



Claudio Monteverdi  
**VESPRO DELLA BEATA VERGINE**

da concerto, composto  
sopra canti fermi  
(1610)

versione a cura di Giuseppe Collisani e Gabriel Garrido

**Ensemble Elyma**  
**Coro Antonio Il Verso**  
**Coro Madrigalia**  
**Les Sacqueboutiers de Toulouse**

*direction : Jean-Pierre Canihac*

Direction & réalisation musicale

**Gabriel Garrido**

Assitant : Gonzalo Martinez

BASSVS GENERALIS ·  
**SANCTISSIMÆ**  
**VIRGINI**  
**MISSA SENIS VOCIBVS.**  
AD ECCLESIA RV M CHOROS.

Ac Vespere pluribus decantande

CVM NONNULLIS SACRIS CONCENTIBVS,

ad Sacella sive Principum Cubicula accommodata.

O P E R A

A CLAVDIO MONTEVERDE

nuper effecta

AC BEATISS. PAVLO V. PONT. MAX. CONSECRATA.



Venetijs, Apud Ricciardum Amadinum.

M D C X.

A

Ce disque constitue la mémoire des concerts des *Vespro della Beata Vergine* (Vêpres de la Bienheureuse Vierge) de Claudio Monteverdi qui ont eu lieu à Palerme dans l'église de Santa Maria dello Spasimo du 15 au 17 juillet 1999 à l'occasion de l'été musical (*Estate Musicale*) du Teatro Massimo (*Fondazione Teatro Massimo*). Les concerts ont été réalisés par le Teatro Massimo et la délégation régionale à la culture de la ville de Palerme, en collaboration avec l'association pour la Musique ancienne *Antonio Il Verso* et l'Institut de l'Histoire de la Musique de l'Université de Palerme pour le Projet Monteverdi. L'enregistrement a eu lieu à Erice, province de Trapani, dans l'église San Martino, du 18 au 26 juillet 1999. Nous tenons à remercier chaleureusement le père Francesco Pirrera et le facteur d'orgue Franco Oliveri, directeur de l'entreprise artisanale de facture d'orgue d'Acicatena (CT).

This disc constitutes the memoir of the concerti of *Vespro della Beata Vergine* (*Vespers of the Blessed Virgin*) of Claudio Monteverdi which took place in Palermo in the church of Santa Maria dello Spasimo from the 15th - 17th July 1999 for the occasion of the musical summer (*Estate Musicale*) of the Teatro Massimo (*Fondazione Teatro Massimo*). The concerti were carried out by the Teatro Massimo and the regional arts delegation for the town of Palermo in collaboration with the Association for Ancient Music *Antonio Il Verso* and the Institute of Music History of the University of Palermo.

The recording took place at Erice, province of Trapani, in the church San Martino from the 18th-26th July 1999. We would like to thank the Regional Tourist Office at Trapani and father Nino Raspanti for their collaboration. We would like to give our warmest thanks to father Francesco Pirrera and the organist Franco Oliveri, director of the organ handicrafts company of Acicatena (CT).



Teatro Massimo



Città di Palermo  
Assessorato  
alla Cultura

Associazione per la musica antica Antonio Il Verso



ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA ANTICA  
Antonio Il Verso

D I S T R I B U T I O N

***Solisti***

Emanuela GALLI - Adriana FERNANDEZ, *soprani*

Martin ORO - Fabian SCHOFRRIN, *contratenori*

Mario CECCHETTI - Rodrigo DEL POZO - Pablo POLLITZER - Francesc GARRIGOSA, *tenori*

Furio ZANASI, *baritono*

Daniele CARNOVICH - Ivan GARCIA, *bassi*

**Ensemble Elyma**

Orchestra

<i>violini</i>	Pablo Valetti, Olivia Centurioni
<i>viola da gamba</i>	Cristiano Contadin, Diana Fazzini
<i>violoncello</i>	Alessandro Palmeri
<i>contrabasso</i>	Luigi Polsini
<i>flauti diritti e traversi</i>	Amico Dolci, Piero Cartosio
<i>flauto diritto</i>	Daniele Ficola
<i>fagotto</i>	Paolo Tognon
<b>Basso continuo</b>	
<i>organo</i>	Guido Morini
<i>organo</i>	Basilio Timpanaro
<i>clavicembalo</i>	Ignazio Schifani
<i>violoncello</i>	Andrea Fossà
<i>violone, lirone</i>	Sabina Colonna Preti
<i>viola da gamba, violone</i>	Andrea De Carlo
<i>tiorba, liuto</i>	Eduardo Eguez
<i>arciliuto</i>	Hernan Vives
<i>liuto e tiorba</i>	Silvio Natoli
<i>arpa</i>	Consuelo Giulianelli

## Les Sacqueboutiers de Toulouse

*cornetto e direzione* Jean Pierre Canihac  
*cornetti* Philippe Matharel, Judith Pacquier  
*tromboni* Thierry Durand, Bernard Fourtet, Daniel Lassalle

## Ensemble vocal Studio di musica antica “Antonio Il Verso”

*soprani* Teresa Amari, Donatella Triolo, Annelise De Blasi,  
Picci Ferrari, Grazia Gullotta, Letizia Manzella,  
Elisa Di Fatta  
*mezzosoprani* Fortunata Prinivalli, Luisa Migliorino,  
Daniela Algeri, Irene Ientile  
*contretenore* Giuseppe Sportaro  
*tenori* Giovanni Caccamo, Vincenzo Lisi, Alessio Manno,  
Angelo Quartarone, Vincenzo Di Betta,  
Giuseppe Costanzo  
*bassi* Ugo Guagliardo, Filippo Munda

## Coro Madrigalia

*soprani* Nora Tabbush, Caroline Rilliet, Nadia Ortega,  
Marie Sabine Cléménçon  
*mezzosoprano* Francesca Puddu  
*contretenore* Christophe Heuga  
*tenori* Gonzalo Martinez, Jerome Brunetière  
*bassi* Gaston Sister, Alejandro Meerapfel, Michele Modena

*Direction & réalisation musicale*

**Gabriel Garrido**

*Assistant* : Gonzalo Martinez

# ENSEMBLE ELYMA

## GABRIEL GARRIDO

Composé de chanteurs et instrumentistes spécialisés dans les musiques latines de la Renaissance et de l'époque baroque, Elyma participe depuis plusieurs années à la redécouverte des musiques anciennes d'Amérique latine, de même qu'à l'interprétation d'opéras italiens du XVIIème siècle.

Fondé à Genève et y résidant depuis 1981, il est dirigé depuis lors par Gabriel Garrido. L'ensemble Elyma s'est d'abord fait connaître comme un groupe de recherche d'interprétation sur la flûte à bec et son répertoire. Puis, à la lumière de travaux musicologiques toujours plus fructueux, la formation s'est rapidement élargie pour aborder un répertoire ancien et baroque étendu. La composition de l'ensemble varie afin de rendre aux musiques abordées leur authenticité temporelle et culturelle.

Passionné par la voix, la mythologie grecque, la musique populaire de la méditerranée et le folklore latino américain, Gabriel Garrido partage avec l'ensemble Elyma le même intérêt pour une interprétation originale des musiques latines de la Renaissance et de la période baroque dans lesquelles se fondent, avec un strict souci d'historicité, la ferveur, la joie et la passion qui leurs sont propres. En raison de ses recherches approfondies et de leur transcription dans les créations interprétées, Elyma est invité à donner des concerts dans toute l'Europe et en Amérique latine.

Depuis les débuts de sa production discographique avec Tactus et Symphonia puis, à partir de 1992

Elyma is made up of singers and instrumentalists specialising in music of the Latin tradition from the Renaissance and Baroque eras. Over the past few years it has contributed to the rediscovery of the early music of Latin America and to the interpretation of seventeenth-century Italian opera.

The group was founded and has been in residence in Geneva since 1981, and has been directed by Gabriel Garrido since its inception. Elyma initially made a reputation for its innovative interpretations of the recorder repertoire. Then, as its musicological research bore increasing fruit, the group quickly expanded to tackle a wider repertoire of early and Baroque music. The composition of the ensemble varies with a view to achieving temporal and cultural authenticity in the different types of music it performs.

In his work on the recorder, vocal style, and music for ensembles of voices and early instruments, Gabriel Garrido is at the cutting edge of current musical exploration of the Renaissance and the pre-Baroque period. Already a virtuoso instrumentalist, he co-founded the ensembles Glosas (1980) and Elyma (1981). In parallel with his teaching activities at the Centre de Musique Ancienne in Geneva, he has worked as a conductor to unearth forgotten works, to propose a reinterpretation of Monteverdi, and to rediscover the music of

avec K617, Elyma n'a cessé de remporter de nombreuses récompenses prestigieuses : Diapason d'Or, Diapason d'Or de l'Année, 10 de Répertoire, Choc de la Musique, Grand Prix de l'Académie du Disque, 4 Clefs Télérama, Must du Compact Disc Magazine, Trimarg 95 (Consejo Argentino de la Musica), Prix International du Disque «Antonio Vivaldi» (Fondation Cini), Timbre de Platine d'Opéra International, Grand Prix de l'Académie Charles Cros.....

