



La Compagnia del Madrigale

Rossana Bertini, *soprano* [RB]
Francesca Cassinari, *soprano* [FC]
Elena Carzaniga, *alto* [EC]
Giuseppe Maletto, *tenor* [GM]
Raffaele Giordani, *tenor* [RG]
Marco Scavazza, *baritone* [MS]
Daniele Carnovich, *bass* [DC]

Luca Guglielmi, *organ* [LG]
Marta Graziolino, *harp* [MG]



Recorded in the Chiesa della BV Maria del Monte Carmelo al Colletto, Roletto (Italy),
on 30-31 July, 1 August and 22-25 September 2014
Engineered and edited by Giuseppe Maletto | Produced by La Compagnia del Madrigale
Executive producer & editorial director: Carlos Céster | Editorial assistant: María Díaz
Design: Valentín Iglesias, assisted by Rosa Tendero | Photographs: Giorgio Vergnano
Translations: Mark Wiggins (ENG), Pierre Élie Mamou (FRA), Susanne Lowien (DEU)

© 2016 note 1 music gmbh

Un sentito ringraziamento a D. Renzo Rivoiro per il sostegno e l'ospitalità.

Claudio Monteverdi (1567-1643)

Il pianto della Madonna

- 01 **Pianto della Madonna – Iam moriar, mi fili**
(Spiritual contrafactum of *Lamento d'Arianna*.
Music: *Sesto libro*, 1614. Text: *Selva Morale e Spirituale*, 1640) RB, FC, EC, GM, RG, DC 15:31
- 02 **È questa vita un lampo**
(Spiritual madrigal. *Selva Morale e Spirituale*, 1640) FC, RB, EC, RG, DC, MG 2:34
- 03 **Stabat virgo Maria***
(Spiritual contrafactum of *Era l'anima mia*. *Quinto libro*, 1605) FC, RB, EC, GM, RG, DC 4:04
- 04 **Rutilante in nocte****
(Spiritual contrafactum of *Io mi son giovinetta*. *Quarto libro*, 1603) RB, FC, EC, GM, RG, MS 2:50
- 05 **Toccata (Girolamo Frescobaldi)**
(Fragment of *Altro Recercar, Messa delli Apostolli. Fiori musicali*, 1635) LG 1:29
- 06 **Domine, ne in furore tuo**
(Motet. Giulio Cesare Bianchi, *Libro primo de' motetti in lode d'Iddio*, 1620)
RB, FC, EC, RG, MS, DC, LG 3:59
- 07 **Christe, adoramus te**
(Motet. G. C. Bianchi, *Libro primo de' motetti in lode d'Iddio*, 1620) FC, RB, EC, RG, DC, LG 3:33
- 08 **Cantate Domino**
(Motet. G. C. Bianchi, *Libro primo de' motetti in lode d'Iddio*, 1620)
FC, RB, EC, GM, RG, DC, LG 2:32
- 09 **Qui pependit in cruce***
(Spiritual contrafactum of *Ecco Silvio*. *Quinto libro*, 1605) RB, FC, EC, GM, DC 3:13
- 10 **Qui pietate tua****
(Spiritual contrafactum of *Ma se con la pietà*. *Quinto libro*, 1605) RB, FC, GM, RG, DC 3:09
- 11 **Maria, quid ploras***
(Spiritual contrafactum of *Dorinda ah! dirò mia*. *Quinto libro*, 1605) RB, FC, EC, GM, DC 2:42
- 12 **Te, Iesu Christe***
(Spiritual contrafactum of *Ecco piegando*. *Quinto libro*, 1605) RB, FC, GM, RG, DC 2:35
- 13 **Pulchrae sunt genae tuae***
(Spiritual contrafactum of *Ferir quel petto*. *Quinto libro*, 1605) RB, FC, EC, GM, DC 4:32
- 14 **Toccata (Girolamo Frescobaldi)**
(*Christe I, Messa delli Apostolli. Fiori musicali*, 1635) LG 1:02
- 15 **Adoramus te, Christe**
(Motet. G. C. Bianchi, *Libro primo de' motetti in lode d'Iddio*, 1620)
RB, FC, EC, GM, RG, DC, LG 3:33
- 16 **Letanie della Beata Vergine**
(Motet. G. C. Bianchi, *Libro secondo de' motetti in lode della gloriosissima Vergine Maria*, 1620)
RB, FC, EC, GM, RG, DC, LG, MG 11:07

* *Della musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde [...] e fatta spirituale da Aquilino Coppini. Milan, 1607*

** *Il terzo libro della musica di Claudio Monteverdi a cinque voci fatta spirituale da Aquilino Coppini. Milan, 1609*

Claudio Monteverdi

Il pianto della Madonna

I.

In August 1616, the elegant poet and Benedictine monk from Monte Cassino, Angelo Grillo, having received from Claudio Monteverdi a copy of his *Sesto libro* of madrigals – which commences with a polyphonic rewriting of the famous *Lamento d’Arianna* – wrote a highly complimentary letter in return. Grillo was also an expert in music and a friend of many composers, and so it was no coincidence that a number of his verses had been set to music by famous figures such as Marenzio, Luzzaschi and Caccini. With the purpose of fully appreciating the musical substance of this *Sesto libro*, published in the customary manner with separate partbooks for each vocal line (thus a madrigal could not be performed directly on an instrument such as the lute or harpsichord without first having been adequately transcribed), the monk had a polyphonic version prepared. Grillo noted, “Given that these works called for great deliberation and preparation, my monks pondered over them constantly before allowing me to hear a single part and, whilst my heart was enraptured by the delicacy of the harmony, my intellect was delighted by the originality of the language.” The fact that a group of monks even after thorough study was able to

sing pieces of a great complexity such as the madrigals of Monteverdi, tells one a lot about the level of musical preparation of which some ecclesiastics at the time were capable. Included in the same letter from Grillo were a number of observations of great interest, even if at first sight these might be mistaken for the rhetorical overstatements typical of the seventeenth century. He wrote, “Your harmonic talent springs not so much from the earth as I am receiving it, but seems to me to be proceeding from heaven as I am hearing it.”

We come here to a key point concerning the compositions included on this recording. Although the *Sesto libro* is given over to secular verses by famous poets, from Petrarch to Marino, Monteverdi’s music appears to be descending from celestial heights. No one was in a better position than Grillo – who using the *nom de plume* of Livio Celiano had had love poetry published at the same time as being a monk – to appreciate the spiritual essence of an exquisite collection of madrigals. That this may be music composed for an elite was deemed to be a virtue rather than an inconvenience. Grillo commented, “This is not music for popular appreciation nor to be performed by amateurs, for its manner is not popular, nor is its author; for me it is raised beyond ordinary considerations and outside the scope of ordinary musicians.”

The monk-poet had the hope that Monteverdi might set to music some of his Italian verses as contained in his renowned spiritual collection, the *Pietosi affetti* (1595, then in successive expanded editions). In a letter written in 1614 and addressed to the *padre*

Giovanni Battista Magnavacca – who had made contact in Venice with the newly-appointed *maestro di cappella* at the basilica of San Marco – Grillo expressed the hope that, “our lord Claudio, truly the emperor of music, should be blessed with constructing on his *monte verde* a harmonic tower so high that it might reach unto heaven.” It seems that Monteverdi did indeed grant Grillo and Magnavacca’s request, but only one of his musical compositions drawn from the *Pietosi affetti* has survived – the five-part madrigal *È questa vita un lampo*, which appeared in the late collection of the *Selva morale e spirituale*, published in Venice in 1641. In setting this text of a moral nature – with the subject of the “transience of human life” – to music, Monteverdi plays continually on the contrast between long and short notes: brisk passages are reserved for words connected with the idea of transience and death, whilst the three ages – past, future and present – are evoked in the form of a slow declamation whose purpose is to demonstrate that, ultimately, no profound difference between them exists.

According to Grillo, the music of the Cremona composer, secular madrigals included, was “for our ears, part mankind’s happiness and a likeness also of the celestial”. It was therefore nothing out of the ordinary at that time for someone to find it appropriate to bring these harmonies even into sacred places, following an adequate substitution of the original poems with Latin texts inspired by Christian doctrine. This was the delicate operation carried out by the professor of rhetoric at the University of Pavia, Aquilino Coppini,

in his three collections entitled *Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde e fatta spirituale* (Milan, 1607-1609). What Coppini was to do was to select certain madrigals by well-known contemporary composers, with a preference for those from the *Quinto libro* and *Quarto libro* of Monteverdi: whilst reproducing the musical notes exactly, he expressly created new Latin texts and took care to ensure that their formal and rhetorical mode of expression would not be in conflict with the original poems. Above all, it was necessary for the structure of each Italian verse to be followed faithfully, so as to avoid changing the musical emphasis in any significant manner. Similarly, in order that a proper relationship with Monteverdi’s notes be maintained, the spiritual versions needed to reproduce a comparable emotional intensity at the right moment, with expressions varying from the bitterest grief to an uncontrollable joy. Conforming absolutely to the literal sense of the Italian verses was not, however, considered necessary.

Let us consider some examples more closely. *Qui pependit* is a spiritual contrafactum of *Ecco Silvio*, from the *Quinto libro*. In the original text, extracted from the famous tragicomedy *Il pastor fido* by Battista Guarini, the young Dorinda expresses her love for the blind Silvio. The references appearing in the amorous discourse addressed to a merciless heart, covering pain, tears and images of death, directly suggested to Coppini the sacred subject of the Crucifixion. At certain points, the Latin seems to be even reflecting the original words (“*ecco la morte*”, “*subiti mortem*”), but more often a

perceptible moving away from the text can be noted, although the contrafactum always attempts to preserve the same emotional tension (for example, “Ah, garzon crudo”, becomes “O clavos atroces”). It is similarly true that certain expressive techniques employed in the original text, such as the anaphora “Bramastila ferir... bramastila tua preda... bramastila alfin morte”, which are meticulously rendered in musical form by Monteverdi are not reflected in the free reinterpretation in Latin.

