ und „Riccardo e Zoraida“ mitgewirkt hat und als einer der bedeutendsten Interpreten sowohl des ersten wie auch des heiteren Rossini gilt. Seine Stimme zeichnet sich durch eine extreme Höhe aus, behält jedoch immer einen gewissen dunklen Glanz, der sie an die eines tenore contraltino des 19. Jahrhunderts annähert.

Für ARTS hat Matteuzzi die Opern Armida, Il matrimonio segreto, La sonnambula und Nina o sia la pazzia per amore eingespielt. Weitere Einspielungen von ihm liegen bei Decca, EMI, RCA, Sony, Erato und Opera Rara vor.

A VOCE SOLA  
OU  
DE LA NAISSANCE DU BEL CANTO  
par Hans L. Hirsch

Dans une foule de madrigaux polyphoniques de la seconde moitié du Cinquecento finissant, la suprématie des voix de dessus est telle que la monodie avec accompagnement instrumental peut se détacher d'elles comme allant de soi. Cette pratique de plus en plus exercée est, tout au moins à ses débuts, souvent troublée par la polémique enflammée autour du *stile polifonico* et du *stile monodico*.

Théorie et pratique considèrent avec méfiance les possibilités d'écrire une synthèse entre la *prima prattica*, la première manière polyphonique et la *seconda prattica*, la deuxième manière polyphonique. Notamment les défenseurs du contrepoint traditionnel craignent appauvrissement, simplisme et régression.

Dans la supputation euphorique d'être sur la voie de la récitation musicale, du *Sprechgesang* du théâtre antique, les intellectuels et musiciens florentins comme Vincenzo Galilei, Giovanni de Bardi, Jacopo Corsi, Jacopo Peri et Giulio Caccini, pour ne nommer que les plus illustres, misent exclusivement sur le chant soliste, dans une abrupte antithèse à la polyphonie étouffant le mot, pensent-ils, et perclue de madrigalismes à la forme figée.

Vincenzo Galilei, le père de Galileo Galilei, publie en 1581 son

DIALOGO DELLA MUSICA ANTICA  
ET DELLA MODERNA.

Dialogue signifie ici moins l'échange en tant que dispute qu'un écrit polémique en tant que traité.

En bref:

VINCENZO GALILEI rédige le  
MANIFESTE DELA MONODIE.  
GIULIO CACCINI

établit en pratique son concept avec ses  
NUOVE MUSICHE.

Caccini, le chanteur-compositeur, provoque sciemment en intitulant «Madrigal» la célèbre aria Amarilli mia bella, chant ardent d'inspiration populaire. Un terme devenu pour lui une enveloppe vide et qu'il remplit d'une teneur nouvelle. Comme le revendique Galilei, ce madrigal des Nuove Musiche ne s'épuise plus dans l'interprétation pédante et servile du mot au moyen d'effets descriptifs et de figures musicales et rhétoriques mais saisit tout d'abord l'atmosphère générale, le désir exalté qui fait chanter l'amant.

Et lui seul. Accompagné uniquement du luth ou d'autres instruments polyphoniques. Caccini en illustre la signification dans des préfaces très détaillées aux deux volumes de ses «Nuove Musiche». Il écrit ainsi le

MANIFESTE DU BELCANTO,

du nouveau style lyrique soliste. Le fait qu'il lui intègre des «madrigalismes» anciens au même titre que des éléments caractéristiques du folklore du Sud fait de Caccini le «Divo» à venir, à la poursuite de l'air du temps sans y succomber aveuglément. S'il admire quelque chose, c'est bien la *vox humana*, la voix humaine, son empreinte individuelle aux multiples facettes et ses possibilités expressives presque illimitées. Dans «Dite o del foco mio», le soliste virtuose Caccini s'adresse directement à nous, sans fard, personnellement, non sans une pose vaniteuse de paon. Quelques accords suffisent à l'accompagnement improvisé. Il crée l'arrière-plan transparent de la NOBILE SPREZZATURA, LA NÉGLIGENCE ÉLÉGANTE par laquelle brille une star.

Le rayonnement de Maestro Giulio dépasse largement les limites de Florence, de la cour des Médicis et de la Toscane. Ce qu'attestent, chacun à leur manière, Girolamo Frescobaldi et plus encore Sigismondo d'India, toujours prêt à expérimenter.

Vincenzo Galilei, le grand initiateur, ne découvre certes pas la musique de la tragédie grecque mais sa redécouverte de la monodie mène presque tout droit au *Dramma in Musica*, à l'opéra.

Galilei, le théoricien savant n'a pour sa part rien de sec, de rigide et d'académique. Son DIALOGUE se lit à certains endroits comme la thèse de Goldoni sur le théâtre comique. Galilei ou Goldoni, tous deux observent avec une acuité et un mordant satiriques.