L'ensemble Elyma remercie la Fondation BNP Paribas pour l'aide qu'elle lui a apporté durant de nombreuses années et la Fondation France Télécom pour son soutien fidèle.

the Latin American Baroque. Since 1990, the Teatro Massimo of Palermo has invited him for a new production each year. In May 2000 he premiered Monteverdi Método Bélico to madrigals by Monteverdi at Kunsten FESTIVAL des Arts (in collaboration with El Périferico de Objetos).



## « DE FAÇONS DIVERSES ET VARIÉES » : LES VÊPRES DE LA BIENHEUREUSE VIERGE MARIE

BIRTH OF A CHEF-D'OEUVRE  
BETWEEN MANTUA AND ROME .....WHILE AWAITING VENICE

Ainsi que le fait justement remarquer le musicologue palermitain Giuseppe Collisani qui, avec Gabriel Garrido, a contribué à la présente réalisation discographique, les Vêpres de Monteverdi représentent sans doute le chef-d'œuvre le plus controversé de la musique sacrée écrite avant Jean-Sébastien Bach. Des monuments d'exégèses et de suppositions ont toujours accompagné les diverses présentations de ce Cycle, que ce soit au concert ou à l'enregistrement, posant des questions certes fondamentales concernant sa genèse ainsi que son organisation interne, mais auxquelles il ne nous semble ni loisible, ni même utile de répondre ici. Plus modestement, essayons de replacer cette sublime musique dans le contexte de la vie de Claudio Monteverdi, à l'époque où il la rédigea avec de claires arrières pensées, ainsi qu'en témoigne un obscur maître de chapelle de l'époque, fort bien renseigné...

“Le Monteverdi fait éditer une *Missa da cappella* à six voix, source de labeur et de grande fatigue, étant donné qu'il est obligé d'y mettre en valeur de toutes les façons les huit fugues qui sont dans le motet *In illo tempore* de Gomberti et, en même temps, il fait imprimer des *Vêpres de la Madone* avec des manières diverses et variées quant à l'invention et l'harmonie, et reposant toutes sur le *cantus firmus*; son intention étant de venir à Rome, cet automne, pour proposer au Saint-Père la dédicace du recueil...”

As observed by the musicologist from Palermo, Giuseppe Collisani, who alongside Gabriel Garrido has contributed to this disc, Monteverdi's Vespers no doubt represent the most controversial religious music chef-d'oeuvre written before Johann Sebastian Bach. The different presentations of this Cycle have always been accompanied by huge amounts of exegesis and supposition, whether at concerts or recordings, questioning its origins and its internal organisation, subjects which we do not think useful or feel at liberty to tackle here. More modestly let us place this sublime music within the context of Monteverdi's life at the time when he wrote it with a clear ulterior motive, as witnessed by a very well-informed obscure chapel master of that period...

«Monteverdi is having a *Missa da capella* for six voices published which is proving to be a source of hard and tiring work, taking into account that he has to enhance as much as possible, the eight fugues in the motet *In illo tempore* by Gomberti, and at the same time he is having the *Vepres de la Madone* published with diverse and varied mannerisms of style in the invention and harmony, basing them all on the *cantus firmus*: his intention being to come to Rome this Autumn to offer the dedication of this collection to the Pope.....»

Le fait est qu'en ce mois de septembre 1610, les presses de l'imprimeur vénitien Ricciardo Amadino travaillaient sans relâche à la fabrication d'œuvres sacrées de Claudio Monteverdi, "Maître de musique du Sérénissime Duc de Mantoue", précédées d'une page de garde précisant qu'il s'agissait là d'une "Messe à six voix à l'usage des églises et Vêpres de la Très Sainte Vierge, à plusieurs voix, avec quelques concerts sacrés, destinés à la chapelle ou à la chambre des princes, œuvre récemment composée par Claudio Monteverdi et dédiée à sa Sainteté Paul V Souverain Pontife. À Venise, chez Ricciardo Amadino 1610."

Il s'agissait là d'un événement considérable dans la mesure où depuis la lointaine époque à laquelle il avait écrit son premier ouvrage de musique sacrée dont la dédicace le plaçait fort justement comme "disciple de Marc-Antoine Ingenieri", Monteverdi (qui avait alors quinze ans) n'avait plus rien livré dans le domaine de la musique religieuse. Et vingt-huit ans séparent ces "*Sacrae Cantionculae tribus vocibus*" de 1582 du "*Vespro della Beata Vergine*" avec, entre les deux, le bouquet de chefs-d'œuvre accomplis que sont, entre autres "*Orfeo*", les cinq premiers Livres de Madrigaux et les *Scherzi musicali a tre voci*. Curieusement, il faudra attendre pendant une période aussi longue - l'excédant même de deux années, pour être très précis - avant de voir naître, en 1640, le monumental ensemble publié sous le nom de *Selva morale e spirituale*.

Il n'est pas sans intérêt de citer ces dates et ces grands rendez-vous que se fixe Claudio Monteverdi, dans son rôle de créateur, avec cette Eglise Catholique à laquelle on le croit irrémédiablement attaché corps et âme. Aucun doute ne peut-être émis pour l'engagement de cette dernière: toute la vie de

In fact during this month of September 1610 the printing presses of the Venetian publisher Ricciardo Amadino are working non stop on the religious works of Claudio Monteverdi, » Music Master for his most Serene Highness the Duke of Mantua» prefaced by a flyleaf mentioning that this was a «*Mass for six-voices to be used in churches and Vespers for the Holy Virgin for several voices with a number of religious concerts intended for the chapel or the Prince's Chamber, a recently composed work by Claudio Monteverdi and dedicated to his Holiness Pope Paul V, in Venice, at the printer's Ricciardo Amadino 1610.*»

This was indeed a great event in the sense that since the distant past of his first religious music work whose dedication so rightly situated him as a «disciple of Marc-Antoine Ingenieri», Monteverdi, (who was fifteen years old at the time) had not provided any religious music. Twenty-eight years separate these «*Sacrae Cantionculae tribus vocibus*» of 1582 from the «*Vespro della Beata Vergine*» with in between the two, the bouquet of accomplished Chef d'Oeuvres which included among others «*Orfeo*», the first five Books of Madrigals and the *Scherzi musicali a tre voci*. Curiously we must wait for a similar length of time plus an extra two years to be more precise before the birth of the monumental ensemble published as *Selva morale e spirituale* .

It is worth quoting these dates and great moments in time that Claudio Monteverdi in his role of creator set himself for this Catholic Church to which he is believed to be irremediably attached, body and soul. There is no doubt about his commitment to the latter, his entire life proves it! Still, the main

Monteverdi en témoigne ! Mais, tout de même, il semble bien que la préoccupation première de notre homme ait, jusqu'à son dernier souffle ou presque, été la musique profane et le théâtre. Ceci ne contribuera pas peu, d'ailleurs, à faire passer un sang neuf dans des pratiques de mise en musique de la liturgie généralement plus conservatrices.

1610 est une année étrange pour Monteverdi. Voici vingt ans qu'il sert les Gonzague, à Mantoue. Son talent s'y étiole, tandis que la précarité financière dans laquelle il doit vivre, lui pèse de plus en plus. Depuis plus de deux ans, il songe à changer de décor de vie et à découvrir d'autres horizons plus stimulants pour sa soif bouillonnante de création musicale. D'autre part, on vient de lui refuser la charge de maître de la chapelle ducale de Mantoue, rendu vacante par la maladie de Giovanni G. Gastoldi et confiée à un obscur tâcheron. Mais où aller ? L'adresse placée en-tête des Vêpres, nous indique clairement la stratégie et le sens des efforts de Monteverdi à cette époque de sa vie. Le but, l'espoir suprême, c'est Rome. C'est l'environnement pontifical dont il attend à la fois un nouveau poste pour lui-même, plus digne de ses ambitions, mais également l'obtention d'une place (et d'une bourse) pour son fils aîné Francesco au séminaire de la Ville Eternelle. Et tout est mis en œuvre afin de parvenir à ce double objectif: y-compris la dédicace accompagnant l'offrande du recueil des Vêpres, au Saint Père: "Pour que les chants sacrés illustrés par Votre éclat célèbre et quasiment divin resplendissent et pour que, bénédiction suprême accordée par vous, la petite *Montagne (Mons exiguus)* de mon génie *Verdisse (Virescat)* chaque jour davantage et que soient closes les bouches injustes qui parlent contre votre *Claude*, j'apporte et j'offre, prosterné à vos pieds très saints, mes élucubrations de toutes sortes."

preoccupation of our man does seem to be, almost until his last breath, profane music and the theatre. Indeed, this would contribute more than a little, by injecting fresh blood into the way in which the generally conservative liturgy was put to music .

1610 was a strange year for Monteverdi. He had been serving the Gonzagues at Mantua for twenty years. His talent was declining there as his difficult financial situation weighed upon him. For more than two years he had been thinking about changing his life and surroundings to discover other more stimulating horizons for his unquenchable thirst for musical creation. He had also been refused the responsibility as master of the Duke of Mantua's chapel which had become vacant due to the illness of Giovanni G Gastoldi and entrusted to some obscure drudge. But where could he go ? The address heading the Vespers, clearly shows Monteverdi's strategy and the efforts that he made at this time of his life. His aim and supreme hope, is Rome. It is from the pontifical environment that he hopes not only to obtain a post for himself, more worthy of his ambitions but also to gain a place (and a scholarship) for his eldest son Francesco at the seminary of the Eternal City. Everything is set into action to achieve this double objective: including the dedication accompanying the offering of the collection of Vespers, to the Holy father: «So that the holy songs may glow with renown illustrated by Your celebrated and all but divine splendour and may your supreme benediction be granted so that the little *Montagne (Mons exiguus)* of my genius *Verdisse (Viescat)* even more every day to close those unfair mouths who speak against your *Claude*, I bear and offer prostrated at your holy feet my wildest dreams.