The madrigal *Era l'anima mia*, another of Guarini's texts included in the *Quinto libro* (but this time not belonging to *Il pastor fido*), is transformed into *Stabat virgo Maria*, which is almost a paraphrase of the *Stabat Mater*. One can only but admire such an exuberant imagination, capable of conceiving such a radical poetic metamorphosis! Whilst a clearly identifiable distance between *Ferir quel petto* (from *Il pastor fido*) and *Pulchrae sunt genae tuae* exists, the eroticism of the spiritual reworking, based on quotations from the *Song of Songs*, equals or even exceeds that of the verses by Guarini. If there is a preponderance in Coppini's contrafacta for devotional texts inspired by the Crucifixion, joyful contexts are not absent, such as that evoked in *Rutilante in nocte* for the birth of Jesus, whose text replaces Guarini's original *Io mi son giovinetta*, which was set to music by Monteverdi in his *Quarto libro*.

In a letter addressed to Cardinal Federico Borromeo, the archbishop of Milan, Coppini declares his intention of transforming secular pieces into true Latin motets which would be performable even during liturgical services in churches. His project went further

than the fashionable late sixteenth-century spiritual madrigals with verses in Italian. These were created primarily for private performance, but not with a liturgical context in mind. Undoubtedly, Coppini's intention was a very audacious one, since at the time post-Tridentine fervour was endeavouring to eradicate any secular features from sacred music. Coppini, however, who was able to count on the support of Cardinal Borromeo, subtly pointed out that there were also many Christian churches built upon pre-existing pagan temples and suitably reconverted. In the dedication of the collection published in 1608 – whose sole surviving example was destroyed during the Second World War – Coppini addressed himself to *suor Bianca Lodovica Taverna* of the Santa Marta monastery convent in Milan, explaining to her that this type of musical and spiritual entertainment could most certainly also be adapted for performing in convents. As far as is known, Monteverdi – who had many friends and admirers in Milan – placed no objections in the way of the concept of the spiritual reworking of his secular works. Indeed, the final piece in the *Selva morale e spirituale*, which stands as a form of artistic testament of the great composer by now in his final years, is none other than *Il pianto della Madonna*, a spiritual contrafactum of the famous *Lamento d'Arianna*.

We started with the *Sesto libro* and it is there to where we now return. In the *Selva*, the *Pianto della Madonna (Iam moriar, mihi fili)* is presented as a monody for soprano with continuo accompaniment. The music, save for occasional modifications, corresponds to that

of the work which had aroused such deep feelings in Mantua in 1608. However, the original verses of Ottavio Rinuccini are replaced here by a Latin text given over to the lament of Mary on the dead Christ. The name of the author of the reworking is not known, but many of its stylistic elements seem to point to Coppini or to one of his imitators. For this recording a distinctive polyphonic version, modelled on the opening madrigal from the *Sesto libro*, is being presented by the Compagnia del Madrigale. In arranging it for performance by his brother monks, Angelo Grillo was left enthused and overwhelmed. His implicit desire of employing words appropriate for the Christian religion for a music “which comes from heaven” finds here an accomplished realization.

The third individual to have taken an active role in the music of Monteverdi following Grillo and Coppini to be included on this recording is Giulio Cesare Bianchi. Born in Cremona around 1567, Bianchi was a cornetto virtuoso. For a decade, lasting from 1602 to 1612, he worked at the court of Mantua, his role being to coordinate an ensemble of wind instrument players; he was then to become a pupil of his fellow citizen Monteverdi. After the death of Duke Vincenzo Gonzaga, Bianchi was – like the *divino Claudio* – forced to give up his employment. In 1620, we find him once more in Cremona where, with the active support of his teacher, he assembled two collections of sacred music printed in Venice in that year: the *Libro primo de' motetti in lode d'Iddio nostro Signore* and the *Libro secondo de' motetti in lode della gloriosissima Vergine Maria*. Within

the first anthology, and written by Monteverdi, are to be found the forceful six-part *Domine ne in furore tuo* (from Psalm 6), the five-part *Christus adoramus te* with an effective chromaticism at the words “quia per sanctam crucem”, the festive piece *Cantate Domino* for six voices (Psalm 98), at times recalling the early madrigal *Ecco mormorar l'onde*, as well as the intimate *Adoramus te*, also for six voices. By contrast, the second – Marian – collection contains the magnificent six-part intonation of the *Litanie della Beata Vergine (Litaniae lauretanae)*, which would be republished after the composer's death, perhaps in connection with the vow of visiting the Santa Casa in Loreto which Monteverdi had made in a letter he had written to Giovan Battista Doni. The scholar James Moore has even postulated the existence of a connection between the *SELVA morale ET spirituale* and the Venetian basilica of Santa Maria della SALUTE (or Salute) – its ostensible anagram – whose construction commenced as the fulfilment of an *ex voto* vow offered to the Virgin Mary in 1631 during the outbreak of the plague which ravaged Venice. Whilst it is today difficult to determine exactly how these things came into being, all these sacred pieces, for example the remarkable concluding *Agnus Dei* of the *Litanie*, constantly reflect the profound humanity of a composer for whom pathos and deep feeling lie at the heart of Monteverdi's artistic expression.

Marco Bizzarini



II.

This present collection of spiritual works came into existence out of a desire to consider in a different guise some of the most-loved and best-known madrigals by Claudio Monteverdi. These works, which have always formed part of our repertory and which many of us have recorded on various occasions in the past, appear here in a new light which renders them as fascinating as their original versions. We have been particularly moved to discover in the *Pianto della Madonna* a remarkable expressive charge that the new sacred context seems, at different points, almost to increase. Monteverdi's own choice of including this re-elaboration in his final sacred collection was therefore not by chance.

For this recording, we have prepared a new edition by adapting the text – which comes to us in the single-voice version found in the *Selva morale* – to the polyphonic working of the *Lamento d'Arianna* from the *Sesto libro*. In order to respect the varying syllabic scansion of the text, we have needed to make some rhythmic adjustments, but these in no way affect the polyphonic framework.

It has appeared to us to be especially appropriate to set alongside the spiritual madrigals Monteverdi's motets as found in the two collections issued by Giulio Cesare Bianchi, and providing them in a chamber-style madrigalist reading, somewhat removed from rich and solemn sonorities with which they might be heard during liturgical ceremonies. We have sought

to recreate the more intimate atmosphere of an *intrattenimento spirituale*, a very widespread genre in religious circles at the time of Monteverdi.

Giuseppe Maletto



Claudio Monteverdi Il pianto della Madonna

I.

En aout 1616, Angelo Grillo, élégant poète et moine bénédictin du Mont-Cassin, écrivait une lettre aussi enthousiaste qu'élogieuse à Claudio Monteverdi qui lui avait offert son *Sixième Livre de madrigaux*, celui – précisons – qui commence par une réécriture polyphonique du célèbre *Lamento d'Arianna*. Grillo, fin connaisseur en musique, était lié d'amitié avec de nombreux compositeurs, et ce n'est pas un hasard si certains de ses vers avaient été mis en musique par des maîtres aussi célèbres que Marenzio, Luzzaschi ou Caccini. Pour apprécier le contenu musical de ce *Sixième Livre*, publié selon la coutume en parties séparées (un madrigal ne pouvait donc pas se jouer directement sur un instrument polyphonique comme le luth ou le clavecin sans avoir été transcrit adéquatement), le religieux organisa une interprétation à plusieurs voix. « L'œuvre exigeant réflexion et préparation, mes moines – annotait Grillo – l'ont ruminée sans repos ni cesse avant de m'en faire écouter une partie et, tandis le cœur me fut ravi par la douceur de l'harmonie, l'intellect me fut recréé par la nouveauté du langage. » Le fait qu'un ensemble de moines puisse chanter, même après une étude approfondie, des pages

d'une grande complexité comme les madrigaux de Monteverdi, en dit long sur le degré de préparation musicale que possédaient certains ecclésiastiques. Dans la même lettre, Grillo ajoutait certaines observations d'un grand intérêt, bien qu'elles puissent au premier abord se confondre avec l'emphase rhétorique typique du XVII^e siècle : « Votre don harmonique, ne provient pas tant de la terre quand je le reçois, mais me semble plutôt venir du ciel quand je l'écoute. »

Nous arrivons à un point cardinal des compositions incluses dans cet enregistrement. Bien que le *Sixième Livre* se compose de rimes profanes de poètes illustres, de Pétrarque à Marino, la musique de Monteverdi semblait provenir des hauteurs célestes. Personne mieux que Grillo, qui avait publié de la poésie amoureuse (sous le nom de plume de Livio Celiano) tout en portant l'habit religieux, ne pouvait saisir la virtualité spirituelle d'un recueil de madrigaux exquis. Qu'il s'agisse d'une musique d'élite n'était pas considéré comme un inconvénient mais au contraire comme une qualité : « Ce n'est pas une musique provenant d'une oreille populaire – commentait Grillo – ni d'un talent populaire, car la façon n'est pas populaire, l'auteur n'est pas populaire ; elle se situe au-delà des voies ordinaires et hors de la plèbe des musiciens. »

Le moine-poète espérait que Monteverdi puisse mettre en musique certains de ses vers italiens compris dans l'un de ses recueils spirituels célèbres, les *Pietosi affetti* (1595, puis en successives éditions amplifiées). Dans une lettre datée de 1614, adressée au père Giovanni Battista Magnavacca – qui à Venise avait pris contact

avec le compositeur récemment nommé maître de chapelle de la basilique de Saint-Marc –, Grillo souhaitait que « soit donnée à notre seigneur Claudio, véritable empereur de la musique, la grâce d'édifier sur son Mont Vert une tour harmonique pouvant atteindre le ciel ». Monteverdi avait, semble-t-il, exaucé la requête de Grillo et Magnavacca, mais une seule de ses compositions sur les *Pietosi affetti* nous est parvenue, le madrigal à cinq voix *È questa vita un lampo* qui est inclus dans le recueil tardif de la *Selva morale e spirituale*, publié à Venise en 1641. En mettant en musique ce texte de caractère moral, dédié au thème de la « Vie humaine fugace », Monteverdi joue continuellement sur le contraste entre notes longues et brèves : les passages animés sont réservés aux paroles liées à l'idée de la fugacité et de la dissolution, tandis que les trois temps – le passé, le futur et le présent – sont évoqués dans une déclamation grave afin de démontrer, en fin de compte, qu'il n'existe pas de différence profonde entre eux.