«Vous vous étonnez, contrapuntistes modernes, de suivre à la trace vos modèles antiques, la langue pendante et de rester impitoyablement en arrière, sans parvenir à un seul de leurs effets. Vous oubliez que la poésie exprime les mouvements de l'âme que vous n'atteignez pas de vos contrepoints cérébraux. Contrairement à la manière des anciens, totalement étrangers à une telle mauvaise habitude. Et si vous, Signori Contrapuntisti, voulez savoir de quoi il retourne, demandez-vous quand, comment et où vous pouvez passer sans effort un moment plaisant et divertissant. Au théâtre. Et ce, qu'il s'agisse de tragédie ou de Commedia dell'Arte. Réprimez s'il vous plaît un éclat de rire et dirigez votre attention sur l'accent, la mélodie de la langue même qui s'élève et retombe, l'accentuation, la déclamation, la diction et la vitesse

*changeante. Un seigneur parle à sa manière à son serviteur, un prince d'une autre manière à son sujet. Celui-ci à son tour choisit un autre ton s'il se présente en solliciteur.*

*Chacun a sa manière qui lui est propre: L'homme en colère, l'irrité, l'épouse ou la vierge, le coquin, la courtisane habile, l'amoureux qui veut faire succomber sa bien-aimée par le son de sa voix, tous ceux qui gémissent, soupirent, tremblent, craignent et ceux qui ne peuvent réprimer le trop-plein de leur joie de vivre.*

*Pauvres contrapuntistes à la triste figure, vous pourriez prendre exemple sur toute cette diversité lorsqu'il s'agit d'illustrer par des sons les mouvements de l'âme».*

On vénère plus que jamais aujourd'hui Claudio Monteverdi comme le génie de la synthèse, comme celui-ci qui n'appréhende pas la polyphonie et la monodie, la musica popolare (les *Scherzi*, les chansons de danse drôles) et la musica colta (le *Confitebor*) comme des antithèses mais comme l'explosion et l'éclosion créatrices, la possibilité d'une nouvelle joute virtuose que se livrent voix et instruments. Il n'a cure de l'esprit du temps, il est l'esprit du temps. Et le devance. Annonçant le baroque.

Si Monteverdi s'éclaire à partir du contexte italien, John Dowland, si typiquement anglais, ne s'explique pas à partir d'une perspective insulaire. Au contraire. Les miniatures de l'Anglais brillent dans un cadre européen. Moins chanteur que luthiste virtuose, il est lui aussi un homme de synthèse. À Londres, Paris, Braunschweig, Copenhague, Venise et Florence, il saisit les courants de son temps sans se laisser emporter par eux. Pas une fois il ne semble perdre sa froide distance: Luca Marenzio, avec Gesualdo da Venosa l'un de ceux qui portent le madrigal à sa perfection, éveillent son admiration sans limite et inversement, Marenzio se prend au charme de la poésie de Dowland. En Angleterre, des chansons populaires «If my complaints» deviennent des chansons populaires au même titre que plus tard des lieds de Schubert. Du chant populaire au lied artistique, du lied artistique au chant populaire: des mouvances de ce type sont souvent difficiles à suivre et rarement attestables jusque dans toutes leurs ramifications.

Mais l'imbrication de la musica popolare et de la musica colta reste toutefois claire tout en étant ambiguë. Dans des œuvres plus ou moins artistiques, mélismes, rythmes et expressions «d'en bas» se mêlent à des harmonies choisies, des contre-voix et des formes «d'en haut». Il n'est pas rare qu'opéras, oratorios, cantates et ballets de l'époque baroque en fournissent des exemples «contradictaires». Monteverdi et Haendel toutefois sont des maîtres de «l'harmonie».

Entre les deux, Giacomo Carissimi. Sa fonction de «compositeur de cour» des Jésuites ne lui permet pas de faire couler sa veine dramatique sur scène. Il doit renoncer à la chair et au sang. Il trouve un échappatoire sanglant dans le théâtre du monde où le ciel, l'enfer et l'ici-bas tourmentent, aveuglent et troublent les hommes. Et là où la force de la musique montre la voie du salut. Avec ses oratorios et cantates imagés et dramatiques, Carissimi vient se placer aux côtés du grand dramaturge jésuite Jakob Biedermann. D'Allemagne, Haendel conquiert les scènes d'Europe. Une force de la nature. Un «verrato». Lui aussi un virtuose du chant baroque ornémenté qu'il porte à son apogée à Londres, dans l'opéra italien comme dans l'oratorio anglais. Dans les cantates, on trouve nombre d'«études préliminaires» à des œuvres mondialement connues. «Mi palpita il cor», conservé dans deux versions, nous présente le jeune Haendel qui maîtrise parfaitement le style italien et manifeste en lui ce que Johann Wolfgang Goethe nous a «puissance spirituelle».