Hélas, comme le fait remarquer avec ironie Roger Tellart, “peu de temps après, le crémonais doit déchanter. L’entrée au séminaire est refusée à son fils et si sa musique est acceptée (à cause de la rectitude stylistique de la *Missa* et non de la modernité du *Vespro*), aucun poste n’est proposé au maître de chapelle”. Il faudra attendre trois ans pour que Monteverdi trouve enfin, à Venise, les nouvelles fonctions dont il pouvait rêver, comme maître de chapelle de la basilique Saint-Marc.

Homme d’église ou homme de théâtre ? Un examen, même superficiel, de la partition des *Vêpres* nous apporte une étrange réponse. Monteverdi y est, ici, la parfaite synthèse de ces deux expressions de son génie. Il est encore entièrement dans l’expérience de l’Orfeo. Au point d’en emprunter l’orchestre qui est celui qu’il utilisait, quelques années auparavant, à Mantoue. Au point d’y utiliser à maintes reprises des procédés vocaux et des tournures stylistiques qui peuvent faire apparaître les *Vêpres* comme la réplique sacrée de l’œuvre profane. Il n’est pas jusqu’à la *Toccatà* initiale de l’opéra, qui ne soit mise à contribution, textuellement, pour soutenir l’incantatoire *Domine ad adjuvandum* par lequel, pour la première fois, Monteverdi, bravant ouvertement les interdictions de l’Eglise, introduit dans l’art sacré le style de l’opéra, l’orchestre de l’opéra et l’émotion de l’opéra. A croire que son comportement de courtisan et sa soif de nouvelles fonctions n’eurent, finalement, que peu d’influence sur la liberté de son génie !  
Cependant l’on aurait bien tort de ne voir dans ces “emprunts” qu’une série de procédés dont usera et abusera, plus tard, un Haendel et, ainsi que le fait remarquer Roger Tellart, “Mais c’est curieusement

Alas, as Roger Tellart ironically observes» a short time after, our man from Cremona becomes disillusioned. His son’s entry to the seminary is refused and although his music is accepted (because of the stylistic rectitude of the *Missa* and not for the modernity of the *Vespro*) no post is offered to the chapel master». Monteverdi must wait three years before at last finding the function of his dreams, as chapel master of the Basilica of San Marco.

A man of the church or man of the theatre?  
Looking even superficially at the score of the *Vespers* provides a strange answer. Here Monteverdi is the perfect synthesis of the two expressions of his genius. He is still entirely within the experience of Orfeo, to the extent of borrowing the orchestra which was used several years before at Mantua and to the extent of using time and time again the method for the vocals and stylistic forms which make the *Vespers* seem like the holy replica (version) of the popular work. Every text until the initial *Toccatà* of the opera is put into contribution in order to support the incantatory *Domine ad adjuvandum* by which for the first time Monteverdi braving the church’s interdiction introduces opera style, the opera orchestra and the emotions of opera to sacred music. Anyone would think that his behaviour as courtier and his thirst for new functions had little, if any, influence on the freedom of his genius!  
However we would be making a great mistake if we only saw in these «loans» a series of methods which would later be used and abused by a certain Haendel and as Roger Tellart observes «But it is curiously with the innovative manner of

avec la manière novatrice des *Concerti sacri* (les *sacris concentibus* du titre), quand Claudio s'implique dans une théâtralité vocale qui nous renvoie au chant dramatique et hautement virtuose du grand air d'Orphée, "*Possente spirto*", que le grégorien marque emblématiquement, si j'ose dire, la musique au fil de techniques parmi les plus originales qui soient. Ainsi le *quilisma*, sorte de staccato déjà rencontré dans *L'Orfeo* et qui se fait répétition très rapide d'une même note au gré d'une émission gutturale (ou "coup de glotte") que l'on rencontre fréquemment dans les liturgies primitives des orthodoxes ; preuve que les sources de la liturgie catholique sont à chercher, elles aussi, du côté des églises d'Orient, si ce n'est de la synagogue".

Quatorze grandes pièces de dimensions et de formations diverses constituent l'architecture grandiose de cet office de Vêpres. Toutes n'appartiennent pas à l'office marial. Les cinq psaumes sont ainsi entourés de quatre concertos jouant le rôle des antiennes, et permettant à Monteverdi de développer ses dons expressifs de sublime mélodiste. Contrastant avec l'aspect massif des psaumes, ils sont autant de méditations bouleversantes dont le virtuosisme vocal ne détourne à aucun moment la prière. Deux des textes utilisés ("*Nigra sum*" et "*Pulchra es*") sont tirés du *Cantique des Cantiques*, source importante d'inspiration pour les compositeurs de l'époque, dans la mesure où l'église catholique interprétait ce texte admirable comme une allégorie du fiancé des âmes et de l'âme de Marie, leur conférant ainsi une place privilégiée dans l'office marial. Au psaume "*Lauda Jerusalem*" ne succède pas de concerto mais la "*Sonata sopra Sancta Maria*" qui apparaît ici comme une pièce

the style of the *Concerti sacri* (the *sacris concentibus* of the title), when Claudio gets involved in a vocal theatricality which takes us back to the brilliant dramatic song of the great aria from Orpheus, "*Possente spirto*", that the gregorian chant marks the music if I may say so, emblematically through some of the most unusual techniques in existence. Like the *quilisma*, a sort of staccato already encountered in *Orfeo*, in which the same note repeats very rapidly through a guttural utterance (or «glottal stop») which was often used in the Orthodox primitive liturgy, proving that the sources of catholic liturgy are also to be searched for around the churches of the Orient or even at the synagogue».

Fourteen great pieces of various sizes and formations make up the grandiose architecture of this Vespers office. They do not all belong to the Marian office. The five psalms are hence framed with four concerti playing the role of the antiphons so that Monteverdi could develop his expressive talents as a sublime melodist. Contrasting with the massive aspect of the psalms, they are as many moving meditations whose vocal virtuosity never diverts the prayer. Two of the texts used («*Nigra sum*» and «*Pulchra es*») are taken from the *Songs of Songs*, an important source of inspiration for the composers of that time, in that the Catholic church interpreted these wonderful texts as an allegory of the fiancé of the souls and of Mary's soul, conferring in his way a privileged place in the Marian office. The psalm «*Lauda Jerusalem*» is not followed by the a concerto but by the «*Sonata sopra Sancta Maria*» which appears here as a marginal liturgical piece, allowing Monteverdi to place the instrumentalists

para-liturgique permettant d'ailleurs à Monteverdi de mettre en première ligne les instrumentistes, dans "un chef-d'œuvre de virtuosité transcendante où un "concert" de huit instruments-enluminé des timbres des cornets (à qui l'on demande des prouesses à risques) et trombones, associés aux violons, *viole da braccio* et continuo-, entoure d'une éblouissante canzone *alla francese* l'invocation grégorienne, répétée par les sopranos". Puis, enchaîne l'Hymne *Ave maris stella* dont la lumineuse sérénité contraste avec les tourbillons sonores de la *Sonata*. Découpée en sept versets, cette pièce se nourrit sans fin de la mélodie grégorienne en une calme homophonie proche de l'hétérophonie médiévale ou byzantine culminant avec un "Amen" d'une extraordinaire force expressive.

Traditionnellement, c'est au Magnificat de conclure l'office. Comme pour proposer une alternative, Monteverdi propose deux versions de ce texte marial fondamental: comme la double réalisation d'une seule et même idée; le second Magnificat faisant appel à des effectifs plus réduits et où la basse continue remplace une formation instrumentale très riche. Mais indubitablement, le premier et le second Magnificat sont apparentés, de par leur structure thématique. On peut penser que ce double traitement était de nature à répondre à l'exigence des maîtres de chapelle pour les "fêtes doubles", c'est-à-dire comportant deux offices de vêpres; le premier se déroulant pour la vigile, et le second, le jour même de la fête.

Dans la présente réalisation, Giuseppe Collisani et Gabriel Garrido ont voulu superposer le recueil de Monteverdi à un schéma liturgique existant. Ici, celui des deuxième vêpres du Commun des fêtes de la

at the forefront in a «chef-d'œuvre de transcendent virtuosity where a «concert» with eight instruments -enlightened with the timbres of the cornets (submitted to risky performances) and the trombones linked with the violins, *viole da braccio* and continuo- surrounds with a dazzling canzone *alla francese* the Gregorian invocation, repeated by the sopranos». Then the *Ave Maris* hymn follows whose light serenity contrasts with the sound whirls of the *Sonata*. Split into seven verses, this piece keeps feeding on Gregorian melody in a quiet homophony close to the medieval or Byzantine heterophony, reaching its highest point with «Amen» of an extraordinary expressive strength.