Selon Grillo, la musique du compositeur crémonais, madrigaux profanes inclus, était « pour nos oreilles, d'une part, de la béatitude humaine et d'autre, similaire à la céleste ». Il n'y a donc rien d'extraordinaire que quelqu'un, à l'époque, trouve opportun d'introduire ces harmonies dans les lieux sacrés, après une substitution adéquate des poèmes originaux par textes latins inspirés de la doctrine chrétienne. Et ce fut l'opération délicate réalisée par Aquilino Coppini, professeur de rhétorique de l'Université de Pavie, dans ses trois recueils intitulés *Musica tolta da i madrigali di Claudio*

Monteverde et fatta spirituale (Milan, 1607-1609). En pratique, Coppini choisit certains madrigaux de célèbres compositeurs contemporains, avec une prédilection marquée pour ceux des *Cinquième* et *Quatrième Livres* de Monteverdi ; il reproduisit exactement les notes musicales, mais créa pour ces musiques des textes latins nouveaux dont l'articulation formelle et rhétorique ne soit pas en contraste avec les poèmes originaux. Il fallait avant tout reproduire fidèlement la structure de chaque vers italien afin de ne pas altérer l'intonation musicale d'une manière significative. De la même manière, pour maintenir un rapport adéquat avec les notes de Monteverdi, les versions spirituelles devaient recréer au bon moment une intensité émotionnelle analogue, avec des expressions allant de la douleur la plus âpre à une joie incoercible. Il n'était cependant pas nécessaire de se conformer absolument au sens littéral des vers italiens.

Considérons quelques exemples en détail. *Qui pependit* est un contrafactum spirituel de *Ecco Silvio*, du *Cinquième Livre*. Dans la version originale, empruntée à la célèbre tragédie *Il pastor fido* de Battista Guarini, la jeune Dorinda déclarait sa passion pour l'insensible Silvio. Les références du discours amoureux s'adressant à un cœur impitoyable, avec tant de déchirements, de larmes et d'images de mort ont immédiatement suggéré à Coppini le thème sacré de la crucifixion. A certains égards, le latin semble même refléter les paroles originales (« *eccola a morte* », « *subiit mortem* »), mais nous constatons plus souvent un éloignement sensible du texte, le contrafactum tentant toujours de préserver la

même température émotive (par exemple, « *Ah, garzon crudo* » Ah, garçon cruel devient « *O clavos atroces* » Ô clous atroces). Il est également vrai que certains procédés d'expression du texte original, comme l'anaphore « *Bramastila ferir... bramastila tua preda... bramastila alfin morta* » minutieusement traduite en musique par Monteverdi, ne sont pas reflétés dans le remaniement libre en latin.

Le madrigal *Era l'anima mia*, autre texte de Guarini inclus dans le *Cinquième Livre* (mais cette fois n'appartenant pas au *Pastor fido*) se transforme en *Stabat virgo Maria*, presque une paraphrase du *Stabat Mater*. Et nous ne pouvons qu'admirer cette fantaisie débordante, capable de concevoir une métamorphose poétique si radicale ! La distance textuelle est une fois encore évidente entre *Ferir quel petto* (Blesser cette poitrine) du *Pastor fido* et *Pulchrae sunt genae tuae* (Tes joues sont belles) ; mais ici, l'érotisme du remaniement spirituel, basé sur des citations du *Cantiques des cantiques*, égale ou même dépasse celui des vers de Guarini. Dans les contrafacts de Coppini, les textes dévotionnels inspirés de la crucifixion prédominent mais nous trouvons aussi des situations joyeuses, comme celle de la naissance de Jésus, dans *Rutilante in nocte*, dont le texte remplace celui de Guarini, *Io mi son giovinetta* mis en musique par Monteverdi dans son *Quatrième Livre*.

Dans sa lettre adressée au cardinal Federico Borromeo, archevêque de Milan, Coppini déclare son intention de transformer des pages de musique profane en véritables motets en latin pouvant s'interpréter aussi à l'église durant les fonctions liturgiques. Ce

projet dépassait donc le madrigal spirituel avec des vers en italien alors en vogue à la fin du xvi^e siècle, conçu principalement pour des cérémonies privées, et non dans un contexte liturgique. Il s'agissait certainement d'une proposition très audacieuse puisqu'à l'époque le zèle post-tridentin se propageait en cherchant à éradiquer tout élément profane du chant sacré. Mais Coppini, fort du soutien du cardinal Borromeo, faisait subtilement observer qu'il y avait aussi de nombreuses églises chrétiennes édifiées sur des temples païens préexistants et opportunément reconvertis. Dans la dédicace du recueil publié en 1608 – dont l'unique exemplaire ayant survécu fut détruit durant la Deuxième guerre mondiale –, Coppini s'adresse à sœur Bianca Lodovica Taverna du monastère de Santa Marta à Milan, en lui expliquant que ce genre de divertissement musical et spirituel pouvait aussi s'adapter parfaitement à la pratique conventuelle. Nous savons par ailleurs que Monteverdi, qui avait à Milan de nombreux amis et admirateurs, ne s'opposait pas à l'idée d'un remaniement spirituel de ses œuvres séculaires. De fait, la dernière composition de la *Selva morale e spirituale*, une sorte de testament artistique du grand compositeur désormais à la fin de sa vie, n'est autre que *Il pianto della Madonna*, un contrafactum spirituel du célèbre *Lamento d'Arianna*.

Nous sommes partis du *Sixième Livre* et nous y retournons. Dans la *Selva*, le *Pianto della Madonna* (*Iam moriar, mi fili*) se présente dans une version monodique pour soprano avec accompagnement de basse continue. La musique, à quelques variations

près, correspond à celle de l'œuvre qui avait suscité une profonde émotion à Mantoue en 1608. Mais les vers originaux de Ottavio Rinuccini sont remplacés ici par un texte latin ayant pour sujet la plainte de Marie sur le Christ mort. Nous ignorons le nom de l'auteur du remaniement, mais plusieurs éléments stylistiques semblent désigner Coppini ou l'un de ses émules. Dans ce disque, La Compagnia del Madrigale propose une version polyphonique spéciale, modelée sur le madrigal d'ouverture du *Sixième Livre*. En le faisant chanter par les moines de son couvent, Angelo Grillo fut charmé et bouleversé. Son désir implicite d'appliquer à une musique « qui vient du ciel » des paroles appropriées à la religion chrétienne trouve ici une réalisation complète.

Après Grillo et Coppini, Giulio Cesare Bianchi est le troisième personnage ayant eu un rôle actif dans la musique de Monteverdi, y compris dans ce disque. Né à Crémone vers 1567, Bianchi était un virtuose du cornet à bouquin. Durant une décennie, de 1602 à 1612, il travailla à la cour de Mantoue avec la mission de coordonner un ensemble d'instrumentistes à vent et devint ainsi un élève de son concitoyen Monteverdi. À la mort du duc Vincenzo Gonzaga, Bianchi fut – comme *Il divino Claudio* – obligé à renoncer à son poste. En 1620, nous le retrouvons à Crémone où, avec la participation active de son maître, il conçut deux recueils de musique sacrée imprimés à Venise en 1620 : le *Libro primo de' motetti in lode d'Iddio nostro Signore* et le *Libro secondo de' motetti in lode della gloriosissima Vergine Maria*. Parmi les pages de la première

anthologie, l'empreinte de Monteverdi est évidente dans l'intense *Domine ne in furore tuo* à six voix (sixième psalme), dans *Christe adoramus te* à cinq voix où le chromatisme efficace rehausse le passage « *quia per sanctam crucem* » et dans la pièce festive *Cantate Domino* à six voix (psalme 98) qui rappelle par moments le madrigal juvénile *Ecco mormorar l'onde*, ainsi que dans l'intimiste *Adoramus* à six voix. Dans le recueil marial, nous trouvons par contre la grandiose intonation à six voix des *Litanie della Beata Vergine (Litaniae lauretanae)* republiée après la mort du compositeur et qui est sans doute liée au vœu de se rendre à la Sainte Maison de Lorette que Monteverdi avait exprimé dans une lettre à Giovan Battista Doni. Le chercheur James Moore envisage même une connexion entre la *SELVA morale ET spirituale* et la basilique vénitienne de la SALVTE – son anagramme apparente – dont la construction commença en guise d'ex-voto à la Madone en 1631 durant l'épidémie de peste qui ravagea la cité lagunaire. Il est difficile de déterminer exactement comment les choses se sont passées, mais toutes ces pages sacrées, par exemple le singulier *Agnus Dei* qui conclut les *Litanie*, reflètent constamment la profonde humanité d'un compositeur pour lequel le pathos et l'émotion constituent le centre de l'expression artistique.

Marco Bizzarini



II.

Ce recueil de pièces spirituelles est né de l'intention de voir sous un autre aspect certains des madrigaux les plus aimés et connus de Claudio Monteverdi. Ces œuvres, qui depuis toujours font partie de notre répertoire et que de nombreux musiciens ont enregistrées en maintes occasions, apparaissent ici dans une lumière nouvelle qui les rend aussi fascinantes que leur version originale. Nous avons été particulièrement émus de découvrir dans le *Pianto della Madonna* une charge expressive remarquable que le nouveau contexte sacré semble, à divers moments, presque accroître. Le choix de Monteverdi d'inclure cette réélaboration dans son dernier recueil sacré n'a donc rien de fortuit.