**William Matteuzzi** est né à Bologne où il a commencé à étudier le chant à l'âge de 17 ans avec le ténor Paride Venturi, son concitoyen. Sa rencontre avec Rodolfo Celletti a été très fructueuse pour sa formation et son perfectionnement. Après ses débuts à Milan en décembre 1979 au centre expérimental As. Li. Co., il remporte en 1980 le premier concours «Enrico Caruso», toujours à Milan. Depuis lors, il a affronté environ cent rôles différents dans tous les théâtres les plus importants du monde, se spécialisant dans le répertoire du belcanto et en particulier dans celui de Rossini. Il a pris part à juste titre aux reprises modernes des opéras «Il viaggio a Reims» et «Ricciardo e Zoraide» et il est considéré comme l'un des meilleurs interprètes de Rossini, tant sérieux que comique.

Le trait caractéristique de sa voix est sa tessiture extrêmement élevée bien qu'elle conserve sans altération un trait bruni, qui la rapproche de celle du ténor contraltino typique du XIX<sup>e</sup> siècle.

Sa production discographique pour ARTS comprend les opéras Armida, Il matrimonio segreto, La Sonnambula, Nina o La Pazza per amore. Il a également enregistré pour Decca, EMI, RCA, Sony, Erato, Opera Rara.

A VOCE SOLA  
ossia  
DELLA NASCITA DEL BEL CANTO  
di Hans L. Hirsch

Nell'ambito della maggioranza dei madrigali a più voci del tardo Cinquecento si distingue nitidamente la parte vocale superiore, tanto da consentire in modo quasi naturale l'evoluzione verso la monodia con accompagnamento strumentale. Questa sempre più diffusa prassi musicale venne offuscata, almeno inizialmente, da una accesa polemica sullo stile polifonico e quello monodico. Teoria e prassi osservarono con diffidenza la possibilità di una sintesi tra prima (quella di comporre a più voci), e seconda pratica (quella monodica). In particolare i fautori del tradizionale contrappunto temevano che l'arte del comporre potesse impoverirsi, diventare banale e perdere di qualità.

Ciononostante alcuni intellettuali e musicisti fiorentini, tra i quali Vincenzo Galilei, Giovanni de Bardi, Jacopo Corsi, Jacopo Peri e Giulio Caccini, solo per fare i nomi più importanti, continuarono a puntare esclusivamente sul canto monodico, convinti di trovarsi sulle tracce della vera recitazione musicale, di quel "recitar cantando" della tragedia antica, da contrapporre idealmente al madrigale polifonico, ricco di rigidi formalismi e irrispettoso del testo. Vincenzo Galilei, padre di Galileo Galilei, pubblicò nel 1581 il suo

DIALOGO DELLA MUSICA ANTICA  
ET DELLA MODERNA.

„Dialogo“ assume in questo contesto il significato di „disputa“ o „manifesto“, così che

VINCENZO GALILEI scrisse un vero e proprio  
MANIFESTO DELLA MONODIA.

e GIULIO CACCINI con le sue  
NUOVE MUSICHE  
gli fornì la base pratica.

Caccini provocatoriamente intitolò la sua celebre aria *Amarilli mia bella* "Madrigale", dando a tale denominazione, per lui diventata vana, un nuovo significato. E come teorizzato da Galilei, questo madrigale non si limita più all'interpretazione minuziosa della singola parola tramite effetti descrittivi e figure retorico-musicali, ma cerca di cogliere in primo luogo l'idea della nostalgia languida che induce l'innamorato a cantare. Ed è un canto monodico, accompagnato unicamente da un liuto o altri strumenti a più voci. Nella esauriente prefazione ai due volumi delle *Nuove Musiche* Caccini ci spiega il significato di tutto ciò e compila un

MANIFESTO DEL BELCANTO,

di un nuovo stile di canto solistico. Il fatto che introducesse in questo nuovo stile sia "antichi madrigalismi" che elementi caratteristici del folklore meridionale ci fa intravedere un Caccini attento al progresso, ma non succube acriticamente ad esso.

Caccini ammirò soprattutto la *vox humana*, la voce umana con il suo carattere sempre diverso da individuo ad individuo e le sue infinite possibilità espressive. In "Dite o del fro mio" il virtuoso solista Caccini si rivolge a noi in modo schietto, senza pavoneggiarsi, senza vanità. Per l'accompagnamento improvvisato bastano alcuni accordi. Essi gettano la base trasparente per la NOBILE SPREZZATURA, propria di un grande solista.