Traditionally, the Magnificat concludes the office. As if to propose an alternative, Monteverdi suggests two versions of this fundamental Marian text : as the realisation of a single and same idea : the second Magnificat calls for a reduced number of instruments where the *basso continuo* replaces a rich formation of instruments. However the first and second Magnificat are undoubtedly similar through their thematic structure. One may think that this double treatment would meet the requirements of the chapel masters for the «double feasts» occasion, i.e. containing two Vespers offices : the first office taking place at the vigil and the second, the day of the feast.

In this realisation, Giuseppe Collisani and Gabriel Garrido wanted to superimpose the Monteverdi's collection on an existing liturgical scheme. Here that of the second Vespers of the Common of the blessed Virgin Mary where the antiphons are

bienheureuse Vierge Marie où les antiennes sont traitées en plain-chant (conformément au rite romain du Bréviaire de Pie V et Clément VIII). Tous les "concerti" de Monteverdi sont donc présents, mais dans une autre articulation de l'ensemble. On découvrira de plus ce *Dum esset rex*, composé à partir de l'antienne éponyme, par Paolo Agostini (1583 - 1629). Le motet *Speciosa facta es* (de même provenance que la pièce précédente) est comme une répétition du même psaume.

Après la *Sonata sopra Sancta Maria* et l'hymne prescrit suivi du motet *Sancta Maria succure miseris* de Monteverdi (pris dans un recueil anthologique publié à Strasbourg en 1627), viennent donc les deux versions du Magnificat, séparées par un interlude instrumental proposé par le *Libro primo di Sinfonie a quattro* (1615) de Johannes Hieronymus Kapsberger (1580 - 1651). Quoi de plus naturel, que de retrouver ici ce descendant d'une noble famille allemande mais qui, de naissance italienne, vécut successivement à Rome et à Venise.

Nota bene : A la très riche bibliographie utilisée par G. Collisani et proposée en annexe de son texte (cf. présentation en italien), il convient d'ajouter le très bel ouvrage "Claudio Monteverdi" de Roger Tellart auquel cette présentation puise amplement (Ed. Fayard, 1997).

treated as plain-chant (according to the Roman ritual of Pie V and Clement VIII's breviary). All Monteverdi's concerti are present but with a different articulation of the whole. One will moreover discover the *Dum esset rex*, composed from the eponymic antiphon, by Paolo Agostini (1583 - 1629). The motet *Speciosa facta es* (of the same origin as the previous piece) resembles the repetition of the same psalm.

After the *Sonata sopra Sancta Maria* and the prescribed hymn followed by the motet *Sancta Maria succure miseris* of Monteverdi (taken from an anthological collection published in Strasbourg in 1627), the two versions of the Magnificat follow, separated by an instrumental act tune as suggested by the *Libro primo di sinfonie a quattro* (1615) of Johannes Hieronymus Kapsberger (1580-1651). What can be more natural than finding here this descendant of a noble German family, of Italian birth, who lived successively in Rome and Venice.

Note : To the very rich bibliography used by G. Collisani and proposed as an appendix to his text, (see the presentation in Italian), we should add the beautiful book «Claudio Monteverdi» by Roger Tellart which this presentation amply draws from. (Ed. Fayard, 1997).

**Versiculus (cantus planus)**

Deus in adiutorium meum intende.

**Responsorium**

Domine, ad adiuuandum me festina.  
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.  
Sicut erat in principio,  
et nunc, et semper,  
et in saecula saeculorum.  
Amen. Alleluia.

**Antiphona I (cantus planus)**

*Dum esset rex in accubitu suo,  
nardus mea dedit odorem suavitatis. Alleluia.*

**Psalms I - Dixit Dominus**

Dixit Dominus Domino meo:  
Sede a dextris meis.  
Donec ponam inimicos tuos,  
scabellum pedum tuorum.  
Virgam virtutis tuae  
emittet Dominus ex Sion:  
dominare in medio inimicorum tuorum.  
Tecum principium  
in die virtutis tuae  
in splendoribus sanctorum:  
ex utero ante luciferum genui te.  
Iuravit Dominus, et non paenitebit eum:  
Tu es sacerdos in aeternum  
secundum ordinem Melchisedech.  
Dominus a dextris tuis,  
confregit in die irae suae reges.  
Iudicabit in nationibus, implebit ruinas:  
conquassabit capita in terra multorum.  
De torrente in via bibet:

1

O Dieu, viens à mon aide

Seigneur, Hâte toi de me secourir  
Gloire au Père, au Fils, et à l'Esprit Saint  
Ainsi était-il dès l'origine,  
et maintenant, et toujours  
et pour les siècles des siècles.  
Amen. Alleluia.

2

*Pendant que le Roi se reposait,  
mon parfum a exhalé une suave odeur. Alleluia.*

3

Le Seigneur a dit à mon Seigneur :  
Assieds-toi à ma droite.  
Tandis que je fais de tes ennemis  
l'escabeau de tes pieds.  
Le Seigneur étendra de Sion  
le spectre de ta puissance :  
qu'il domine au milieu de tes ennemis.  
Avec toi est la dignité de prince  
au jour de ta naissance,  
dans les splendeurs de la sainteté.  
Je t'ai engendré avant lucifer  
Le Seigneur l'a juré et ne se repentira pas :  
"Tu es prêtre pour l'éternité  
selon l'ordre de Melchisédech".  
Le Seigneur à ta droite,  
brisera les rois au jour de sa colère.  
Il fera justice parmi les nations, entassera les ruines ;  
il fracassera les têtes en toutes terres.  
Il boira au torrent, sur la route ;

propterea exaltabit caput.  
Gloria Patri etc.  
Sicut erat in principio, etc. Amen.

(PSALMUS 109)

**Antiphona I (mottetto)**

4

*Dum esset rex in accubitu suo,  
nardus mea dedit odorem suavitatis. Alleluia.*

*Pendant que le Roi se reposait,  
mon parfum a exhalé une suave odeur. Alleluia.*

**Antifona II (cantus planus)**

5

*Laeva eius sub capite meo,  
et dextera illius amplexabitur me. Alleluia.*

*Sa main gauche est sous ma tête,  
et il m'enlace de sa main droite. Alleluia.*

**Psalmus II Laudate pueri**

6

Laudate pueri Dominum: laudate nomen Domini.  
Sit nomen Domini benedictum,  
ex hoc nunc, et usque in saeculum.  
A solis ortu usque ad occasum,  
laudabile nomen Domini.  
Excelsus super omnes gentes Dominus,  
et super caelos gloria eius.  
Quis sicut Dominus Deus noster,  
qui in altis habitat,  
et humilia respicit in caelo et in terra?  
Suscitans a terra inopem,  
et de stercore erigens pauperem:  
Ut colloset eum cum principibus,  
cum principibus populi sui.  
Qui habitare facit sterilem in domo,  
matrem filiorum laetantem.  
Gloria Patri etc.  
Sicut erat in principio. Amen.

Louez, enfants du Seigneur, louez le nom du Seigneur.  
Béni soit le nom du Seigneur  
dès maintenant et à jamais.  
Du levant du soleil jusqu'à son couchant,  
loué soit le nom du Seigneur.  
Le Seigneur domine tous les peuples,  
et sa gloire est au-dessus des cieux.  
Qui est comme le Seigneur notre Dieu,  
qui habite au firmament,  
et relève les humbles dans les cieux et sur la terre ?  
Siégeant dans les hauteurs  
et relevant du fumier le pauvre :  
pour le placer avec lui parmi les princes,  
parmi les princes de ses nations.  
Qui fait habiter dans sa maison la femme stérile,  
mère des enfants de la joie  
Gloire au Père etc.  
Comme il était au commencement. Amen.

(PSALMUS 112)

**Concentus: Pulchra es**

7

*Pulchra es, amica mea,  
suavis et decora filia Ierusalem,  
terribilis ut castrorum  
acies ordinata.  
Averte oculos tuos a me,  
quia ipsi me avolare fecerunt.*

*Tu es belle, mon amie,  
douce et aimable fille de Jérusalem,  
Mais terrible comme des troupes  
sous leurs bannières  
détourne de moi tes yeux,  
car ceci me trouble.*

**Antiphona III (cantus planus)**

*Nigra sum, sed formosa,  
filiae Ierusalem.  
Ideo dilexit me rex,  
et introduxit me in cubiculum suum.  
Alleluia.*

**Psalmus III Laetatus sum**

Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi:  
In domum Domini ibimus.  
Stantes erant pedes nostri,  
in atriis tuis Ierusalem.  
Ierusalem, quae aedificatur ut civitas:  
cuius participatio eius in idipsum.  
Illuc enim ascenderunt tribus, tribus Domini:  
testimonium Israel ad confitendum nomini Domini.  
Quia illic sederunt sedes in iudicio,  
sedes super domum David.  
Rogate quae ad pacem sunt Ierusalem:  
et abundantia diligentibus te.  
Fiat pax in virtute tua:  
et abundantia in turribus tuis.  
Propter fratres meos et proximos meos,  
loquebar pacem de te:  
Propter domum Domini Dei nostri,  
quaesivi bona tibi.  
Gloria Patri etc.  
Sicut erat in principio etc. Amen.

