

Lagrime d'amante al sepolcro dell'amata

Por Franca Floris, directora de coros y docente

Madrigales, Libro VI

El libro VI de madrigales de Claudio Monteverdi a cinco voces (y algunos hasta siete) incluye ocho composiciones, así como 2 ciclos completos de madrigales: *Il lamento d'Arianna* (el lamento de Ariana) y *Lagrime d'amante al sepolcro d'amata* (lágrimas de un amante en el sepulcro de su amada), una *sestina*.

Estos ciclos fueron compuestos en Mantua entre 1609 y 1610, como puede verse en una carta que el cantante Bassano Cassola envió al Cardenal Ferdinand el 26 de julio de 1610, en la que afirmaba que Monteverdi "...estaba preparando un grupo de madrigales a cinco voces dividido en tres lamentos: el de Arianna con la melodía habitual (lo que confirma la fama de la melodía); el de Leandro y Ereo del Marini (extraviado); y el tercero, facilitado por Cardinal Ferdinando Gonzaga, el del pastor cuya ninfa ha muerto, con letra de Scipione, hijo del Conde Lepido Agnelli, tras la muerte de la Signora Romanina".

Más tarde, en Cremona, Monteverdi revisó y reorganizó las obras, enviando finalmente el manuscrito al editor veneciano Ricciardo Amadino. El manuscrito sería publicado más tarde, en 1614, sólo unos pocos meses después de que el compositor llegara y se estableciera en Venecia. Está claro que no pudo componer los madrigales presentes en el libro VI antes de su mudanza a Venecia, que tuvo lugar sólo unos meses antes de la publicación del volumen.

Il pianto di Leandro e Ero, con texto de Marino, está perdido.

No podemos decir si esto es debido al hecho de que Monteverdi modificó el proyecto mientras trabajaba en él, o si lo compuso y luego lo destruyó, como hizo con otras músicas que por desgracia no consideró oportuno terminar.

La portada del libro contiene la leyenda "Maestro de música de la República Veneciana de San Marcos de Venecia". Puesto que no hay dedicatoria, se puede creer que la publicación del libro fue una iniciativa empresarial nacida de la colaboración entre el compositor y el editor, sin el respaldo de patrocinadores. Esto anuncia la inicial, progresiva y merecida libertad de los pedidos de los principales cardinales, mecenas y señores ricos, que hicieron a Monteverdi, el "maestro de música de la República de Venecia", un compositor mucho más libre.

En cuanto a la elección de los textos y su distribución en el libro, según una aguda observación hecha por Claudio Gallico, "la distribución de las piezas es metódica y los textos más meditativos y reflexivos están dispuestos en un constante esquema polifónico. En esta categoría están los lamentos de Rinuccini, Agnelli y los dos Petrarca. Las otras rimas ofrecen alternativas a los volúmenes vocales, habiendo sido divididas en indicios retóricos o incluso referidas al discurso directo, dependiendo por supuesto de su posicionamiento dentro del texto".

A diferencia de los libros anteriores, este volumen se divide en dos secciones, cada una conteniendo un lamento polifónico (*Arianna* y *la Sestina*), seguido de un madrigal (de los sonetos CCCX y CCLXVII, *Zefiro* y *Oime* después de la muerte de Laura, quizás también debido a la duelo personal del compositor tras la muerte de su esposa en 1607) con versos de Petrarca acompañado (y seguido) por el bajo continuo, pero no en sintonía, que al mismo tiempo precede a un madrigal que está acompañado por un clavicordio.

Como ya había probado en el Libro V, el compositor adoptó

diferentes maneras de acompañar los madrigales con el bajo:

- el bajo "*segunte*"[1] es opcional cuando el canto es estrictamente polifónico;
- el bajo "*continuo*"[2] es obligatorio cuando las voces comienzan a tener líneas aisladas más elaboradas dentro del andamiaje polifónico;
- el bajo "resuelto" (en el clavicordio) se utiliza cuando el intérprete debe proporcionar un intervalo instrumental que se mueve en diálogo con una voz que hace alarde de una rica y diversa capacidad de "colorear" la composición con pasajes difíciles solistas, creando una reacción emocional y, esencialmente, siendo capaz de responder, discutir y competir con la voz, no sólo siguiéndola sino alojándola.