Pour cet enregistrement, nous avons préparé une édition nouvelle en adaptant le texte – qui nous est parvenu dans la version à voix seule – de la *Selva morale* à l'élaboration polyphonique du *Lamento d'Arianna* du *Sixième Livre*. Afin de respecter la scansion syllabique – différente – du texte, nous avons dû effectuer quelques ajustements rythmiques, qui n'affectent en rien la trame polyphonique.

Il nous a paru tout à fait opportun d'accompagner les madrigaux spirituels par les motets de Monteverdi présents dans les deux recueils de Giulio Cesare Bianchi, en les proposant dans une lecture madrigaliste, « de chambre », éloignée des sonorités riches et solennelles que l'on pouvait écouter durant les cérémonies liturgiques. Nous avons en effet cherché à recréer l'at-

mosphère plus intime d'un *divertissement spirituel*, genre très répandu dans les cercles religieux à l'époque de Monteverdi.

Giuseppe Maletto



Claudio Monteverdi

Il pianto della Madonna

I.

Nell'agosto del 1616 Angelo Grillo, raffinato poeta e monaco benedettino cassinese, scriveva un'entusiastica lettera elogiativa a Claudio Monteverdi da cui aveva appena ricevuto in dono il *Sesto libro* di madrigali, quello – per intenderci – che si apre con una riscrittura polifonica del celebre *Lamento d'Arianna*. Grillo era un fine intenditore di musica e aveva stretto amicizia con numerosi compositori; non per caso alcuni suoi versi erano stati intonati da celebri maestri quali Marenzio, Luzzaschi e Caccini. Per apprezzare il contenuto musicale del *Sesto libro* monteverdiano, pubblicato come di consueto in una serie di libri-partite per ciascuna voce (e come tale non direttamente eseguibile su uno strumento polifonico come il liuto o il clavicembalo senza una preventiva trascrizione), il religioso organizzò un'esecuzione polifonica. «Questi miei monaci – annotava Grillo – dopo averlo ruminato ben bene, come che l'opera ricerchi premeditazione e preparazione, me n'han fatto sentire parte, onde si come il cuore m'è stato rapito dalla soavità del concerto, così l'intelletto m'è stato ricreato dalla novità dell'artificio». Già il fatto che un gruppo di monaci fosse in grado di cantare, seppure soltanto dopo adeguato studio, pagine di

grande complessità come i madrigali di Monteverdi la dice lunga sul grado di preparazione musicale che potevano vantare alcuni ecclesiastici dell'epoca. Nella stessa lettera Grillo aggiungeva osservazioni di notevole interesse, anche se di primo acchito potrebbero essere confuse con l'enfasi retorica tipica del Seicento: «L'armonico Suo dono non tanto mi vien dalla terra mentre lo ricevo, quanto parmi che mi venga dal cielo mentre l'ascolto».

Tochiamo qui un punto-cardine delle composizioni incluse nella presente incisione discografica. Anche se il *Sesto libro* era dedicato a rime profane di poeti illustri, da Petrarca a Marino, la musica di Monteverdi sembrava provenire da altezze celesti. Nessuno meglio di Grillo, avendo coltivato in prima persona la poesia amorosa (sotto il *nom de plume* di Livio Celiano) ma vestendo nel contempo l'abito religioso, poteva cogliere la virtualità spirituale di una squisita raccolta di madrigali. Che questa fosse musica d'*élite* non era considerato un elemento di disturbo bensì un pregio: «Non è musica da orecchia popolare – chiosava Grillo – né da popolare ingegno, perché popolare non è la maniera, popolare non è l'autore, ma sollevato oltre le vie ordinarie e fuor della plebe de' musici».

Il monaco-poeta sperava che Monteverdi potesse mettere in musica alcune liriche tratte da una sua rinomata raccolta spirituale in versi italiani: i *Pietosi affetti* (1595, con successive ristampe ampliate). Sempre nel 1614, scrivendo al padre Giovanni Battista Magnavacca, che a Venezia aveva preso contatto con il compositore

appena nominato maestro di cappella della basilica di San Marco, auspicava che «al nostro signor Claudio, veramente imperatore della musica, dia grazia di edificare su quel suo monte verde una torre armonica tanto alta che giunga al cielo». Pare che in effetti Monteverdi abbia esaudito la richiesta di Grillo e Magnavacca, ma dei suoi componimenti musicali sui *Pietosi affetti* ci è pervenuto soltanto il madrigale a cinque voci *È questa vita un lampo*, inserito nella tardiva raccolta della *Selva morale e spirituale*, pubblicata a Venezia nel 1641. Su questo testo di carattere morale, dedicato al tema della «Vita humana fuggitiva», Monteverdi gioca di continuo sulla contrapposizione tra note lunghe e brevi: i passi vivaci sono riservati alle parole connesse all'idea della fugacità e del dissolvimento, mentre l'evocazione dei tre tempi – passato, futuro e presente – si realizza con una grave declamazione, per dimostrare che, a ben guardare, tra di loro non sussiste una profonda differenza.

Secondo Grillo la musica del compositore cremonese, inclusi i madrigali profani, era «alle nostre orecchie parte della beatitudine umana e similitudine della celeste». Nessuna meraviglia, pertanto, se all'epoca qualcuno credette opportuno introdurre queste armonie anche nei luoghi sacri, dopo un'adeguata sostituzione dei testi poetici originali con parole latine ispirate alla dottrina cristiana. Fu questa la delicata operazione condotta da Aquilino Coppini, professore di retorica all'Università di Pavia, nelle sue tre raccolte dal titolo *Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde e fatta spirituale* (Milano, 1607-1609). In pratica, Coppini

scelse alcuni madrigali di rinomati compositori del tempo, con una spiccata predilezione per quelli del *Quinto* e *Quarto Libro* monteverdiani, riproducesse alla lettera le note musicali, ma creò appositamente nuovi testi latini facendo in modo che la loro articolazione formale e retorica non fosse in contrasto con gli originali. Anzitutto bisognava ricalcare fedelmente la struttura di ogni verso italiano per non dover alterare in modo significativo l'intonazione musicale. Allo stesso modo, al fine di mantenere un corretto rapporto con le note di Monteverdi, nelle versioni spirituali si dovevano ricreare al momento giusto analoghe intensità emozionali, con espressioni oscillanti tra il dolore più aspro e la gioia incontenibile. Non era però necessario attenersi puntualmente al significato letterale dei versi italiani.

Vediamo in dettaglio alcuni esempi. *Qui peependit* è un travestimento spirituale di *Ecco Silvio*, dal *Quinto libro*. La versione originale, tratta dalla celebre tragicommedia *Il pastor fido* di Battista Guarini, intonava le appassionate parole della giovane Dorinda rivolte all'insensibile Silvio. I riferimenti del discorso amoroso a un cuore spietato, con tanto di piaghe, lacrime e immagini di morte suggerirono immediatamente a Coppini il tema sacro della crocifissione. In alcuni punti il latino sembra perfino riflettere le parole originarie («eccola a morte», «subiit mortem»), ma è più frequente riscontrare un sensibile allontanamento dalla lettera, tentando però di preservare sempre la stessa temperatura emotiva (per esempio, «Ah, garzon crudo» diventa «O clavos atroces», o chiodi atroci). È anche vero che alcuni artifici del testo originale, come l'anafora

«Bramastila ferir... bramastila tua preda... bramastila alfin morta», puntualmente tradotta in musica da Monteverdi, non trovano riscontro nella libera rivisitazione in latino.

Il madrigale *Era l'anima mia*, altro testo guariniano incluso nel *Quinto libro* (ma stavolta estraneo al *Pastor fido*) si trasforma in *Stabat virgo Maria*, quasi una parafrasi dello *Stabat Mater*. Non si può non osservare che ci voleva proprio una fervida fantasia per concepire una metamorfosi poetica così radicale! Un altro caso di evidente distanza testuale intercorre tra *Ferir quel petto* (dal *Pastor fido*) e *Pulchrae sunt genae tuae*, ma qui l'eroticismo del rifacimento spirituale, basato su citazioni del biblico *Cantico dei Cantici*, eguaglia o perfino supera quello dei versi del Guarini. Se fra i travestimenti del Coppini i testi devozionali ispirati alla crocifissione sono predominanti, non mancano neppure situazioni liete, come quella evocata in *Rutilante in nocte* per la natività di Gesù, alla cui origine si pone il testo guariniano *Io mi son giovinetta* musicato nel *Quarto libro* di Monteverdi.

L'intento di Coppini, come risulta dalla sua epistola dedicatoria al cardinale Federico Borromeo, arcivescovo di Milano, era quello di trasformare pagine di musica profana in veri e propri mottetti in latino, come tali eseguibili anche in chiesa durante le funzioni liturgiche. Si andava dunque un passo più in là rispetto alla voga tardo-cinquecentesca del madrigale spirituale su versi in italiano, concepito prevalentemente per esecuzioni private, ma non in un contesto liturgico. Certamente si trattava di una proposta molto audace se pensiamo

che negli stessi anni si era propagato lo zelo post-tridentino che cercava di sradicare qualsiasi elemento profano dal canto sacro. Ma Coppini, potendo contare sul placet del cardinal Borromeo, faceva sottilmente osservare che anche molte chiese cristiane erano state edificate su preesistenti templi pagani opportunamente riconvertiti. Nella dedica della raccolta pubblicata nel 1608, il cui unico esemplare superstite andò distrutto durante la seconda guerra mondiale, Coppini si rivolse a suor Bianca Lodovica Taverna del monastero di Santa Marta a Milano, facendo intendere che questo genere di intrattenimento musicale e spirituale era anche particolarmente adatto ad esser praticato in convento. Per quanto è dato sapere, lo stesso Monteverdi, che a Milano aveva diversi amici e ammiratori, non si oppose all'idea di un reimpiego sacro delle sue musiche secolari. Tanto che l'ultima composizione della *Selva morale e spirituale*, una sorta di testamento artistico del grande compositore ormai giunto ai suoi ultimi anni di vita, altro non è che il *Pianto della Madonna*, un *contrafactum* spirituale del celebrato *Lamento d'Arianna*.