(PSALMUS 121)

**Concentus: Nigra sum**

*Nigra sum sed formosa,  
filiae Ierusalem.  
Ideo dilexit me rex,  
et introduxit me in cubiculum suum  
et dixit mihi:  
surge amica mea, et veni.  
Iam hiems transit,  
imber abiit et recessit,  
flores apparuerunt in terra nostra.  
Tempus putationis advenit.*

8

*Je suis noire, mais belle,  
filles de Jérusalem.  
C'est pourquoi le Roi m'a aimée  
et m'a introduite dans ses appartements.  
Alleluia.*

9

Je me réjouis quand ils m'ont dit :  
Nous irons dans la maison du Seigneur.  
Nos pieds nous portent,  
vers tes seuils Jérusalem.  
Jérusalem, bâtie comme la ville  
où l'on se réunit d'un seul cœur  
C'est là en effet que montent les tribus du Seigneur :  
témoignage d'Israël pour louer le nom du Seigneur.  
Car là furent établis les sièges pour la justice,  
les sièges pour la maison de David.  
Demandez la paix pour Jérusalem :  
et l'abondance pour ceux qui t'aiment.  
Que la paix soit dans ta force :  
et l'abondance dans tes enceintes.  
A cause de mes frères et de mes proches,  
j'appellerai la paix sur toi :  
Au nom de la maison du Seigneur notre Dieu,  
je te souhaite le bonheur.  
Gloire au Père etc.  
Comme il était au commencement etc. Amen.

10

*Je suis noire, mais belle,  
filles de Jérusalem.  
C'est pourquoi le Roi m'a aimée  
et m'a introduite dans ses appartements  
et il m'a dit :  
Lève-toi mon amie, et vient.  
Car voici, l'hiver est passé  
la pluie a cessé et s'en est allée,  
les fleurs paraissent sur notre terre.  
Il est venu le temps des vendanges.*

Antiphona IV (cantus planus)

*Iam hiems transiit,  
imber abiit et recessit:  
surge amica mea, et veni.  
Alleluia.*

Psalmus IV Nisi Dominus

Nisi Dominus aedificaverit domum,  
in vanum laboraverunt qui aedificant eam.

Nisi Dominus custodierit civitatem,  
frustra vigilat qui custodit eam.

Vanum est vobis ante lucem surgere:  
surgite postquam sederitis,  
qui manducatis panem doloris.

Cum dederit dilectis suis somnum:  
ecce haereditas Domini,  
filii merces, fructus ventris.

Sicut sagittae in manu potentis:  
ita filii excussorum.

Beatus vir  
qui implevit desiderium suum ex ipsis:  
non confundetur cum loquetur inimicis suis  
in porta.

Gloria Patri etc.

Sicut erat in principio etc. Amen.

(PSALMUS 126)

11

*Car voici, l'hiver est passé ;  
la pluie a cessé et s'en est allée :  
lève-toi, mon amie, et vient  
Alleluia*

12

Si ce n'est le Seigneur qui bâtit la maison,  
en vain travaillèrent ceux qui l'ont édifîée.

Si ce n'est le Seigneur qui garde la cité,  
en vain la garde veille.

En vain vous vous levez avant l'aube :  
tardez-vous à vous reposer,  
vous mangez le pain des douleurs.

Cum il comble ses amis dans leur sommeil :  
Voici l'héritage du Seigneur,  
la récompense de ses fils, le fruit des entrailles.  
Telles des flèches dans des mains puissantes :  
voici les fils engendrés dans la jeunesse.

Heureux l'homme  
qui remplit de telles flèches son carquois :  
il ne sera pas confondu avec ses ennemis  
aux portes de la ville.

Gloire au Père etc.

Comme il était au commencement etc Amen.

## CD II

### Concentus: Audi caelum

Audi, caelum, verba mea,  
plena desiderio  
et perfusa gaudio.

(eco: Audio!)

Dic, quaeso, mihi:  
quae est ista, quae consurgens  
ut aurora rutilat  
ut benedicam?

(eco: Dicam!)

Dic nam ista pulchra  
ut luna, electa  
ut sol, replet laetitia  
terras, caelos, maria?

(eco: Maria!)

Maria Virgo illa dulcis,  
praedicata de propheta Ezechiel  
porta Orientalis?

(eco: Talis!)

Illa sacra et felix porta  
per quam mors fuit expulsa,  
introduxit autem vita?

(eco: Ita!)

Quae semper tutum est medium  
inter homines et Deum,  
pro culpīs remedium.

(eco: Medium!)

Omnes hanc ergo sequamur,  
qua cum gratia mereamur  
vitam aeternam  
consequamur.

(eco: Sequamur!)

Praestet nobis Deus,  
Pater hoc et Filius,  
et Mater  
cuius nomen invocamus dulce  
miseris solamen.

(eco: Amen!)

Benedicta es, Virgo Maria,  
in saeculorum saecula.

### 1

Ecoute, oh Ciel, mes paroles,  
pleines de désir  
et remplies de joie

(echo : j'écoute !)

Dis-moi, je t'en prie,  
qui est celle qui monte,  
brillant comme l'aurore  
afin que je l'a chante.

(echo : je vais le dire !)

Parle, car elle est belle,  
exquise, comme la lune,  
comme le soleil elle remplie de joie  
la terre, les cieux et les mères.

(echo : Marie !)

La douce Vierge Marie,  
annoncées par le prophète Ézéchiël  
comme la porte de l'Orient

(echo : Oui !)

La porte sacrée et bénie  
par laquelle la mort fut expulsée,  
et qui a amené la vie.

(echo : C'est elle !)

Accordant une protection sûre, elle est la médiatrice  
entre les hommes et Dieu,  
remède de nos fautes.

(echo : La Médiatrice !)

Aussi suivons-la tous,  
car, par sa grâce,  
nous obtiendrons  
la vie éternelle.

(echo : Suivons-la !)

Que Dieu nous aide,  
le Père et le Fils,  
et la Mère,  
dont nous invoquons le doux  
nom.

(echo : Amen !)

Tu es bénie, Vierge Marie,  
dans les siècles des siècles.

## Antiphona V

*Speciosa facta es et suavis in deliciis tuis,  
sancta Dei Genitrix. Alleluia.*

## Psalmus V Lauda Ierusalem

Lauda Ierusalem Dominum:  
lauda Deum tuum Sion.

Quoniam confortavit seras portarum tuarum:  
benedixit filiis tuis in te.

Qui posuit fines tuos pacem:

et adipe frumenti satiat te.

Qui emittit eloquium suum terrae:  
velociter currit sermo eius.

Qui dat nivem sicut lanam:  
nebulam sicut cinerem spargit.

Mittit crystallum suam sicut buccellas:

ante faciem frigoris eius quis sustinebit?

Emitte verbum suum, et liquefaciet ea:

flabit spiritus eius, et fluent aquae.

Qui annuntiat verbum suum Iacob:  
iustitias et iudicia sua Israel.

Non fecit taliter omni nationi:

et iudicia sua non manifestavit eis.

Gloria Patri etc.

Sicut erat in principio etc. Amen.

(PSALMUS 147)

## Antiphona V (mottetto)

*Speciosa facta es et suavis in deliciis tuis,  
sancta Dei Genitrix. Alleluia.*

## Concentus (tribus vocibus)

Duo Seraphim clamabant alter et alterum:  
Sanctus Dominus Deus Sabaoth.

Plena est omnis terra gloria eius.

Tres sunt, qui testimonium dant in caelo:

Pater, Verbum et Spiritus Sanctus.

Et hi tres unum sunt.

Sanctus Dominus Deus Sabaoth.

Plena est omnis terra gloria eius.

2

*Toute belle tu es faite et pleine de douceur dans tes délices  
Sainte Mère de Dieu. Alleluia*

3

Rends gloire au Seigneur, Jérusalem :  
loue ton Dieu, ô Sion.

Car il a affermi les verrous de tes portes :  
il a béni tes enfants en ton sein.

Il établit la paix à ta frontière :  
il te rassasie de la fleur du froment.

Il a envoyé son ordre sur la terre :  
sa parole court avec célérité.

Il fait tomber la neige comme la laine,  
répand le givre comme de la cendre.

Il jette sa glace comme par morceaux :  
devant sa froidure, qui subsistera ?

Il envoie son verbe et les fait fondre ;  
il fait souffler le vent et les eaux coulent.

Il a annoncé sa parole à Jacob :  
ses lois et ses ordonnances à Israël.

Il n'en a fait autant pour toutes les nations :  
et ne leur a pas manifesté sa loi.

Gloire au Père etc.

Comme il était au commencement. Amen.

4

*Toute belle tu es faite et pleine de douceur dans tes délices  
Sainte Mère de Dieu. Alleluia*

5

Deux séraphins clamaient l'un et l'autre :  
Saint est le Seigneur Dieu des armées !

toute la terre est remplie de sa gloire !

Il sont trois qui rendent témoignage dans le ciel:

le Père, la Verbe et le Saint-Esprit,

et ces trois sont un.

Saint est le Seigneur Dieu des armées,

toute la terre est remplie de sa gloire.

Sonata sopra Sancta Maria a 8  
Sancta Maria, ora pro nobis.

**Hymnus**

Ave maris stella,  
Dei Mater alma,  
Atque semper Virgo,  
Felix caeli porta.