La fama del Maestro Giulio si diffuse ben oltre Firenze, la corte dei Medici e la Toscana. Girolamo Frescobaldi e Sigismondo d'India, quest'ultimo più incline a nuovi esperimenti del primo, ne sono una testimonianza. Vincenzo Galilei, il grande innovatore, non scoprì la musica della tragedia greca, ma la riscoperta della monodia condusse quasi come diretta conseguenza al *Dramma per musica*. Più che mai ammiriamo oggi Claudio Monteverdi quale genio della sintesi, quale compositore che considerò polifonia e monodia, musica popolare (gli Scherzi, le allegre arie da ballo) e musica colta (il *Confitebor*), non in contrasto fra di loro ma come risolto creativo, come possibilità di un nuovo stile concertato di voci e strumenti. E così facendo preannunciò l'età barocca.

Contrariamente a Monteverdi il quale ha le sue radici nel contesto italiano, John Dowland è da considerare in una prospettiva più ampia. Le miniature dell'inglese brillano a livello europeo. Più virtuoso del liuto che del canto, anche lui dimostrò di essere uomo di sintesi. A Londra, Parigi, Braunschweig, Copenhagen, Venezia e Firenze raccolse le varie correnti artistiche senza farsi condizionare da esse. Solo una volta il suo rapporto fu meno distaccato quando Luca Marenzio, (insieme a Gesualdo da Venosa uno degli esponenti più completi del madrigalismo italiano), destò la sua incondizionata ammirazione. Peraltro lo stesso Marenzio rimase vittima del fascino della poesia di Dowland. In Inghilterra era come „If my complaints“ guadagnarono una popolarità pari a quella dei *Lieder* di Schubert nella Germania dell'Ottocento. Da aria popolare a canzone colta, da aria colta a canzone popolare. Itinerari di scambio come questo sono spesso difficili da ripercorrere e solo raramente esplorabili in tutte le ramificazioni.

L'intrecciarsi di musica popolare e musica colta può essere

analizzato sotto vari aspetti. In composizioni più meno elaborate melismi, ritmi e formule vocali „popolari“ si intrecciano con ricercate armonie, controcanti e forme „colte“. Non pochi melodrammi, oratori, cantate e balletti dell'età barocca danno testimonianza di questa prassi anche se in modo non sempre coerente. Monteverdi e Haendel sono maestri della „coerenza“ ma in mezzo a loro è posizionato Giacomo Carissimi. Come „compositore di corte“ dei gesuiti non gli fu possibile sfogare sul palcoscenico la sua vena drammatica. Dovette rinunciare a carne e sangue. Conseguentemente spostò la sua attenzione al „Teatro del Mondo“, dove il Cielo, l'Inferno e la Terra impauriscono, accecano e confondono l'uomo. E dove la Musica indica la via della redenzione. Con i suoi oratori e le sue cantate, di drammatica plasticità, Carissimi si accosta al grande drammaturgo gesuita Jakob Biedermann.

Haendel dalla Germania conquistò i palcoscenici d'Europa: una vera forza della natura. Anche lui fu un promulgatore del belcanto barocco, da lui portato a Londra all'apice sia nell'opera seria italiana che nell'oratorio inglese. Molte sue cantate sono da considerare come „studi preliminari“ a composizioni drammatiche di fama mondiale. In „Mi palpita il cor“, tramandatoci in due versioni, il giovane Haendel ci dimostra la sua padronanza dello stile italiano e fa intravedere ciò, che Johann Wolfgang von Goethe definì la sua „forza spirituale“.

**William Matteuzzi** è nato a Bologna dove ha cominciato a studiare canto all'età di 17 anni con il tenore e concittadino Paride Venturi. Alla sua formazione e perfezionamento ha contribuito fruttuosamente l'incontro con Rodolfo Celletti. Dopo il debutto a Milano nel dicembre 1979 al centro sperimentale As.Li.Co., nel 1980 ha vinto il primo concorso "Enrico Caruso" sempre a Milano. Da allora ha affrontato circa 100 ruoli diversi in tutti i più importanti teatri del mondo, specializzandosi nel repertorio belcantista ed in particolare in Rossini. Non a caso ha preso parte alle riscoperte moderne delle opere "Il Viaggio a Reims" e "Ricciardo e Zoraide" ed è considerato uno dei massimi interpreti del Rossini tanto serio che comico.

Il tratto caratteristico della sua voce è la tessitura estremamente elevata pur mantenendo inalterato un tratto di brunitura, tale da avvicinarlo al tipico tenore contraltino dell'ottocento. La sua produzione discografica per Arts comprende le opere Armida, Il Matrimonio Segreto, La Sonnambula, Nina, o sia La Pazza per amore. Ha anche inciso per Decca, EMI, RCA, Sony, Erato, Opera Rara.



1 **“Dolci miei sospiri”**

*Text by G. Chiabrera*

Dolci miei sospiri  
Dolci miei martiri  
Dolce mio desio  
E voi dolci canti  
E voi dolci piante  
Rimanete a Dio.

E se tutta adorna  
Unque mai soggiorna  
Folleggiando in gioco,  
Dite miei sospiri  
Dite miei martiri  
A lei del mio foco.