Abbiamo preso le mosse dal *Sesto libro* e al *Sesto libro* ritorniamo. Nella *Selva* il *Pianto della Madonna* (*Iam moriar, mi fili*) si presenta in veste di monodia per soprano con accompagnamento di basso continuo. La musica, salvo occasionali varianti, corrisponde a quella dell'opera che tanta commozione aveva suscitato a Mantova nel 1608. Ma i versi originali di Ottavio Rinuccini sono qui rimpiazzati da un testo latino dedicato al compianto di Maria sul Cristo morto. Si ignora l'autore del rifacimento, ma diversi tratti stilistici

potrebbero far pensare allo stesso Coppini o a un suo emulo. In questo disco, però, La Compagnia del Madrigale propone una speciale versione polifonica modellata sul madrigale d'apertura del *Sesto libro*. Angelo Grillo, facendolo eseguire ai suoi monaci confratelli, ne era rimasto incantato e commosso. Il suo implicito desiderio di applicare a una musica «che viene dal cielo» parole adatte alla religione cristiana trova qui una compiuta realizzazione.

Dopo Grillo e Coppini, il terzo personaggio che ebbe un ruolo attivo nella musica monteverdiana inclusa in questo disco fu Giulio Cesare Bianchi. Nato a Cremona intorno al 1567, Bianchi era un virtuoso di cornetto. Per un decennio, dal 1602 al 1612, lavorò alla corte di Mantova con il compito di coordinare un gruppo di strumentisti a fiato e divenne quindi allievo del concittadino Monteverdi, ma dopo la morte del duca Vincenzo Gonzaga, si vide anch'egli costretto – come il divino Claudio – a rinunciare al proprio impiego. Nel 1620 lo ritroviamo a Cremona, dove, con la partecipazione attiva del suo maestro, assemblò due raccolte di musica sacra stampate a Venezia nel 1620: il *Libro primo de' motetti in lode d'Iddio nostro Signore* e il *Libro secondo de' motetti in lode della gloriosissima Vergine Maria*. Dalla prima silloge portano la firma di Monteverdi l'intenso *Domine in furore tuo* a sei voci (dal sesto salmo), *Christe adoramus te* a cinque voci, con un efficace cromatismo sulle parole «quia per sanctam crucem», il festoso *Cantate Domino* a sei voci (salmo 98), a tratti memore del madrigale giovanile *Ecco mormorar l'onde*, e l'intimistico *Adoramus* a sei voci. Alla raccolta mariana

appartiene invece la grandiosa intonazione a sei voci delle *Litanie della Beata Vergine* (*Litaniae lauretanae*) ripubblicata un'altra volta dopo la morte del compositore, forse in rapporto al voto di visitare la Santa Casa di Loreto che Monteverdi aveva espresso in una lettera a Giovan Battista Doni. Lo studioso James Moore è arrivato a ipotizzare anche un collegamento tra la *SELVA morale ET spirituale* e la basilica veneziana della SALVTE, suo apparente anagramma, la cui costruzione prese avvio come ex voto alla Madonna nel 1631 durante l'epidemia di peste nella città lagunare. Come andarono in effetti le cose è oggi difficile da appurare, ma certamente in tutte queste pagine sacre, come nel singolare *Agnus Dei* che conclude le *Litanie*, riaffiora sempre la profonda umanità di un compositore che pose il pathos e la commozione al centro della propria espressione artistica.

Marco Bizzarini



II.

La presente raccolta di brani spirituali è nata dall'intento di *vedere* sotto un altro aspetto alcuni dei madrigali più amati e noti di Claudio Monteverdi. Composizioni che da sempre sono nel nostro repertorio, e che molti di noi hanno anche registrato in più occasioni, appaiono qui sotto una nuova luce, spesso non meno affascinante della versione originale. In particolare nel *Pianto della Madonna* è stato emozionante scoprire la notevole

carica espressiva che il nuovo contesto sacro sembra in diversi momenti quasi accrescere. Sicuramente non è casuale che lo stesso Monteverdi abbia incluso questa rielaborazione nella sua ultima raccolta sacra.

Per questa incisione abbiamo preparato una nuova edizione, adattando il testo, che ci è giunto, in versione a voce sola, dalla *Selva morale*, all'elaborazione polifonica del *Lamento d'Arianna* del *Sesto libro*. Per rispettare la diversa scansione sillabica del testo sono stati necessari alcuni aggiustamenti ritmici che però non intaccano la trama polifonica.

Ci è sembrato particolarmente appropriato affiancare ai madrigali spirituali i mottetti monteverdiani presenti nelle due raccolte di Giulio Cesare Bianchi, proponendoli in una lettura madrigalistica, «da camera», lontana dalle sonorità ricche e solenni che si potevano ascoltare nelle cerimonie liturgiche. Abbiamo voluto cercare di ricreare l'atmosfera più intima di un *intrattenimento spirituale*, un genere di passatempo molto diffuso negli ambienti religiosi all'epoca di Monteverdi.

Giuseppe Maletto



Claudio Monteverdi

Il pianto della Madonna

I.

Im August 1616 schrieb Angelo Grillo, ein begabter Dichter und Benediktinermönch aus dem Kloster Montecassino, einen enthusiastischen Lobesbrief an Claudio Monteverdi, dessen *Sesto libro di madrigali* er gerade als Geschenk erhalten hatte. Dieses Madrigalbuch beginnt mit einer polyphonen Neufassung des berühmten *Lamento d'Arianna*. Der Musikkenner Grillo war mit zahlreichen Komponisten eng befreundet; es ist kein Zufall, dass einige seiner Gedichte von berühmten Meistern wie Marenzio, Luzzaschi und Caccini vertont wurden. Monteverdis *Sechstes Madrigalbuch* wurde wie damals üblich in Form einzelner Stimmbücher veröffentlicht (und war aus diesem Grund nicht ohne vorherige Bearbeitung auf einem polyphonen Instrument wie der Laute oder dem Cembalo spielbar). Um den musikalischen Gehalt dieses Madrigalbuchs würdigen zu können, organisierte der Mönch eine mehrstimmige Aufführung, über die er wie folgt berichtete: »Nach einigem Grummeln darüber, dass das Werk etliche Vorbereitungen erforderte, haben meine Mönche mir Teile daraus vorgeführt, sodass mein Herz ganz entzückt über die Süße des Inhalts war, ebenso wie

mein Geist durch die Neuartigkeit der Kunstgriffe belebt wurde.« Dass eine Gruppe von Mönchen dazu in der Lage war, so komplexe Musik wie Monteverdis Madrigale zu singen (wenn auch nur nach einer angemessenen Übungszeit), sagt sehr viel über das musikalische Niveau aus, das manche Mönche zu Monteverdis Zeit hatten. Im gleichen Schreiben führt Grillo eine weitere hochinteressante Beobachtung an, die allerdings zunächst aufgrund der für das 17. Jahrhundert typischen rhetorischen Emphase verwirrend wirken könnte: »Die Harmonik Eures Geschenks schien mir nicht von dieser Erde zu sein, als ich es erhielt; und als ich sie dann hörte, schien sie mir sogar vom Himmel zu kommen.«

Das berührt einen wesentlichen Punkt in Bezug auf die Kompositionen der vorliegenden Einspielung: Auch wenn das *Sesto libro* auf weltlichen Versen berühmter Dichter wie Petrarca und Marino beruht, schien Monteverdis Musik doch himmlischen Höhen entsprungen zu sein. Insbesondere Grillo (der selbst unter dem Pseudonym Livio Celiano Liebesgedichte in der ersten Person verfasste, sich aber gleichzeitig im Habit eines Mönchs kleidete) war dazu in der Lage, die spirituelle Komponente dieser erlesenen Madrigalsammlung zu erfassen. Dass die Musik elitär war, galt nicht als Nach-, sondern vielmehr als Vorteil: »Dies ist keine Musik für das gemeine Ohr«, erläuterte Grillo, »noch ist sie von gewöhnlichem Geist, denn ihre Macht ist ebenso wenig gewöhnlich wie ihr Urheber, sie erhebt sich vielmehr weit über die üblichen Wege und befindet sich jenseits der musikalischen Plebs.«

Der Mönch und Dichter Grillo hoffte, Monteverdi würde Verse aus einer seiner berühmten Sammlungen mit geistlichen Gedichten in italienischer Sprache vertonen: Seine *Pietosi affetti* waren 1595 erschienen und wurden mehrmals in erweiterten Fassungen nachgedruckt. Im Jahr 1614 schrieb er an Pater Giovanni Battista Magnavacca, der in Venedig Kontakt zu dem soeben zum Kapellmeister an San Marco ernannten Komponisten aufgenommen hatte und brachte seine Hoffnung zum Ausdruck, dass »unserem Signor Claudio, dem wahren Herrscher über die Musik, die Gnade gewährt werden möge, auf seinem grünen Berge [»monte verde« – Sprachspiel mit dem Namen Monteverdi, A.d.Ü.] einen harmonischen Turm zu errichten, so hoch, dass er bis zum Himmel reicht.« Anscheinend erfüllte Monteverdi Grillos und Magnavaccas Bitte, aber von seinen Kompositionen über die *Pietosi affetti* ist nur das fünfstimmige Madrigal *È questa vita un lampo* erhalten, das in der späten Madrigalsammlung *Selva morale e spirituale* (Venedig, 1641) abgedruckt wurde. Diesen moralisierenden Text, der sich mit dem Thema der Flüchtigkeit des menschlichen Lebens beschäftigt, vertonte Monteverdi spielerisch mit einer durchgehenden Gegenüberstellung von kurzen und langen Noten: Die lebhaften Passagen sind jenen Worten vorbehalten, die mit der Vorstellung der Flüchtigkeit und der Auflösung in Zusammenhang stehen, während die Erwähnung der drei Zeitbezeichnungen Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart mit einer getragenen Deklamation einhergeht. Damit soll gezeigt werden,

dass bei genauerem Hinsehen kein grundlegender Unterschied zwischen ihnen besteht.