Sumens illud Ave  
Gabrielis ore,  
Funda nos in pace,  
Mutans Hevae nomen.

Solve vincla reis,  
Profer lumen caecis:  
Mala nostra pelle,  
Bona cuncta posce.

Monstra te esse matrem:  
Sumat per te preces,  
Qui pro nobis natus,  
Tulit esse tuus.

Virgo singularis,  
Inter omnes mitis,  
Nos culpis solutos,  
Mites fac et castos.

Vitam praesta puram,  
Iter para tutum:  
Ut videntes Iesum,  
Semper collaetemur.

Sit laus Deo Patri,  
Summo Christo decus,  
Spiritui Sancto,  
Tribus honor unus. Amen.

6

Sainte Marie, prie pour nous.

7

Salut, étoile de la mer,  
douce mère de Dieu  
toujours vierge,  
porte bénie du ciel.

En recevant le salut  
de la bouche de Gabriel,  
fais-nous renaître dans la paix,  
retournant le nom d'Ève.

Dénoue les liens des pécheurs,  
donne la lumière aux aveugles,  
chasse nos misères,  
obtiens-nous tous les bienfaits.

Montre-toi mère,  
qu'il reçoive de toi nos prières  
celui qui, pour nous,  
daigna être ton fils.

Vierge unique,  
douce entre toutes,  
fais que, délivrés de nos fautes,  
nous soyons doux et chastes.

Accorde-nous une vie pure,  
protège notre chemin,  
pour que, voyant Jésus,  
nous demeurions tous dans la joie.

Louange à Dieu le Père,  
honneur au Christ Très-Haut,  
et à l'Esprit Saint,  
aux trois une vénération unique. Amen.

**Antiphona ad Magnificat (cantus planus)**

8

*Sancta Maria, succurre miseris, iuva pusillanimes,  
refuge fribiles: ora pro populo,  
interveni pro clero,  
intercede pro devoto femineo sexu:  
sentiant omnes tuum iuvamen,  
quicumque celebrant tuam sanctam festivitatem.  
Alleluia.*

*Sainte Marie, secourez les malheureux, venez en aide aux fai-  
bles, consolez les affligés, priez pour tout le peuple,  
intervenez en faveur du clergé,  
intercédez pour les femmes consacrées par vœu au Seigneur :  
qu'ils éprouvent tous votre assistance,  
ceux qui célèbrent votre sainte fête.  
Alléluia*

**Magnificat [I]**

Magnificat anima mea Dominum.

Et exsultavit spiritus meus  
in Deo salutari meo.

Quia respexit humilitatem  
ancillae suae:

Ecce enim ex hoc beatam me dicent  
omnes generationes.

Quia fecit mihi magna qui potens est:  
et sanctum nomen eius.

Et misericordia eius a progenie  
in progenies timentibus eum.

Fecit potentiam in brachio suo:  
dispersit superbos mente cordis sui.

Deposuit potentes de sede,  
et exaltavit humiles.

Esurientes implevit bonis:  
et divites dimisit inanes.

Suscepit Israel puerum suum,  
recordatus misericordiae suae.

Sicut locutus est ad patres nostros,  
Abraham et semini eius in saecula.

Gloria Patri etc.

Sicut erat in principio etc. Amen.

(CANTICUM B. MARIAE VIRGINIS)

9

Mon âme glorifie le Seigneur.

Et mon esprit exulte de joie,  
en Dieu, mon Sauveur.

Parce qu'il a jeté les yeux sur  
l'humble condition de sa servante.  
Et voici que désormais toutes les  
nations me diront bienheureuse.

Parce que le Tout-Puissant a fait en moi  
de grandes choses, et son nom est saint !

Et sa miséricorde s'étend d'âge en  
âge sur ceux qui le craignent.

Il a déployé la puissance de son bras, il a dispersé  
ceux dont le cœur s'élevait en des pensées d'orgueil.

Il a fait descendre les potentats de leur trône,  
et élevé les humbles.

Il a comblé les pauvres de biens,  
et renvoyé les riches les mains vides.

Il a secouru Israël son serviteur,  
se ressouvenant de sa miséricorde ;

Comme il l'avait promis à nos pères,  
à Abraham et à sa postérité, pour jamais !

Gloire au Père etc.

Comme il était au commencement etc. Amen

**Antiphona ad Magnificat (mottetto)**

*Sancta Maria, succurre miseris etc.  
tuam sanctam commemorationem.*

10

*Sainte Marie, secourez les malheureux, etc.  
ceux qui célèbrent votre sainte fête.*

**Sinfonia decimasesta a 4**

11

**Antiphona ad Magnificat (cantus planus)**

*Beatam me dicent omnes generationes,  
quia ancillam humilem respexit Deus.  
Alleluia.*

12

*Toutes les générations me diront bienheureux,  
parce que Dieu a regardé son humble servante.  
Alléluia*

**Magnificat [II]**

Magnificat anima mea Dominum etc.

13

Mon âme glorifie le Seigneur etc.

## «CON VARIE E DIVERSE MANIERE»: IL VESPRO DELLA BEATA VERGINE DI CLAUDIO MONTEVERDI

Nel settembre del 1610 i torchi veneziani di Ricciardo Amadino erano impegnati nella stampa della più nota tra le opere sacre del «maestro della musica del Serenissimo Duca di Mantova» Claudio Monteverdi. Il frontispizio ne reca il lungo ed articolato titolo: *Sanctissimae Virgini Missa senis vocibus ad ecclesiarum choras ac Vesperae pluribus decantanda cum nunnullis sacris concentibus ad sacella sive principum cubicula accomodata*. Ne fanno parte due distinte ma complementari composizioni: la *Missa da cappella a sei voci, fatta sopra il mottetto In illo tempore del Gomberti* (cioè del fiammingo Nicolas Gombert) ed il *Vespro della Beata Vergine da concerto, composto sopra canti fermi*. Monteverdi ne firmò la dedica – da Venezia, il primo giorno di settembre di quell'anno – al papa Paolo V. Sappiamo che più tardi Monteverdi stesso si recò a Roma e in quell'occasione dovette farne omaggio allo stesso pontefice con la speranza di ricavarne un duplice vantaggio: l'ammissione gratuita del figlio Francesco presso il Seminario romano e un nuovo posto di lavoro per sé, meno faticoso ed economicamente più gratificante. Cocente, infatti, bruciava ancora la delusione provata due anni prima, quando il tanto desiderato e più lieve incarico di maestro della cappella ducale di Santa Barbara di Mantova, resosi vacante per la malattia di Giovanni Giacomo Gastoldi, era stato assegnato ad oscuri mestieranti.

Il *Vespro* monteverdiano è forse il più dibattuto tra i capolavori della musica sacra prebachiana, tanto da costituire ancor'oggi oggetto di studi e ricerche che tentano di rispondere agli importanti quesiti che esso

pone: Monteverdi concepì questo monumento della musica sacra come un *corpus* liturgicamente unitario? Fu esso composto per una particolare occasione? Gli studi più recenti propendono decisamente a dare risposta affermativa alla prima domanda. Il *Vespro* monteverdiano non è una silloge di elementi eterogenei; al contrario esso offre, nella loro grandiosa veste musicale, i brani richiesti dal servizio liturgico vespérale nelle solenni celebrazioni mariane – il responsorio («Domine, ad adiuvandum»), i cinque salmi («Dixit Dominus», «Laudate, pueri», Laetatus sum», «Nisi Dominus» e «Lauda, Ierusalem»), l'inno «Ave maris stella» ed il Magnificat – nonché i «sacri concerti, convenienti tanto alle cappelle quanto alle camere principesche» («Nigra sum», «Pulchra es», «Duo seraphim», «Audi, caelum» e la «Sonata sopra Sancta Maria ora pro nobis») cui si accenna nel frontispizio dell'opera. Questi, che tanto hanno fatto discutere in passato, non sono altro che mottetti funzionanti come liberi sostituti della ripetizione delle antifone da effettuare dopo i salmi. I loro testi, infatti, ben si confanno ad una celebrazione che segue il «Comune delle feste della Beata Maria Vergine», eccezion fatta per il «Duo seraphim», la cui presenza è spiegabile con l'ipotesi che il *Vespro* monteverdiano sia stato composto per una solenne celebrazione in onore di Santa Barbara, titolare della basilica ducale, che proprio per la sua incrollabile fede nel mistero trinitario cui allude il testo del mottetto fu sottoposta al martirio (Dixon 1987). L'uso di brani

vocali liberamente impiegati come sostituti d'antifona è attestato nelle coeve disposizioni liturgiche, nei trattati (come *L'organo suonarino* di Adriano Banchieri, Venezia, 1605-1611 e *l'Annuale* di Giovanni Battista Fasolo, Venezia, 1645) e in alcune raccolte di musica sacra (quali le *Antiphonae, seu sacrae cantiones* di Giovanni Francesco Anerio, Roma, 1613 ed i *Salmi della Madonna* di Paolo Agostini, Roma, 1619).