Se mia fiamma ardente  
Ne la nobil mente  
Non ricopre oblio,  
Fortunato e pieno  
Quel che già nel seno  
lo nutrir desio.

2 **“Damigella tutta bella”**

*Text by G. Chiabrera*

Damigella  
Tutta bella  
Versa versa quel bel vino  
Fa che cada  
La rugiada  
Distillata di rubino

Damigella  
Tutta bella  
Di quel vin tu non mi satij,  
Fa che cada  
La rugiada  
Distillata da Topatij.

Nova fiamma  
Più m'infiamma  
Arde il cor foco novello,  
Se mia vita  
Non s'aita  
A ch'io vengo un Mongibello.

Ma più fresca  
Ogn'hor cresca  
Dentro me si fatt'arsura,  
Consumarmi  
E disfarmi  
Per tal modo ho per ventura.

3 **“Entro nave dorata”**

*Text by Anonymous*

Entro nave dorata  
Solchiam, Fillide, il mare  
Vedi un nembro ch'appare  
Mira l'aria infocata  
I venti soffiano e l'onde innalzano,  
E' già placido mare diven severo:  
Torna indietro nocchiero,  
Torna indietro nocchiero.

Filli mia tu paventi,  
E' l tuo spirito vien meno,  
E stringendomi al seno  
Formi languidi accenti:  
Tempeste e turbini  
Tethi confondono,  
E precipita il Ciel converso in onde:  
Torna, torna alle sponde.

Filli, cor del mio core,  
Filli, dolce mio bene,  
Io nel mar di mie pene  
Provo doppio l'orrore:  
Cielo implacabile,  
Nebbia foltissima  
Dalla luce del di tutti ne priva:  
Torna, torna alla riva.

Ma tue rare bellezze  
Scorge il mare adirato,  
E già lascia placato  
Sue temute fierezze:  
Zeffiri spirano,  
L'onde s'increspano,  
E la luce del Sol più non si cela:  
Spiega, spiega la vela.

**4 “O mio cor”***Text by Anonymous*

O mio cor, dolce mia vita,  
 Poiché lasso,  
 Il tuo passo  
 Volge altrove invida stella,  
 Almen senti,  
 Pria che parti, i miei lamenti.

Troppo, ahimè, ratto ten fuggi,  
 Ferma un poco,  
 È quel foco,  
 Con che il cor m'abbruggi,  
 E struggi,  
 E poi parti anima mia.

Io per te sol vivo e spiro,  
 Sol rivolto  
 Nel tuo volto  
 Ogni ben godo, e rimiro.  
 Da te lunge  
 Duolo e noia il cor mi punge.

Vorrai dunque col partire  
 A chi t'ama  
 E ti brama  
 Dar cagione al suo morire,  
 Deh, soccorso  
 Se non hai core d'aspe, o d'orso.

Tu sai pur, dolce mio bene,  
 Ch'hò nel core  
 Tanto ardore  
 Quant'hà il mar steril'arena,  
 Che il mio petto  
 D'infinito amor ricetta.

Ma che faccio, i preghi e'l pianto  
 Spargo invano  
 Che ci lontano  
 Più non m'ode, e fugge intanto,  
 Ahi fortuna  
 Del mio mal sempre digiuna.  
 Aure voi pietose almeno  
 Ch'intendete,

E vedete  
 Il dolor, ch'hò dentro al seno,  
 Riferite  
 Al crudel, quel ch'ora udite.  
 Riferite, che vicino  
 Alle porte  
 Della morte  
 M'ha condotto il mio destino,  
 Dall'aita  
 Di lui sol pende mia vita.

**5 “Quando l'alba in oriente”***Text by G. Chiabrera*

Quando l'Alba in Oriente  
 L'almo Sol s'appresta a scorgere  
 Giù del Mar la veggiam sorgere  
 Cinta in gonna rilucente  
 Onde lampi si diffondono  
 Che le stell'in Ciel ascondono.

Nel bel carro a meraviglia  
 Son rubin che l'aria accendono  
 I destrier non men risplendono  
 D'aureo morso, e d'aurea briglia  
 E nitrendo a gir s'apprestano  
 E con l'unghia il ciel calpestando.

E ciò ver qual più n'apprezza  
 Per beltade a l'Alba inchinasi,  
 Non per questo ella vicinasi  
 Di mia Donna alla bellezza,  
 I suoi pregi Alba t'oscurano  
 Tutte l'alme accese il giurano.