Por lo tanto, no todos los madrigales indicados tienen acompañamiento. En otras composiciones los textos inspirados por el nuevo sonido arquitectónico de Monteverdi requieren evidentemente una intervención más significativa y organizada precisamente en el aspecto instrumental.

En este volumen, más interesante, el tema es la pérdida, el duelo por esta pérdida, la despedida, un dolor terrible pero sereno. Es interesante observar que Monteverdi parece hacer una pausa definitiva en los madrigales *a cappella* (otra forma de despedida, ¿no creéis?). Esta forma (que ahora se considera "arcaica") fue reemplazada por el advenimiento del estilo monódico. Sin embargo, esto demuestra cómo todavía podemos hacer uso de la forma "antigua" y que esta está siempre presente. Se reafirma el hecho de que un compositor está tradicionalmente inclinado a respetar tendencias, pero al final siempre preferirá hacer las cosas a su manera.



Lagrime d'amante al sepolcro d'Amata

Ya nos hemos hecho referencia al hecho de que Vincenzo encargó a Scipione Agnelli la creación de una obra en conmemoración eterna de Caterina Martinelli, conocida como “La Romanina”. Caterina era una joven cantante que llegó a Mantua desde Roma a la temprana edad de trece años, ya favorecida por el duque, que obligó a Monteverdi no sólo a educarla musicalmente sino también a alojarla en su casa.

Caterina Martinelli, dueña de una voz extraordinaria, vivió con la familia Monteverdi hasta que murió repentinamente y de forma prematura a la edad de dieciocho años, a causa de la viruela. Toda la corte guardó luto por “La Romanina”. Era como si hubiese estado guiada personalmente por el compositor, y había comenzado a hacerse pasar por el personaje de Arianna.

Por lo tanto, reconocemos que, aunque encargada por un conde encaprichado con Caterinuccia, el ciclo *Lagrime* no es de ninguna manera artificial. Sabemos que Monteverdi todavía estaba de luto por la pérdida de su esposa (que había muerto unos meses antes), y que todavía no había superado esta pérdida. Debió parecerle normal utilizar su trabajo como una manera de sobrellevar ambas muertes.

El Duque Vincenzo había encargado la tarea de escribir el

texto a Scipione Agnelli (1586-1653), orador, poeta, teólogo e historiador afamado. Titulado *Lagrime d'amante al sepolcro dell'amata* (Lágrimas de un amante a la tumba de su amada), es un texto largo y solemne compuesto por poco más que mediocres endecasílabos. En el lamento "del pastor cuya ninfa ha muerto", el pastor Glauco es el Duque Vincenzo Gonzaga y la ninfa Corinna es Caterina Martinelli.

El Duque llora a su cantante favorita, el músico a su intérprete. Él llora tanto que, cuando se ve obligado a buscar a una mujer que reemplace a Arianna, ninguna cantante es lo suficientemente buena. Nadie se puede comparar con la Romanina. De hecho, para el estreno de *Arianna*, Monteverdi eligió a Virginia Ramponi Andreini (1583-1630), una buena cantante, pero sobre todo una destacada actriz de la *commedia dell'arte*, mostrando que la interpretación dramática del texto debe ser fundamental para su ejecución; tener una voz excepcional no era suficiente.

En una ejecución que intente respetar la música, el texto y el contexto, hay que tener en cuenta que está dedicada a la Romanina: aunque escrito en la forma tradicional y con una predominantemente homorritmia, e integrado esquema polifónico (a partir del cual el agonizante dolor entrelazado con la íntima religiosidad, emerge en lugar de ira por una muerte tan injusta y prematura), la presencia de la cantante en los seis madrigales es constante.



La composición de la *Sestina*, obviamente después de que el boceto de *Arianna* ya fuera realizado, nos recuerda que a la hora de componer estos madrigales Monteverdi no podía dejar de pensar en la extraordinaria capacidad de la cantante para mover los afectos de la corte. Por lo tanto, a pesar de que fue escrita a la antigua usanza, este aspecto importante debe tenerse en cuenta para ejecutar “correctamente” la pieza. Aunque no existen directivas escénicas, debemos asegurarnos de que el oyente se moviliza y es capaz de “escuchar” y “ver”, para experimentar el teatro, simplemente escuchando las voces.