Nach Grillos Ansicht war die Musik Monteverdis einschließlich seiner weltlichen Madrigale »für unsere Ohren Teil der menschlichen Glückseligkeit und ähnlich der himmlischen Wonne«. Daher ist es kein Wunder, dass man es damals für angemessen hielt, diese Harmonien auch an heiligen Orten zur Aufführung zu bringen, nachdem die originalen Texte durch lateinische, von der christlichen Lehre inspirierte Worte ersetzt worden waren. Dieses heikle Unterfangen nahm Aquilino Coppini auf sich, der Rhetorik an der Universität von Pavia unterrichtete und drei Sammlungen mit dem Titel *Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde e fatta spirituale* (Mailand, 1607-1609) veröffentlichte. Coppini wählte Madrigale renommierter zeitgenössischer Komponisten aus (wobei er eine deutliche Vorliebe für Monteverdis *Fünftes* und *Viertes Madrigalbuch* an den Tag legte), wiederholte die Noten ohne jede Modifikation und schuf für diese Gelegenheit neue lateinische Texte. Dabei achtete er darauf, dass die formale und rhetorische Artikulation nicht von derjenigen der Originale abwich. Er musste also vor allem die Struktur aller italienischen Verse genau nachbilden, damit die musikalische Diktion nicht einschneidend geändert werden musste. Um einen korrekten Bezug zu den Noten Monteverdis zu behalten, musste in den geistlichen Fassungen an den entsprechenden Stellen eine emotionale Intensität erreicht werden, bei der der Ausdruck zwischen bitterstem Schmerz und überschäumender Freude oszillierte. Es war jedoch nicht notwen-

dig, sich genau an die wörtliche Bedeutung der italienischen Verse zu halten.

Wir wollen einzelne Beispiele detailliert betrachten. *Qui pependit* ist eine geistliche Kontrafaktur von *Ecco Silvio* aus dem *Quinto libro*. Im Text der Originalfassung aus der berühmten Tragikomödie *Il pastor fido* von Battista Guarini wendet sich die junge Dorinda mit leidenschaftlichen Worten an den kaltherzigen Silvio. Durch die Bezüge auf ein mitleidloses Herz voller Wunden, auf Tränen und Todesbilder in der Auseinandersetzung der Liebenden lag für Coppini sofort das heilige Thema der Kreuzigung nahe. An einzelnen Stellen scheint der lateinische Text sogar den originalen Text widerzuspiegeln (»eccola a morte« – »subiit mortem«), aber meistens kann man doch einen deutlichen Abstand zum ursprünglichen Wortlaut feststellen, wobei Coppini immer versuchte, den gleichen Grad an Emotionalität zu erreichen. Aus »Ah, garzon crudo« (Ach, brutaler Jüngling) wird z. B. »O clavos atroces« (Ach, grausame Nägel). Einzelne Kunstgriffe des originalen Textes wie etwa die Anapher »Bramastila ferir... bramastila tua preda... bramastila alfin morta« (»Du wolltest sie verletzen... du wolltest sie ergreifen... du wolltest schließlich ihren Tod«), die Monteverdi zum Teil auch musikalisch umgesetzt hatte, finden in der freien lateinischen Bearbeitung allerdings keine Entsprechung.

Das Madrigal *Era l'anima mia* aus dem *Quinto Libro* (über einen weiteren Text von Battista Guarini, allerdings nicht aus dem *Pastor fido*) wird zu *Stabat virgo Maria*, und damit sozusagen zu einer Paraphrase

des *Stabat Mater*. Man kommt zwangsläufig zu der Feststellung, dass es einer glühenden dichterischen Fantasie bedarf, um eine so radikale poetische Metamorphose zu ersinnen. Ein weiterer Fall einer offensichtlich großen Entfernung auf dem Gebiet des Textes liegt bei *Ferir quel petto* (aus dem *Pastor fido*) vor. Es wird zu *Pulchrae sunt genae tuae*, aber hier steht die Erotik der geistlichen Version mit ihren Zitaten aus dem Hohelied den Versen Guarinis in Nichts nach oder übertrifft diese sogar noch. In den Bearbeitungen Coppinis überwiegen von der Kreuzigung inspirierte Andachtstexte, aber es mangelt auch nicht an heiteren Sujets, wie etwa in *Rutilante in nocte*. Dieser Text befasste sich mit der Geburt Christi; die ursprüngliche Version beruhte auf dem Guarini-Text *Io mi son giovinetta*, den Monteverdi im *Quarto libro* vertont hatte.

Coppinis Ziel war, wie auch aus dem Widmungsschreiben an Kardinal Federico Borromeo, den Erzbischof von Mailand hervorgeht, weltliche Werke in ganz und gar geistliche lateinische Motetten zu transformieren, die in der Kirche bei liturgischen Anlässen aufgeführt werden konnten. Damit ging er also noch einen Schritt über die geistlichen Madrigale mit italienischen Texten hinaus, wie sie im späten 16. Jahrhundert *en vogue* waren, denn diese waren vorrangig für die Aufführung im privaten Rahmen und nicht im liturgischen Kontext bestimmt. Dabei handelte es sich mit Sicherheit um einen kühnen Vorschlag, wenn man bedenkt, dass genau zu dieser Zeit das post-tridentinische Ziel vorangetrieben wurde, alle weltlichen Elemente aus dem geistlichen Gesang auszumerzen.

Aber Coppini, der auf das Placet Kardinal Borromeos zählen konnte, merkte auf subtile Weise an, dass auch viele christliche Kirchen über früheren heidnischen Tempeln gebaut wurden, die man erfolgreich umgeweiht hatte. In der Widmung der im Jahr 1608 veröffentlichten Sammlung, deren einziges erhaltenes Exemplar im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde, wandte Coppini sich an Schwester Bianca Lodovica Taverna aus dem Kloster Santa Marta in Mailand und gab zu verstehen, dass diese Art musikalischer und geistlicher Erbauung auch ganz besonders zur Aufführung im Kloster geeignet war. Soweit bekannt ist, hatte Monteverdi (der in Mailand einige Freunde und Bewunderer hatte) keine Einwände gegen eine geistliche Wiederverwendung seiner weltlichen Musik. Schließlich ist das letzte Werk in seiner *Selva morale e spirituale* (eine Art künstlerisches Testament des großen Komponisten aus seinen letzten Lebensjahren) kein anderes als der *Pianto della Madonna*, eine geistliche Kontrafaktur des berühmten *Lamento d'Arianna*.

Wir sind vom *Sesto libro* ausgegangen und wollen auch zu diesem Werk zurückkehren. In der *Selva* präsentiert sich der *Pianto della Madonna* (*Iam moriar, mi fili*) im Gewand einer Monodie für Sopran mit Basso continuo-Begleitung. Die Musik entspricht mit wenigen Abweichungen derjenigen aus der Oper, die 1608 in Mantua so großes Aufsehen erregt hatte. Aber die Originalverse von Ottavio Rinuccini wurden hier durch einen lateinischen Text ersetzt, der die Klage Marias über den Tod Christi zum Inhalt hat. Der Verfasser dieser Bearbeitung ist nicht bekannt, aber verschiedene

stilistische Besonderheiten verweisen auf Coppini selbst oder einen Nacheiferer. Auf dieser CD stellt die Compagnia del Madrigale jedoch eine spezielle, polyphone Version vor, die sich am Eröffnungsmadrigal des *Sesto libro* orientiert. Angelo Grillo, der das Werk von seinen Mitbrüdern aufführen ließ, war von den Klängen bezaubert und gerührt. Sein unausgesprochener Wunsch, diese Musik, »die vom Himmel kommt«, mit Worten zu versehen, die dem christlichen Glauben entsprechen, wird nun erfüllt.

Die dritte Persönlichkeit, die neben Grillo und Coppini eine aktive Rolle in der hier eingespielten Musik Monteverdis spielte, war Giulio Cesare Bianchi. Er wurde um 1567 in Cremona geboren und war ein virtuoser Zinkenist. Von 1602 bis 1612 war er am mantuanischen Hof angestellt wo er die die Aufgabe hatte, eine Gruppe von Bläsern zusammenzustellen und zu leiten. Dadurch wurde er zum Schüler Monteverdis, aber nach dem Tod von Herzog Vincenzo Gonzaga sah Bianchi sich – wie auch der »göttliche Claudio« – dazu gezwungen, seine Stellung zu kündigen. 1620 finden wir ihn in Cremona wieder, wo er mit der aktiven Beteiligung seines Meisters zwei Sammlungen mit geistlicher Musik zusammenstellte, die im Jahr 1620 in Venedig gedruckt wurden: *Libro primo de' motetti in lode d'Iddio nostro Signore* und *Libro secondo de' motetti in lode della gloriosissima Vergine Maria*. In der ersten Sammlung stammen einige Werke von Monteverdi: das eindringliche sechsstimmige *Domine ne in furore tuo* (nach Psalm 6), das fünfstimmige *Christe adoramus te* mit wirkungsvoller Chromatik

über die Worte »quia per sanctam crucem«, das feierliche sechsstimmige *Cantate Domino* (Psalm 98) mit seinen Anklängen an das Madrigal *Ecco mormorar l'onde* aus Monteverdis Jugendzeit sowie das intime sechsstimmige *Adoramus*. In der zweiten, der Jungfrau Maria gewidmeten Sammlung stammt die großartige sechsstimmige *Litanie della Beata Vergine* (Lauretanische Litanei) von Monteverdi. Dieses Werk wurde nach dem Tod des Komponisten noch ein weiteres Mal veröffentlicht, vielleicht in Bezug auf den Wunsch, die Basilika vom Heiligen Haus in Loreto zu besuchen, den Monteverdi in einem Brief an Giovan Battista Doni geäußert hatte. Der Musikwissenschaftler James Moore hat die Hypothese aufgestellt, dass es auch einen Zusammenhang zwischen der *SELVA morale ET spirituale* und der venezianischen Kirche Santa Maria della SALVTE (scheinbar ein Anagramm) gibt. Mit dem Bau dieser Votivkirche wurde 1631 während der Pestepidemie in der Lagunenstadt begonnen. Wie es um diese Zusammenhänge tatsächlich bestellt ist, lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen, aber im einzigartigen *Agnus Dei*, das diese Lauretanische Litanei beschließt, zeigt sich wie in allen hier eingespielten geistlichen Werken die tiefe Menschlichkeit eines Komponisten, der Pathos und Rührung ins Zentrum seines künstlerischen Ausdrucks stellte.