**6 “Confitebor tibi Domine”**

Confitebor tibi Domine in toto corde meo  
 in consilio iustorum et congregatione magna opera  
 Domini  
 exquisita in omnes voluntates eius.  
 Confessio et magnificentia opus eius et iustitia eius  
 manet in saeculum saeculi memoriam  
 fecit mirabilium suorum misericors et miserator  
 Dominus escam

dedit timentibus se memor erit in saeculum  
testamenti sui  
virtutem operum adnuntiabit populo suo  
ut det illis hereditatem gentium opera manuum eius  
veritas et iudicium  
fidelia omnia mandata eius confirmata in saeculum  
saeculi facta in veritate et aequitate  
redemptionem misit populo suo mandavit in  
aeternum testamentum suum sanctum et terribile  
nomen eius.  
Initium sapientiae timor Domini intellectus bonus  
omnibus facientibus eum  
laudatio eius manet in saeculum saeculi.  
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto  
Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula  
saeculorum. Amen.

**7 "In Darkness let me dwell"**

In darkness let me dwell,  
The ground, the ground shall sorrow, sorrow be.

The roof despair to bar all, all cheerful light from me,  
The walls of marble black that moisten'd,  
that moisten'd still shall weep, still shall weep,

My music, my music hellish, hellish jarring sounds,  
jarring  
jarring sounds, to bannish, bannish friendly sleep.

Thus wedded to my woes,  
And bedded to my tomb,  
O let me living, die,  
O let me living, let me, living, living, die.

Till death, till death do come, till death, till death do  
come,  
In darkness let me dwell.

**8 "Come again, sweet love"**

Come again:  
Sweet love doth now invite,  
Thy graces that refrain,  
To do me due delight,  
To see, to hear, to touch, to kiss, to die,  
With thee again in sweetest sympathy.

Come again  
That I may cease to mourn,  
Through thy unkind disdain:  
For now left and forlorn,  
I sit, I sigh, I weep, I faint, I die,  
In deadly pain and endless misery.

**9 "If my complaints"**

If my complaints could passions move,  
Or make Love see wherein I suffer wrong:  
My passions were enough to prove,  
That my despair had govern'd me too long.  
O Love, I live and die in thee,  
Thy grief in my deep sighs still speaks:  
Thy wounds do freshly bleed in me,  
My hearth for thy unkindness breaks:  
Yet thou dost hope when I despair,  
And when I hope, thou mak'st me hope in vain.  
Thou say'st thou canst my harms repair,  
Yet for redress, thou let'st me steel complain.

Can Love be rich, and yet I want?  
Is Love my judge, and yet am I condemn'd?  
Thou plenty hast, yet me dost scant:  
Thou made a God, and yet thy power contemn'd.  
That I do live, it is thy power:  
That I desire it is thy worth:  
If Love doth make men's lives too sour,  
Let me not love, nor live henceforth.  
Die shall my hopes, but not my faith,  
That you that of my fall may hearers be  
May here despair, which truly saith,  
I was more true to Love than Love to me.

**10 "Go crystal tears"**

Go crystal tears, like to the morning show'rs,  
And sweetly weep into thy lady's breast.  
And as the dews revive the drooping flow'rs,  
So let your drops of pity be address'd,  
To quicken up the thoughts of my desert,  
Which sleeps too sounds whilst I from her depart.  
Haste, restless sighs, and let your burning breath

Dissolve the ice of her indurate heart,  
Whose frozen rigour like forgetful Death,  
Feels never any touch of my desert:  
Yet sighs and tears to her I sacrifice,  
Both from a spotless hearth and patient eyes.

II **“Apertamente dice la gente”**

*Text by G. Chiabrera*

Apertamente

Dice la gente:

“L’alto pregio di questa al fin sen’va,  
sua gran beltade  
per troppa etade  
quasi Febo nel mar tosto cadrà.  
I vaghi fiori,  
i bei colori  
di che sua guancia ornata alma fiori,  
impalliditi  
si son smarriti  
come rosa di maggio a mezzo il di.  
Sotto sue ciglia,  
o meraviglia,  
il bel foco d’amore non arde più.  
Sol vi si scorge  
lume che porge  
segno del grande ardor ch’ivi già fu.”

In tal maniera  
mattino e sera,  
donna, sento parlar ovunque io vo;  
non v’entri in core  
perciò dolore,  
cosa mortale eterna esser non può.  
Ma v’empia il petto  
Di bel diletto,  
ché, mentre fiamma da’ vostri occhi uscì,  
così s’accese  
ogni uom cortese  
ch’a i rai del vostro volto incenerì.  
Tra’ quali in seno  
lo pur non meno  
Oggi serbo il desir che m’infiammò  
E tutto ardente

Eternamente

Reina del mio cor v’inchinerò.

12 **“Piangono al pianger mio”**

*Text: O. Rinuccini*

Piangono al pianger mio le fere, e i sassi  
A miei caldi sospir traggono sospiri.  
L’aer’ d’intorno nubiloso fassi,  
Mosso anch’ egli à pietà de miei martiri.  
Ovunque io volgo, ovunque giro i sassi  
Par che di me si pianga, e si sospiri;  
Par che dica ciascun, mosso al mio duolo,  
Che fai tu qui, meschin, doglioso e solo?