Seis recurrentes palabras que riman en cada *sestina* “atrapan” al poeta en un recurso literario del que no puede escapar. Estas palabras hubieran tornado muy complicado el trabajo de cualquier otro músico, pero este texto bastante mediocre llegó a las manos de Monteverdi, que tuvo éxito a través de su música al exaltarlo y dignificarlo más allá de lo que Agnelli jamás podría haber imaginado.

1. “*Incenerite spoglie*” (“Restos convertidos en cenizas”): el tenor solista comienza en una tesitura baja que pasa el relevo a otros cantantes que inmediatamente declaran la gravedad y solemnidad de este comienzo, entre los compases. 6 y 7, a través de los intervalos de semitono del *cantus* (fa # – sol) y el *altus* (la – mi b), que encarnan el lamento[3] y el fugaz momento sobre las palabras “*Sol*” y “*Cielo*”; y a través del primer grito de dolor “*Ahi, lasso!*”, y el retorno a la tesitura baja con la imagen del pastor / Duque Glauco / Vincenzo que se inclina sobre la tumba (catábasis).
“*Con voi chius'è il mio cor a marmi in seno*” (“Con usted está mi corazón profundamente enterrado en una bóveda de mármol”) recitan las tres voces agudas; el tenor, seguido por el bajo, repite las mismas palabras. Estos apoyan la nueva frase “*E notte e giorno vive in pianto in foco*” (“Y la noche y el día viven en llanto, en

llamas”), que cobra vida en la posterior “*in duolo, in ira, il tormentato Glauco*” (“en el dolor, la ira, el atormentado Glauco”). Si las cinco voces logran cantar las tres frases y melodías diferentes al mismo tiempo, será la última, la más dramática, la frase que prevalecerá en una excitación rítmica expresiva que crece cada vez más estrecha, con “*in duolo, in ira, il tormentato Glauco*” cantada por las cinco voces, cerrando la primera parte de la *Sestina*.

2. El segundo madrigal comienza con la alocución “decidlo, oh ríos...”: la naturaleza está llamada a atestiguar el dolor de Glauco en una primera sección moderadamente animada por los “gritos” de las sopranos (“*L’aria ferir di grida in su la tomba erme campagne*”). Estos gritos se disuelven y se pasa a lo que me parece ser uno de los más intensos pero calmos pasajes de toda la *Sestina*: las tres voces graves introducen la siguiente frase en la que el desafortunado pastor habla de la tristeza de su vida, primero en voces desfasadas, luego juntas en “*poi che il mio ben copri gelida terra*” (“desde que mi amada fue puesta en la tierra congelada”), una declaración compacta, casi murmurada, que cierra esta segunda parte con una natural reducción de volumen.
3. El inicio del tercer madrigal se propone a modo de acordes: en el compás 5, la contralto y el tenor, a los que se añaden, desde el compás 6, la melodía y el bajo, el volumen aumenta, dando más importancia a la frase. En el compás 16, en la frase “*prima che Glauco, di baciare, d’onorar lasci quel seno che nido fu d’amor, che dura tomba preme*”, mientras que bajo sostiene notas largas repitiendo “prima che Glauco”, las voces más agudas proceden por tercetas, intercaladas con pausas que indican *suspiratio*, repeticiones (“*quel seno, quel seno*”) como intensificadores, mientras que la contralto en primer lugar y luego el tenor alternan la repetición de las mismas palabras. Estas pequeñas intervenciones también son interrumpidas por susurrantes pausas, a

partir de las cuales la música progresa hacia abajo. Desde el compás 28, con el retorno de la frase "*prima che Glauco...*", las dos voces agudas proceden en notas largas, mientras las voces graves continúan su declamación rota, sollozante y sin aliento. A partir del compás 34, la melodía y la quinta parte progresan por tercetas, con el tenor y el bajo poco después, mientras que la contralto continúa con "*quel seno*" en un *diminuendo* que conduce hasta el clímax, al final del cual las dos voces agudas y el tenor, dispuestos en acordes y cantando la última frase de una manera resignada y serena, se unen a la contralto y el bajo para enfatizar el insoportable dolor de la pérdida, en un inevitable aumento de volumen.