Basati sul medesimo *cantus firmus* gregoriano, i due Magnificat che chiudono il *Vespro* monteverdiano condividono la stessa sostanza musicale ma distribuita su due differenti tipi di organico: voci concertate con gli strumenti il primo e con il solo basso continuo il secondo. La parallela corrispondenza tra le sezioni del primo e quelle del secondo Magnificat si annulla soltanto alla fine; divergono infatti le rispettive dossologie: lo stupefacente «Gloria» per due Tenori in eco sullo sfondo del *cantus firmus* sostenuto dal Canto è rimpiazzato nel secondo Magnificat dalla deflagrazione di un fittissimo canone affidato a tutte e sei le voci. La mancanza dei colori strumentali di quest'ultima è largamente compensata dalle lussureggianti e virtuosistiche fioriture delle voci (come nell'«Et misericordia»), chiamate talvolta a supplire il ruolo svolto da violini e cornetti nella prima versione (confronta le rispettive sezioni del «Deposit»). La presenza dei due Magnificat consente di differenziare le celebrazioni dei primi vespri (ossia della vigilia) da quella dei secondi ed offre altresì l'alternativa di un'esecuzione dell'intero *Vespro* basata sulle voci – solisti e coro – accompagnate soltanto dall'organo, rinunciando agli strumenti *ad libitum* previsti nel primo salmo e nell'inno, nonché al grandioso e riccamente concertato responsorio monteverdiano.

Il mistero della genesi del *Vespro* monteverdiano potrebbe essere spiegato in questo modo: composto per una speciale occasione, esso fu poi pubblicato dall'autore in una forma tale da poter essere utile nella gran parte delle feste e commemorazioni mariane, numerosissime proprio in quegli anni sull'onda della devozione di stampo controriformista. La riforma del *Breviario* dovuta al papa Pio V nel 1568, e perfezionata trentaquattro anni dopo da Clemente VIII, cercava di ottenere la massima uniformità possibile nei più importanti riti della celebrazione delle ore canoniche. Anche Paolo V, il papa dedicatario del *Vespro*, fu attivo propugnatore delle idee controriformiste, impegnato nello sforzo di far rispettare l'ortodossia liturgica.

Più difficile è spiegare l'enorme disparità che corre tra la *Missa* – arcaica nella tecnica compositiva (che deriva il materiale costruttivo da dieci soggetti del mottetto di Gombert) e nella compagine (sei voci accompagnate soltanto dall'organo) – e i brani del *Vespro*, smaglianti esempi di concerto barocco di voci e strumenti, per nulla menomati nel loro splendore dall'uso del *cantus firmus* nei cinque salmi, nell'inno, nei due Magnificat e nella stupefacente *Sonata sopra Sancta Maria*. È certo che un forte legame avvinca il *Vespro* all'*Orfeo*, ascrivendolo pertanto al fervente periodo delle rappresentazioni operistiche mantovane del 1607-1608: lo si percepisce chiaramente all'inizio, quando risuonano le prime note del responsorio («Domine, ad adiuvandum») che sono le stesse della «Toccata» – la fanfara gonzaghesca – che apre l'opera monteverdiana. Ma anche altre pagine del *Vespro* richiamano alla memoria quel melodramma, come il mottetto «Audi, caelum» e soprattutto il

«Deposit» del primo Magnificat che appare in guisa di sacro travestimento del lamento di Orfeo «Possente spirito e formidabil nume» (Atto III): entrambi sono infatti fortemente caratterizzati dalle risposte in eco degli strumenti ricamate sul dispiegarsi della voce sola. I quattordici brani in cui si articola il *Vespro* monteverdiano si presentano, nella stampa del 1610, nel seguente ordine:

- |     |  |              |
|-----|--|--------------|
| 1.  | Domine ad adiuvandum<br>6 voci e 6 strumenti | Responsorio  |
| 2.  | Dixit Dominus<br>6 voci e 6 strumenti        | Salmo I      |
| 3.  | Nigra sum<br>Voce sola                       | Concerto I   |
| 4.  | Laudate pueri<br>8 voci                      | Salmo II     |
| 5.  | Pulchra es<br>Due voci                       | Concerto II  |
| 6.  | Laetatus sum<br>6 voci                       | Salmo III    |
| 7.  | Duo Seraphim<br>3 voci                       | Concerto III |
| 8.  | Nisi Dominus<br>10 voci                      | Salmo IV     |
| 9.  | Audi caelum<br>6 voci                        | Concerto IV  |
| 10. | Lauda Ierusalem<br>7 voci                    | Salmo V      |
| 11. | Sonata sopra Sancta Maria<br>8 voci          | Concerto V   |

- |     |                                    |                      |
|-----|------------------------------------|----------------------|
| 12. | Ave maris stella<br>8 voci         | Inno                 |
| 13. | Magnificat<br>7 voci e 6 strumenti | Cantico, I versione  |
| 14. | Magnificat<br>6 voci               | Cantico, II versione |

Pur basandosi sui relativi *cantus firmi*, il responsorio, i cinque salmi, i due Magnificat e l'inno presentano una fino ad allora inaudita varietà formale e tutte le tecniche compositive vi sono impiegate: dal falso bordone – ossia la declamazione intonata sulle note degli accordi – alla policaloralità, dalla struttura strofica alla variazione su basso ostinato, dallo stile monodico al contrappunto canonico; e tutto in una infinita serie di combinazioni. Ogni brano viene così ad assumere una propria individualità: il «Dixit Dominus», ad esempio, presenta una struttura simmetrica in cui – incorniciati dai grandiosi interventi corali dell'inizio e della dossologia – si snodano tre episodi di identica articolazione formale, mentre il «Laetatus sum» è una grande variazione strofica su un basso ripetuto cinque volte ed il «Nisi Dominus» appartiene alla categoria dei «salmi spezzati» bicorali alla maniera di Adriano di Willaert, ma con ripetizioni dello stesso versetto il cui inizio si sovrappone alla fine della prima enunciazione. Continui, inoltre, sono i mutamenti d'organico, anche all'interno di uno stesso brano, che spaziano dal doppio coro ai fioritissimi duetti e trii vocali, e cangiante è il rilievo dato alle melodie liturgiche, talora sommerse nell'intricato e denso tessuto polifonico, talaltra usate come sfondo di un tenue e fiorito duetto. Nel «Domine ad adiuvandum», nel «Dixit

Dominus» e nel primo Magnificat alla varietà delle voci si aggiungono gli strumenti: questi sono addirittura protagonisti nella «Sonata sopra Sancta Maria» dove otto parti strumentali (violini, cornetti tromboni e viole) accompagnano le iterazione litaniche affidate alla sola voce del soprano.

Con la sola eccezione del sopraccitato «Duo Seraphim», nei rimanenti quattro concerti, nella «Sonata sopra Sancta Maria ora pro nobis» e nell'inno sono posti in musica testi mariani in buona parte tratti dal *Canticum Canticorum*, una ricca fonte cui attingono volentieri i compositori di quel tempo, a cominciare dal *Quarto libro dei mottetti a cinque voci* (Venezia, 1584) di Giovanni Pierluigi da Palestrina, su di esso interamente basato. I testi di «Nigra sum» e «Pulchra es» del *Vespro* monterverdiano combinano alcune antifone (rispettivamente la III e la IV antifona dei secondi vesperi del Comune delle feste della Beata Maria Vergine il primo, e la V antifona dei secondi vesperi della festa dell'Assunzione il secondo) con brani ricavati dal *Canticum*; alcuni versi di quest'ultimo sono anche inglobati nel testo di «Audi, caelum». In tutto prevale lo stile monodico, sempre ricco di agili fioriture che in alcuni momenti diventano veri e propri virtuosismi canori paragonabili alle più spericolate pagine dell'*Orfeo*. Ciascuno di essi presenta un diverso organico: voce sola, duetto e trio i primi tre mottetti; di nuovo voce sola ma con raddoppio in eco e sezione finale a sei nel bellissimo «Audi, caelum». A otto voci divise in due cori sono la prima e l'ultima strofa dell'inno «Ave maris stella», mentre nelle sezioni intermedie si alternano primo e secondo coro, i due Soprani delle rispettive compagnie ed il Tenore; l'articolazione strofica è sottolineata dai ritornelli strumentali che vi sono inframmezzati. Il rapporto tra gli strumenti e la voce è addirittura ribaltato – come si è visto più sopra – nella «Sonata

sopra Sancta Maria».

Stile moderno ed antiche risorse della polifonia si amalgamano armoniosamente nel *Vespro* monterverdiano che rappresenta un limpidissimo esempio di integrazione fra tradizione ed innovazione. I modelli, ascrivibili tanto alla prassi compositiva di tradizione palestriniana quanto al concerto sacro dei Gabrieli, sono assimilati da Monteverdi e fusi nel suo personalissimo stile: la «seconda pratica» intesa come capacità della musica – sia polifonica che monodica – di esprimere umani e divini «affetti». La musica monterverdiana riveste la parola sottolineandone ed amplificandone i contenuti: più che ai facili ancorché obbligati espedienti della «pittura sonora» (uno di questi è udibile nell'impennarsi e successivo sprofondare delle voci dei due Bassi in coincidenza con «Qui in altis habitat» e di «et in terra» nel «Laudate pueri») Monteverdi preferisce ricorrere a raffinati strumenti espressivi, come nel «Duo Seraphim», dove l'ingresso del terzo Tenore sulle parole «Tres sunt qui testimonium dant in caelo» sottolinea il riferimento trinitario e soprattutto quando, poco più avanti nello stesso brano, viene ingegnosamente evidenziato il contrapposto fra «et hi tres» – intonato sulla triade perfetta di Fa maggiore – e «unum sunt», cantato dalle tre voci all'unisono. Possiamo dunque comprendere come il *Vespro* abbia potuto esercitare sui compositori delle successive generazioni enorme fascino ed influenza, rinnovati – trentun'anni più tardi – dalla monumentale *Selva morale e spirituale*. Stupore ed ammirazione dovettero anche provare i primi esecutori ed ascoltatori di quello che il cantore e vice maestro Bassano Cassola, in una lettera a Ferdinando Gonzaga (26 luglio 1610), definiva quale «il Vespero della Madonna, con varie e

diverse maniere d'invenzioni e d'armonia, e tutte sopra il canto fermo».