Marco Bizzarini



II.

Die vorliegende Auswahl geistlicher Stücke entstand in der Absicht, einige der geschätztesten und bekanntesten Madrigale Monteverdis unter einem neuen Aspekt zu betrachten. Diese Werke gehörten von Anfang an zu unserem Repertoire, und viele Ensemblemitglieder haben sie bereits mehrmals aufgenommen. Hier erscheinen sie nun ein einem neuen Licht und sind dabei oft nicht weniger faszinierend als die Originalversionen. Insbesondere im *Pianto della Madonna* war es bewegend festzustellen, wie der expressive Gehalt sich im neuen geistlichen Zusammenhang sogar noch zu steigern schien. Es ist mit Sicherheit kein Zufall, dass Monteverdi diese Neufassung in seine letzte geistliche Sammlung aufgenommen hat.

Für diese Einspielung haben wir eine neue Version des *Lamento d'Arianna* aus dem *Sesto libro* erarbeitet. Dabei haben wir den Text, wie er in der Fassung für Solostimme in der *Selva morale* zu finden ist, dem polyphonen *Lamento d'Arianna* unterlegt. Um die abweichenden Silbenbetonungen des Textes zu berücksichtigen waren einige rhythmische Anpassungen nötig, die das polyphone Geflecht jedoch nicht beeinflussen.

Es schien uns besonders passend, den geistlichen Madrigalen Monteverdis jene Motetten an die Seite zu stellen, die in den beiden Sammlungen Giulio Cesare Bianchis veröffentlicht wurden. Wir haben sie auf madrigalistische, kammermusikalische Weise interpretiert, sehr stark abweichend von den vollen und fei-

erlichen Klängen, wie man sie im liturgischen Kontext hören konnte. Unser Ziel war es, die Atmosphäre der geistlichen Erbauung nachzuvollziehen – eine Art des Zeitvertreibrs, der im klösterlichen Umfeld zu Monteverdis Zeit sehr verbreitet war.

Giuseppe Maletto



o1 Pianto della Madonna

Iam moriar, mi filii!
Quisnam poterit matrem consolari,
in hoc fero dolore,
in hoc tam duro tormento?
Iam moriar, mi Fili!

O Iesu, mi sponse, mi dilecte,
mea spes, mea vita!
Me deseris, heu, vulnus cordis mei!
Respice, Iesu, precor, matrem tuam,
quae gemendo pro te pallida languet;
atque in morte funesta,
in hac tam dura et tam immani cruce,
tecum petit affigi.

O Iesu mi, o potens homo, o Deus!
En inspectores, heu, tanti doloris
quo torquetur Maria.
Miserere gementis tecum
quae extincta sit, quae per te vixit.
Sed promptus ex hac vita discedes,
O mi Fili, et ego hic ploro.
Tu confringes infernum hoste victo superbo
et ego relinquo praeda doloris, solitaria et maesta.
Te, Pater almus, teque fons amoris
suscipiant laeti, et ego te non videbo.
O Pater, o mi sponse!

Haec sunt promissa Archangeli Gabrielis?
Haec illa excelsa sedes Antiqui patris David?

Now, my Son, let me die!
For which mother can be comforted,
amidst such bitter grief,
amidst such cruel torment?
Now, my Son, let me die!

O Jesu, my bridegroom, my beloved,
my hope, my life,
you are forsaking me, alas, the wound to my heart!
Consider, Jesu, I beg of you, consider your mother,
who is weak from fear and weeping for you;
and, in mortal death,
yearns to be fixed with you
on that harsh and monstrous cross.
O my Jesu, o powerful man, o God!
Behold, you watchers, alas, at that pain
by which Mary is tormented.
Have mercy on she who weeps with you,
who would die for you, who lived through you.
But, you are departing from this life so soon,
o my Son, and I remain here to weep.
By you is hell shattered, the vain enemy vanquished,
yet here I lie, prey to my anguish, despondent, alone.
You, o bountiful Father, and you o fount of love
will be borne by the joyful, and I will not see you.
O Father, o my bridegroom!

Are these the promises of the Archangel Gabriel?
Is this the exalted seat of David, the ancient father?

Sunt haec regalia certa
quae tibi cingant crines?
Haecne sunt aurea sceptrum
et sine fine regnum, affigi duro ligno
et clavis laniari atque corona?
Ah! Iesu mi, en mihi dulce mori!
Ecce plorando, ecce clamando,
rogat te misera Maria;
nam tecum mori est illi gloria et vita.

Hei! Fili, non respondes,
heu surdus es ad fletus atque querelas,
O mors, o culpa, o inferne!
Ecce sponsus meus mersus in undis!
Velox, o terrae centrum, aperite profundum
et cum dilecto meo me quoque absconde!
Quid loquor? Quid spero, misera?
Iam quid quaero, o Iesu mi?
Non sit quid volo, sed fiat quod tibi placet!
Vivat maestum cor meum
pleno dolore pascere, Fili mi, Matris amore!

These then, the regal garlands
encircling your brow?
This then, the golden sceptre
and the endless kingdom, nailed to a hard cross,
your crown lacerated by nails?
Ah, my Jesu, see, death is sweet to me!
Here wailing, here mourning,
Mary beseeches you in her misery;
for her glory and life is in dying with you.

Ah, my Son, no reply you make,
alas, you are deaf to my weeping and lamenting,
o death, o transgression, o Hell!
Behold my bridegroom swallowed up in the waves!
Speedily, o earth, open your gaping jaws
and, with my beloved, engulf me also!
Yet what I am saying? In my misery, for what do I hope?
What is it now that I am seeking, o my Jesu?
May this not be my wish, but yours which is granted!
May my grieving heart live fully in its sorrow,
be nourished my Son, in your mother's love!

02 È questa vita un lampo
(Angelo Grillo)

È questa vita un lampo
ch'all'apparir dispare,
in questo mortal campo.
Ché se miro il passato,
è già morto, il futuro, ancor non nato,
il presente, sparito,
non ben anco apparito,
ahi, lampo fuggitivo:
E si m'alletta,
e dopo il lampo
pur vien la saetta.

03 Stabat virgo Maria
(Aquilino Coppini)

Stabat virgo Maria mestissimo dolore
languens ad crucem et flebat amare.
Et edidit ex ore tales voces:
Quis te confixit in hoc diro ligno,
quis mihi rapit vitam?
Fili mi, Iesu Christe
en liquefacta languet
et solvitur in lachrymas amoris
anima mea dolens en languet,
en morior dolore!

This life is but a flash of lightning,
disappearing as it emerges
on this mortal course.
When the past is considered,
it is already dead, the future not yet born,
the present vanishing
even before it has justly appeared.
Alas, transient flash:
Truly it entices me,
and yet after the bolt,
the lightning bolt arrives.

The Virgin Mary stood in bitterest grief
at the cross, weak and with painful tears.
And from her mouth came forth these words:
Who has transfixed you on this barbarous cross,
who is snatching from me my life?
My Son, Jesus Christ,
see, fainting through its copious weeping,
benumbed by its tears of love,
there is my harrowed soul,
see, in desolation I suffer, I languish.

04 Rutilante in nocte
(Aquilino Coppini)

Rutilante in nocte
exultant laeti Angelorum chori
cantantes gloriam Infantis nati:
Ecce, Angelorum
ad eum cantum sonorum,
tremunt pastores et greges errantes,
et maturare fugam
in cava antra parant, glaciali
stupefacti pavore.
Sed Angelorum chori cantant:
«Pastores, ite ad pupulum
Dominum vestrum:
Ite et adore Salvatorem
qui nunc natus est vobis.»

06 Domine. ne in furore tuo
(Psalm 6)

Domine, ne in furore tuo arguas me:
neque in ira tua corripias me.
Miserere mei Domine,
quoniam infirmus sum:
sana me Domine,
quoniam conturbata sunt ossa mea.
Et anima mea turbata est valde:
sed tu Domine usquequo.

In the ruddily-glowing night
choirs of angels joyously rejoice,
singing praises of glory to the new-born child:
behold, at that resounding
paeon of the angels,
shepherds are trembling and their flocks are roving,
and are hastening their flight
to the hollows of their caves,
bewildered and in an icy terror.
But the choirs of angels sing out:
“Shepherds, make your way
to the infant child, your Lord;
go and adore the Saviour,
who has been born this day for you.”

O Lord, castigate me not, when in your anger:
nor upbraid me, when in your vexation.
Have mercy upon me, O Lord,
for I am but irresolute:
make me well, O Lord,
since I am afflicted in my bones,
exceeding disquiet is in my soul:
will you ever not be content, o Lord.

07 Christe, adoramus te

Christe, adoramus te,
et benedicimus tibi.
Quia per sanguinem
tuum pretiosum
redemisti mundum.
Domine, miserere nobis.

Christ, we adore you,
and we praise you.
Because through
your precious blood
you redeemed the world.
Lord, have mercy upon us.

08 Cantate Domino

(Psalm 97)

Cantate Domino canticum novum.
Cantate et benedicite nomini eius,
quia mirabilia fecit.
Cantate et exultate et psallite
in cythara et voce psalmi,
quia mirabilia fecit.

Sing the Lord a new song.
Sing and bless his name,
for his have been wondrous doings.
Sing and rejoice and praise him
with harp and with psaltery,
for his have been wondrous doings.