13 **“Donna, i’ vorrei dir molto”**

*Text: G. Marino*

Donna, i’ vorrei dir molto,  
Ma la lingua tremante  
Amor mi lega,  
Pur se tace la lingua  
Il guardo prega.  
Misero quanto stolto  
Quel ch’io voglia non so;  
Voi che mi siete  
nel cor e nel pensier,  
Voi ben potete  
Veder ne’ pensier  
Miei e nel mio cor  
Ciò ch’io voler potrei.

14 **“Dite o del foco mio”**

*Text by Anonymous*

Dite o del foco mio  
Bellissima cagion, luci spietate,  
E pur volete ch’io,  
Senza sperar già mai,  
Incontro al folgorar de’ vostri rai,  
Schermo alcun di pietate,  
Amando e desiando mi consumi.  
Ah! dolcissimi lumi,  
Non vedete negli occhi aperto il core  
Che cener fatt’ ancor si strugg’ e more?

15 **“Amarilli, mia bella”**

*Text by Anonymous*

Amarilli, mia bella,  
Non credi, o del mio cor dolce desio,  
D'esser tu l'amor mio?  
Credilo pur: e se timor t'assale,  
Dubitar non ti vale.  
Aprimi il petto e vedrai scritto in core:  
Amarilli è il mio amore.

16 **“Ite caldi sospiri”**

*Text by Anonymous*

Ite caldi sospiri al freddo core  
Rompete il ghiaccio che pietà contende  
E se prego mortale al ciel s'intende  
Morte, O mercè sia fine al mio dolore.

17 **“Mi palpita il cor”**

*Text by Anonymous*

*Adagio-Allegro*  
Mi palpita il cor,  
Nè intendo perché.  
Agitata è l'anima mia,  
Nè so cos'è.

*Recitativo*

Dimmi o mio cor, che brami,  
se con si fieri e insoliti risalti  
agitando il mio petto ognor m'affliggi?  
Tu che solo ricetta di delizie  
e contenti esser dovresti,  
mentre quel ben che adori  
arde con doppie fiamme,  
e pur tu pien d'affanni,  
ognor gemi e sospiri?  
Sento che il cor dolente  
A me così risponde:  
È ver che sono amato,  
ma ti sovvenga al fin,  
che son piagato.

*Aria*

Mi piagò

D'amor lo strale,  
E fatale  
In me la saetta vibrò.  
Che se bene il mio Fileno  
Per me porti accesso il seno,  
Pure il fato rio, spietato,  
A penar mi destinò.  
Mi piagò...

*Recitativo*

Ma non temer mio core, armati di costanza,  
che anch'io contenta e paga di mia sorte  
purché m'ami il mio ben sprezzo la morte.

*Allegro ma non troppo*

Cari lacci, amate pene,  
Pene grate e dolce affanno  
Per quel caro amato bene  
Non son crude le catene  
Nò c'amor non è tiranno.  
Cari lacci...

18 **“Apritevi, inferni”**

*Text by G. Carissimi*

Apritevi inferni  
Se al Re delle Stelle  
Con voglie rubelle  
Io non consacro i miei  
Pensieri interni

Uditemi o miei  
Nell'aspre saette  
Scoccate vendette  
Se fia che del mio cor  
Dio si quereli

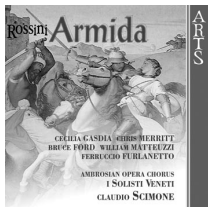
Si dovevasi un reo che alfin rimorso  
Dalle colpe commesse sulle pupille istesse  
Mandava il duolo a mendicar soccorso  
E con irato canto scioglieva le voci e lo seguiva il  
pianto.  
Ma tra confusi oggetti e di sdegno e d'amore, contro  
sé,  
verso un Dio colmo d'affetti, il saggio peccatore  
Per dare al suo dolor forze eloquenti,

Sol di lagrime armò questi lamenti.

A chi Dio non segue in terra,  
Armi il ciel una congiura;  
E sdegnata la natura  
Non gli intimi altro che guerra.

Io, che sempre tra i piaceri  
D'empio mondo il piè rivolsi e non volsi  
Porre il freno a miei pensieri.  
Hor de' sensi all'huom tiranni  
Ben ravviso le catene; né conviene  
A domar numi d'affanni.  
Empietà che di Cocito  
Su l'arene mi traesti, non son questi  
I desir d'un cor pentito.  
Contro il suo Redentor l'alma non erra.  
A chi Dio non segue in terra...