4. Ese profundo dolor emocional es seguido por la calmada resignación del cuarto madrigal, expresado con voces armonizadas en si b (el único de los seis madrigales con dos bemoles en la armadura) en una tesitura grave. Después de una pausa breve pero expresiva, las voces repiten la frase "*ma te raccoglie, o Ninfa*" creando el mismo sólido efecto expresivo, como en todas las repeticiones en la *Sestina*.

Desde el compás 9, el tenor "Glauco" se anticipa a las otras voces (modulación de Re mayor a Re menor, luego a La mayor) para contar la historia de cómo esta muerte también es llorada por el suelo y por los "deserti boschi" ("bosques desiertos"). Hace aparición entonces un atractivo madrigalismo (en las dos voces superiores, en tercetas y antes y después en *bicinium*, de la misma manera que el contralto y el tenor), favoreciendo las naturales agógicas del texto ("*e correr Fium 'il Pianto*") y está presente al mismo tiempo que la melodía en notas largas, con algunos toques tenues de color en "*deserti boschi*" (entre los compases. 22 y 23 en la melodía y la quinta parte, con un semitono diatónico para simbolizar el "*susurro*"). Hay súbitas y breves modulaciones de Sol mayor a Do mayor; de Sol mayor a Sol

menor y, en el compás 25, el tenor invita nuevamente a todas las otras voces a unirse en homorritmia para la frase "*e correr fiumi il Pianto*" ("y las lágrimas fluyen como ríos").

Aún con una estructura de acordes, la primera historia de cómo los lamentos de Glaucus eran escuchados por todas partes e incluso narrados por las Dríadas (ninfas de los árboles y bosques) y las Náyades (las ninfas de los valles y prados), se propone en una tesitura grave y a bajo volumen (a tres voces), para que la misma frase se reafirme con cinco voces.

Esa fuerza es inmediatamente atenuada por una *catábasis* (hundimiento) de las tres voces inferiores en "*e su la tomba cantano i pregi dell'amato seno*" ("y sobre tu tumba canta las virtudes de su amada"), que Monteverdi divide en dos melodías cortas: una que desciende para crear el madrigalismo en "*tomba*"; la otra más animada para "*cantano i pregi dell'amato seno*".

Incluso en este caso y continuando hasta el final del madrigal, las dos melodías están apareadas y superpuestas en un continuo cambio e intensificación.

5. El quinto madrigal comienza en La menor con las cinco voces cantando las cualidades físicas de la niña ("*chiome d'or, neve gentil*"), y el descenso de un semitono diatónico en la voz de bajo para destacar el lamento. En el compás 8, "*o gigli de la man...*" ("mano de color lirio blanco ..."), cantan todos juntos en la menor (la frase anterior se cierra en la mayor). Una vez más hay semitono descendente, esta vez en las voces de bajo y tenor, pero esta vez es un pasaje con un movimiento de luz y emoción rítmica en "*...ch'invido il cielo ne rapì*" ("que el cielo envidioso ha robado").

En el episodio central de "*quando chiuse in cieca tomba chi vi nasconde?*" ("Aunque encerrado en esta ciega tumba, ¿quién te puede ocultar?") se observan homofonía y un bajo registro vocal para evocar la tumba que contiene a la amada (compás 15 en sol mayor hasta compás

18 en re mayor, desde compás 19 en do, luego la menor y en el compás 22 se cierra en sol mayor).

Y aquí, con una modulación a mi mayor, la laceración, el patético grito se repite en las dos voces agudas, mientras que las otras recitan el resto del texto (cadencia en la mayor, en el compás 30).

“Ah muse qui sgorgate il pianto” (“Ah, musas, derramad vuestras lágrimas”) está reproducida por Monteverdi con el dispositivo literario de la alocución y por la excitación progresiva retratada por el ritmo verbal de la frase, y con los habituales intervalos de semitonos diatónicos, para significar el lamento que se hace cada vez más intenso a medida que las voces continúan repitiendo, alternando con una disminución o un aumento en la densidad de las voces: una frase a la que el músico, obviamente, quiere dar más importancia.

6. El sexto y último madrigal de la *Sestina* aparece como un grave, solemne y religioso recitativo durante 18 compases. A partir del compás 20, las cinco voces se imitan entre sí e insisten en *“rissonar Corinna”*, haciéndose eco del nombre de la amada que se convierte una vez más un grito agónico, con un doble eco de la melodía y el *quinto* con imitaciones apenas murmuradas, pero con el fuerte y excitante ritmo de las voces restantes (*“dicano i venti ognor, dica la terra”*).