09 Qui pependit in cruce

(Aquilino Coppini)

Qui pependit in cruce, Deus meus,
liberat me potenter
de persequentibus me,
ne quando rapiatur coelum mihi.
O miram charitatem et ardorem!
Qui nesciebat mortem,
subiit mortem,

He who hung upon the cross, my God,
may he free me through his power
from those who would rise up against me,
so that I may not be carried off from heaven.
What sublime charity and zeal!
He who knew death not,
underwent death,

ut me deduceret ad regna sua,
regna coeli excelsi.
O clavos atroces
sine pietate! Vulnera tua
sunt mihi medicina salutaris,
non ego fundam
lachrymas amaras,
non ingemiscam, Deus,
Deus meus, qui sceleribus
meis effeci plagas tuas?

so that I may be brought to his kingdom,
to his kingdom in the highest heaven.
O abhorrent and cruel nails,
yours wounds
are balm to me,
shall I not shed
bitter tears,
shall I not utter groans, God,
my God, who by my sins
produced your wounds?

10 Qui pietate tua

(Aquilino Coppini)

Qui pietate tua dirupisti
servitutis aeternae fera vincla,
cum rabie draconis,
patiens cruda in Cruce tormenta,
defende me in ultimo agone.
Tua bonitate beatus ero
si me protexeris,
beatus ero
si me protexeris
clementer tuo dulcissimo favore:
pertrahe Iesu pie
ad te animam meam.

You who, through your merciful goodness
have shattered the savage chains of an eternal servitude
with the frenzy of a serpent,
by enduring bloody torments upon the cross,
safeguard me from the final agony.
By your goodness I will be blessed,
if you will protect me,
I will be blessed
if you will protect me
mercifully and with your sweetest favour:
draw, o precious Jesus,
my soul to you.

11 Maria, quid ploras*(Aquilino Coppini)*

Maria, quid ploras ad monumentum?
 Quaenam fuere tibi causae doloris?
 Crucifixerunt amorem meum,
 et occiderunt eum,
 qui mihi dedit vitam.
 Absterge cadentes lachrymas,
 invitis perfidas iudaeis,
 ille vivit, et vivet in aeternum,
 et possidebis eum.

12 Te, Iesu Christe*(Aquilino Coppini)*

Te, Iesu Christe, liberator meus,
 reverenter adoro.
 Vulneratus es, mihi ut des vitam,
 clavi tibi foderunt pedes,
 manus amabiles, diro dolore
 feriere te cuspide saeva
 teterrimi ministri,
 impie ausi sunt ferire pectus.
 Sic mira pietate
 redemisti me, Christe, tua morte.
 Tu vero vulnera cor meum durum
 telo amoris tui.

Mary, why are you weeping at the sepulchre?
 What caused your grief?
 They crucified my love,
 and they killed he
 who provided me with life.
 Dry those tears which against your will
 you have shed on account of the inconstant Jews,
 he lives, and forever will live,
 and you will dwell with him.

You, Jesus Christ, my deliverer,
 in awe do I implore you.
 To give me life you were wounded,
 your feet were pierced with nails,
 your lovely hands likewise,
 you were struck in vile torment
 by odious servants with a lance,
 and wickedly was your breast wounded.
 So, by your immense compassion,
 through your death you, Christ, have delivered me;
 wound my hardened heart
 with the true weapon of your love.

13 Pulchrae sunt genae tuae*(Aquilino Coppini)*

Pulchrae sunt genae tuae,
 amica mea, soror mea sponsa,
 oculi tui sicut columbarum.
 O pulcherrima virgo,
 vulnerasti cor meum,
 sponsa mea, in uno crine tuo,
 vulnerasti cor meum, columba mea.
 Ubera tua sicut botri Cypri
 et ut hinnuli duo gemelli Capreae,
 qui pascunt flores.
 Quam pulchra es et speciosa, virgo!
 Coronabere.
 Veni de Libano, amica mea, veni,
 veni de Libano, formosa mea,
 tui dentes ut oves de lavacro,
 et labia stillantia unguentum.

15 Adoramus te, Christe

Adoramus te, Christe,
 et benedicimus tibi.
 Quia per sanguinem
 tuum pretiosum
 redemisti mundum.
 Miserere nobis.

Beautiful are your cheeks,
 my beloved, my sister, my bride.
 Your eyes are like those of doves,
 o most beautiful Virgin.
 You have wounded my heart, my bride
 with but one lock of your hair,
 you have wounded my heart, my dove.
 Your breasts are like grapes of a Cyprus bush,
 and like twin-born Caprean hinnies
 which are feasting from the flowers:
 how beautiful and magnificent are you, o Virgin!
 You will be crowned.
 Come out of Lebanon, my beloved, come,
 come out of Lebanon, my beautiful one;
 your teeth are like freshly-washed sheep,
 and your lips are showering perfume.

We adore you, Christ,
 and we praise you.
 Because through
 your precious blood
 you redeemed the world.
 Have mercy upon us.

16 Letanie della Beata Vergine

Kyrie, eleison. Christe, eleison. Kyrie, eleison.
Christe, audi nos. Christe, exaudi nos.

Pater de caelis Deus, miserere nobis.
Fili, Redemptor mundi Deus, miserere nobis.
Spiritus Sancte Deus, miserere nobis.
Sancta Trinitas unus Deus, miserere nobis.
Sancta Maria, ora pro nobis.
Sancta Dei genitrix, ora pro nobis.
Sancta Virgo virginum, ora pro nobis.
Mater Christi, ora pro nobis.
Mater divinae gratiae, ora pro nobis.
Mater purissima, ora pro nobis.
Mater castissima, ora pro nobis.
Mater inviolata, ora pro nobis.
Mater intemerata, ora pro nobis.
Mater amabilis, ora pro nobis.
Mater admirabilis, ora pro nobis.
Mater Creatoris, ora pro nobis.
Mater Salvatoris, ora pro nobis.
Virgo prudentissima, ora pro nobis.
Virgo veneranda, ora pro nobis.
Virgo praedicanda, ora pro nobis.
Virgo potens, ora pro nobis.
Virgo clemens, ora pro nobis.
Virgo fidelis, ora pro nobis.
Speculum iustitiae, ora pro nobis.
Sedes sapientiae, ora pro nobis.
Causa nostrae laetitiae, ora pro nobis.

Lord have mercy, Christ have mercy, Lord have mercy.
Christ hear us, Christ hearken to us.

Father in heaven, God, have mercy on us.
Son, redeemer of the world, God, have mercy on us.
Holy Spirit, God, have mercy on us.
Holy Trinity, one God, have mercy on us.
Holy Mary, pray for us.
Holy Mother of God, pray for us.
Holy Virgin of virgins, pray for us.
Mother of Christ, pray for us.
Mother of divine grace, pray for us.
Mother most pure, pray for us.
Mother most chaste, pray for us.
Mother, immaculate, pray for us.
Mother, spotless, pray for us.
Mother most kind, pray for us.
Mother most admirable, pray for us.
Mother of the Creator, pray for us.
Mother of the Saviour, pray for us.
Virgin most wise, pray for us.
Venerable Virgin, pray for us.
Virgin to be proclaimed, pray for us.
Powerful Virgin, pray for us.
Virgin most merciful, pray for us.
Virgin most faithful, pray for us.
Mirror of justice, pray for us.
Seat of wisdom, pray for us.
Cause for our rejoicing, pray for us.

Vas spirituale, ora pro nobis.
Vas honorabile, ora pro nobis.
Vas insigne devotionis, ora pro nobis.
Rosa mistica, ora pro nobis.
Turris Davidica, ora pro nobis.
Turris eburnea, ora pro nobis.
Domus aurea, ora pro nobis.
Foederis arca, ora pro nobis.
Ianua caeli, ora pro nobis.
Stella matutina, ora pro nobis.
Salus infirmorum, ora pro nobis.
Refugium peccatorum, ora pro nobis.
Consolatrix afflictorum, ora pro nobis.
Auxilium Christianorum, ora pro nobis.
Regina Angelorum, ora pro nobis.
Regina Patriarcharum, ora pro nobis.
Regina Prophetarum, ora pro nobis.
Regina Apostolorum, ora pro nobis.
Regina martirum, ora pro nobis.
Regina confessorum, ora pro nobis.
Regina virginum, ora pro nobis.
Regina sanctorum omnium, ora pro nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
parce nobis, Domine.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
exaudi nos, Domine.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

Spiritual vessel, pray for us.
Honourable vessel, pray for us.
Vessel worthy of devotion, pray for us.
Mystical rose, pray for us.
Tower of David, pray for us.
Tower of ivory, pray for us.
Golden temple, pray for us.
Ark of the Covenant, pray for us.
Gateway of heaven, pray for us.
Morning star, pray for us.
Welfare of the sick, pray for us.
Refuge of sinners, pray for us.
Comforter of the afflicted, pray for us.
Aid of Christians, pray for us.
Queen of Angels, pray for us.
Queen of Patriarchs, pray for us.
Queen of Prophets, pray for us.
Queen of Apostles, pray for us.
Queen of Martyrs, pray for us.
Queen of Confessors, pray for us.
Queen of virgins, pray for us.
Queen of all saints, pray for us.

O Lamb of God, that takest away the sins of the world,
spare us Lord;
O Lamb of God, that takest away the sins of the world,
hearken to us Lord;
O Lamb of God, that takest away the sins of the world,
have mercy on us.



Founded only recently, La Compagnia del Madrigale can already be considered as the pre-eminent madrigal ensemble on today's international early music scene. The choice of the group's name was inspired by the long-standing friendship and shared experiences of its singers from across two decades of performing together throughout the world. The founding members of the ensemble, Rossana Bertini, Giuseppe Maletto and Daniele Carnovich, while cultivating prestigious individual careers, have worked side by side for over 20 years, and their collective understanding as madrigalists has played a fundamental role in bringing an undisputed high level of artistry to groups such as Concerto Italiano and La Venexiana.

www.lacompagniadelmadrigale.com



GLOSSA
produced by
Carlos Céster in San Lorenzo de El Escorial, Spain

for
NOTE 1 MUSIC GMBH
Carl-Benz-Straße, 1
69115 Heidelberg
Germany
info@note1-music.com / note1-music.com

glossamusic.com