ARTS



Other available recording with Mateuzzi and Hirsch on ARTS:

**47327-2 . Rossini - Armida**

"The composer rose magnificently to the challenge, and so do the singers on this recording"  
*International Record Review*

"Superb!": 5 Diapasons in the French magazine *Diapason*

Recommended by French magazine *Répertoire* "This interpretation surpasses everything that has been done until now"

"Lovers of Rossini and of Italian opera should purchase this... commendable enterprise

shown by ARTS Music in reissuing this fine performance of an undeservedly neglected work..." *musicweb-international.com*

★★★★ in *Classic CD* "a fine performance and recording, and an astonishing bargain" ★★★★★ in *BBC Music Magazine* ★★★★★ in *RITMO*

"A thrilling performance" *Gramophone* "A precious recording" *Klassik Heute*

"Claudio Scimone was fortunate to enlist some of the finest tenors" *BBC Music Magazine*



ARTS

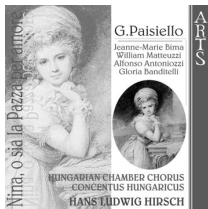
**47632-2 . Opera concert**

"Matteuzzi, a tenore di grazia, is known for his stratospheric high notes" *American Record Guide*

"Platinum stamp and editor's choice in French magazine" *International Opera*

"The Italian artist shines on his audience thanks to his easiness in the high notes, his enthusiasm to handle the great pyrotechnics ...and his agile way of singing" *El Cultural*

"He challenges all difficulties of the score with disarming ease" *Compact disc classics*



ARTS



**47166-2 . Paisiello Nina, o sia, la pazzia per amore**

"Best interpretation ever" *Orpheus*

"A remarkable document" *American Record Guide*

"Exquisite recording" *Wochenzeitung für Politik und Kultur*



**47399-2 . Marini / Torri Canzonette e Trastulli**

"A Recommendation ... The only version available" *Scherzo*

"Thank you to the voices" *CD Classica*



ARTS

authentic

# *Dolci miei sospiri*

Arie Antiche

Monteverdi, Frescobaldi, Dowland, D'India,  
Caccini, Jones, Handel, Carissimi

**William Matteuzzi**

*Tenor / Tenore*

**Münchner Barocksolisten**

**Hans Ludwig Hirsch**

*Harpsichord & Conductor / Cembalo und Dirigent  
Clavecin et Direction musicale / Clavicembalo e Direttore*

*Recording: Alte Evangelische Kirche, Diessen am Ammersee (Germany) 10/1991*

*Production: Gian Andrea Lodovici*

*Sound Engineer: Bernhard Mahne*

*Photo: Stefano Bassi*

## Dolci miei sospiri

- |    |                                    |      |
|----|------------------------------------|------|
|    | CLAUDIO MONTEVERDI (1567-1643)     |      |
| 1  | <b>Dolci miei sospiri</b>          | 3'31 |
| 2  | <b>Damigella tutta bella</b>       | 1'44 |
|    | GIROLAMO FRESCOBALDI (1583-1643)   |      |
| 3  | <b>Entro nave dorata</b>           | 2'36 |
| 4  | <b>O mio cor</b>                   | 7'04 |
|    | CLAUDIO MONTEVERDI                 |      |
| 5  | <b>Quando l'alba in oriente</b>    | 3'24 |
| 6  | <b>Confitebor tibi Domine</b>      | 6'26 |
|    | JOHN DOWLAND (1563-1626)           |      |
| 7  | <b>In Darkness let me dwell</b>    | 4'21 |
| 8  | <b>Come again, sweet love</b>      | 2'39 |
| 9  | <b>If my complaints</b>            | 3'25 |
| 10 | <b>Go crystal tears</b>            | 4'06 |
|    | SIGISMONDO D'INDIA (1582?-1629?)   |      |
| 11 | <b>Apertamente dice la gente</b>   | 1'38 |
| 12 | <b>Piangono al pianger mio</b>     | 4'17 |
| 13 | <b>Donna i' vorrei dir molto</b>   | 1'41 |
|    | GIULIO CACCINI (1545?-1618)        |      |
| 14 | <b>Dite o del foco mio</b>         | 2'56 |
| 15 | <b>Amarilli mia bella</b>          | 3'05 |
|    | ROBERT JONES (1597-1615)           |      |
| 16 | <b>Ite caldi sospiri</b>           | 2'42 |
|    | GEORG FRIEDRICH HANDEL (1685-1759) |      |
| 17 | <b>Mi palpita il cor</b>           | 9'00 |
|    | GIACOMO CARISSIMI (1605-1674)      |      |
| 18 | <b>Apritevi inferni</b>            | 7'46 |

William Matteuzzi *Tenor / Tenore*

Münchner Barocksolisten

Hubert Hoffmann *Archlute / Laute / Arciliuto*

Hans Ludwig Hirsch

*Harpischord & Conductor / Cembalo und Dirigent / Clavecin et Direction musicale / Clavicembalo e Direttore*

47711-2

D D D STEREO

T.T.: 72.29

LC 2513

© 2006 ARTS MUSIC - © 2006 ARTS MUSIC

www.artsmusic.de  
e-mail: info@artsmusic.de

Design by Maria Cristina Sala . Made in the EU