## Nota sulla realizzazione

Nel progettare questo *Vespro* ci siamo basati sulla ipotesi della massima fruibilità della silloge monterverdiana cui si fa cenno più sopra, assumendo come modello liturgico la celebrazione del vespro secondo il Comune delle feste della Beata Maria Vergine da cui sono tratte le antifone gregoriane (conformemente al rito romano del *Breviarium* di Pio V e Clemente VIII) ed immaginandolo su uno sfondo ambientale romano. Tutti i «concerti» della raccolta monterverdiana sono stati adoperati, ma con alcuni spostamenti ed integrazioni: il primo, «Nigra sum», è stato situato dopo il terzo salmo per sostituire la ripetizione dell'appropriata antifona; nel posto che esso originariamente occupava – cioè dopo il primo salmo – è stato inserito il mottetto «Dum esset rex» (composto sulle parole dell'antifona dello stesso salmo) di Paolo Agostini (Vallerano, Viterbo ca. 1583 - Roma, 1629; maestro di cappella presso la romana San Lorenzo in Damaso) tratto dai suoi *Salmi della Madonna, Magnificat a 3 voci, Hynno Ave maris stella, Antifone a una, 2 e 3 voci e motetti tutti concertati* (Roma, L.A. Soldi 1619), segnalati da Armstrong 1974 ed esaminati da Kurtzman 1975. Dalla stessa raccolta proviene il mottetto «Speciosa facta es» posto come ripetizione dell'omonima antifona del quinto salmo. Subito dopo è stato posto il «Duo seraphim» con il compito di concludere la prima parte del rito (i cinque salmi con il loro apparato di antifone e concerti) e di

aprire nel contempo la sezione conclusiva. Dopo la «Sonata sopra Sancta Maria» ed il prescritto inno il *Vespro* termina con le due versioni del Magnificat, incastonate nelle antifone proprie dei primi e secondi vespri (il mottetto *Sancta Maria, succurre miseris* di Monteverdi è tratto da una raccolta antologica pubblicata a Strasburgo nel 1627) e separate da un interludio strumentale tratto dal *Libro primo di Sinfonie a quattro* (1615) di Johannes Hieronymus Kapsberger (Venezia, ca. 1580-Roma, 1651). Questi – discendente da una nobile famiglia tedesca, ma di natali italiani – visse a Venezia ed a Roma: qui, noto come Giovanni Geronimo Tedesco della Tiorba, fu uno dei maggiori musicisti al seguito della potente famiglia dei Barberini.

*Giuseppe Collisani*

## Riferimenti bibliografici

Armstrong, James > 1974, *The Antiphonae, seu Sacrae Cantiones (1613) of Giovanni Francesco Anerio: a Liturgical Study*, «Analecta Musicologica», 14, 89-150

Arnold, Denis > 1982, *Monteverdi. La musica sacra*, Milano, Rugginenti

Bonta, Stephen > 1967, *Liturgical Problems in Monteverdi's Marian Vespers*, «Journal of American Musicological Society», XX/1, 87-106

De Paoli, Domenico > 1979, *Monteverdi*, Milano, Rusconi

## Fonti

Dixon, Graham > 1987, *Monteverdi's Vespers of 1610: 'della Beata Vergine'?*, «Early Music», XV/3, 386-389

Fabbri, Paolo > 1985, *Monteverdi*, Torino, EDT/Musica

Fenlon, Iain > 1977, *The Monteverdi Vespers. Suggested answers to some fundamental questions*, «Early Music», V/3, 380-387

Kurtzman, Jeffrey G. > 1975, *Some Historical Perspectives on the Monteverdi Vespers*, «Analecta Musicologica», 15, 29-86

Osthoff, Wolfgang > 1967, *Unità liturgica e artistica nei Vespri del 1610*, *Rivista Italiana di Musicologia*, II/2, 314-327

Schrade, Leo > 1964, *Monteverdi Creator of Modern Music*, London, Gollancz

Stevens, Denis > 1961, *Where Are the Vespers of Yesteryear?*, «The Musical Quarterly», XLVII/3, 315-330

Whenham, John > 1997, *Monteverdi, Vespers (1610)*, Cambridge, Cambridge University Press

Claudio Monteverdi, *Sanctissimae Virgini Missa senis vocibus ad ecclesiarum choros ac Vesperae pluribus decantandae cum nonnullis sacris concentibus ad Sacella sive Principum Cubicula accomodata*, Venezia, R. Amadino 1610

*Promptuarii musici concentus ecclesiasticos CCLXXXVI selectissimos [...] opera et studio Joannis Donfrid*, Strasburgo, P. Ledertz 1627

Paolo Agostini, *Salmi della Madonna, Magnificat a 3 voci, Hinno Ave maris stella, Antifone a una, 2 e 3 voci e motetti tutti concertati*, Roma, L.A. Soldi 1619

Johannes Hieronymus Kapsberger, *Libro primo di sinfonie a quattro con il basso continuo [...] raccolte dal Sig. Francesco di Gennaro*, Roma, G.B. Robletti 1615

# La Moselle et "Le Couvent" de Saint Ulrich

Qu'un Centre de ressources consacré aux musiques baroques de l'Amérique latine ait vu le jour en Moselle et rayonne au-delà des frontières et des océans, ne laisse point de surprendre. On peut y voir l'un des signes, nombreux, d'un engagement du Conseil Général aux côtés des initiatives les plus originales, pourvu qu'elles soient fécondes et porteuses d'ouverture vers de nouveaux horizons culturels.

Cette initiative innovante, que vient prolonger l'activité éditoriale discographique de K617, participe ainsi à une démarche plus large de développement culturel bénéficiant de l'attention permanente de notre Assemblée.

Il suffit ici de rappeler les actions menées pour la mise en valeur du patrimoine musical dans le département, l'accompagnement fidèle des amateurs regroupés en sociétés de musique, des ensembles instrumentaux professionnels ainsi que des festivals, sans omettre enfin les écoles de musique qui ont un rôle prépondérant dans la formation des jeunes musiciens.

Puisse "Le Couvent", Centre International des Chemins du Baroque de Saint Ulrich, poursuivre son développement dans un environnement aujourd'hui en pleine mutation et en plein épanouissement, avec le musée de Sarrebourg, le site archéologique de la villa gallo-romaine de Saint Ulrich, le Festival international de musique...

"Le Couvent", porté par une société d'économie mixte innovante née de l'initiative du Conseil Général de la Moselle et de la Ville de Sarrebourg, rassemblant désormais le Centre International des Chemins du Baroque et le Label discographique K617, est aujourd'hui un véritable site culturel, riche de projets et promis au plus bel avenir.

Le Conseil Général de la Moselle est fier de son engagement aux côtés de ceux qui font et feront de ce lieu, un terrain de découvertes et de rencontres, un espace de développement artistique et culturel.

**Philippe Leroy**  
Président du Conseil Général de Moselle



# The Moselle and «The Convent» of Saint Ulrich

It should come as no surprise that a Resource Centre dedicated to the baroque music of Latin America was set up in the department of the Moselle, casting its net beyond national borders and far overseas. Rather, it should be seen as one of the many signs of the commitment of the General Council of the Moselle to support original initiatives that promise rich returns and open up new cultural horizons.

This innovative initiative, an offshoot of the K617 record label publishing activity, takes its place in the broader cultural development that is fostered continually by our Assembly.

As proof of this, we need only recall the many actions carried out to raise the profile of the musical heritage of the department, the faithful support provided to amateur musical groups, instrumental ensembles and festivals, not to mention the schools of music which have such an important role to play in the training of young musicians.

We look forward to “The Convent (*“Le Couvent”*), the “St. Ulrich International Centre for the Paths of the Baroque” (*“Centre International des Chemins du Baroque de Saint Ulrich”*), continuing to pursue its development in a rapidly changing, burgeoning environment, alongside the Sarrebourg museum, the archeological site of the St. Ulrich Gallo-Roman villa and the International Music Festival.

“The Convent”, run by an innovative mixed enterprise that was the brainchild of the General Council of the Moselle and the Town of Sarrebourg, and which now includes the International Centre for the Paths of the Baroque and the K617 record label, has today become a truly cultural phenomenon, with a wealth of projects and a bright future in store.

The General Council of the Moselle is proud to support those who make and who shall continue to make this site a place for discovery and encounter, as well as a showcase for artistic and cultural development.

**Philippe Leroy**  
President of the General Council of the Moselle