Este episodio central es el más dramático de la *Sestina* y quizás el único con algunos pasajes cromáticos adicionales, muy lánguidos y mostrando algunas disonancias que ponen en primer plano la expresión del dolor, el verdadero hilo conductor de toda la obra.

El trío final, en la que las seis palabras clave de la *Sestina* están presentes: (*“cedano al pianto i detti: amato seno, a te dia pace il ciel; pace a te Glauco, prega onorata tomba e sacra terra”*), sólo pudo ser presentado en estilo de oratorio, casi un rezo, con las voces siempre en acordes para finalmente enfatizar la elección de distensión, de resignación a un destino

cruel, como había ocurrido al principio con "*incenerite spoglie.*" *Lagrime al sepolcro dell'amata* es un singular ciclo de madrigales debido a su capacidad expresiva hecha exclusivamente por el poder de la palabra, que lo convierte en teatral aún sin la presencia de un escenario.

La *Sestina* es una expresión dramática tanto como el *Lamento d'Arianna* y, aunque no haya sido destinada a la escena, al interpretarla siempre debe quedar esto claro para el grupo de cantantes.

Teatro, sí, pero las palabras cantadas necesitan ser capaces de tocar los corazones de los oyentes, de hecho, de movilizar sus afectos; los cantantes deben poder transmitir el texto (comprensible para la mayoría, incluso sin la "ayuda" del libreto), para darle vida, destacando con todas las técnicas vocales y musicales los pasajes de alegría (que son pocos, de hecho, ya que es un lamento doloroso), de dolor, de agonía, de llanto, y de resignación: y todo esto con sólo el poder de la palabra combinada con la capacidad de interpretar, ¡sin ningún rastro de acción sobre el escenario!

Había cantantes de diferentes especialidades: cantantes de capilla; cantantes de grandes catedrales, donde el tamaño de la ubicación requería potencia y la fuerza de la voz (la *voce sforzata*, fuerte, potente); y los cantantes de música de cámara que se especializaban principalmente en la expresión y la agilidad, en *cantar dolce e soave!* Monteverdi llamaba a estos últimos "cantante de voces delicadas".

Esta especialización, documentada por cronistas, teóricos y músicos del pasado, es necesaria también hoy para una ejecución consistente del lenguaje literario y musical tan claramente expresado por el compositor en su *Sestina*, con el fin de poder disfrutar de esta joya de la *musica reservata italiana*.

Termino citando un pasaje de la carta que el monje, poeta y filósofo Angelo Grillo escribió a Claudio Monteverdi después de recibir de regalo el VI Libro de madrigales del compositor: “...Y qué armonioso regalo, con seguridad puedo confirmar, ya que al recibirlo lo considero tan excelente que no creo que provenga de la tierra, sino que al escucharlo más bien me parece que ha llegado a mí desde el cielo...”



Graduada en Canto artístico, Franca **Floris** estudió composición, dirección y canto gregoriano con J. Jürgens, L. Agustoni, A. Albarosa, J.B. Goeschl, y G. Milanese. Sus frecuentes reuniones y colaboraciones con el ya fallecido maestro Piergiorgio Righele de Vicenza fueron decisivas para su formación como directora de coros. Fundó y dirige el *Complesso Vocale di Nuoro*, un coro con un ocupado programa de actuaciones en Italia y otros países, y ha ganado premios en concursos nacionales e internacionales en varios grupos y categorías. Dirige el Coro de niños de la Comprehensive School N. 2 P. *Borrotzu* de Nuoro la cual, bajo su batuta, ha ganado dos terceros premios en los concursos de Vittorio Veneto (2004) y Malcesine (2007), y el Primer Premio en la *National Choir Competition* de Verona (2015). Franca es convocada por instituciones y asociaciones de su país e internacionales para impartir cursos de canto, dirección e interpretación coral, y para formar parte de jurados en certámenes nacionales e internacionales. Formó parte del Comité Artístico de FENIARCO y fue Presidenta del Comité Artístico de FERSACO. Email: frfloris@gmail.com

Scipione Agnelli (1586-1653)

Lacrime d'amante al sepolcro dell'Amata (1614)

i

Incenerite spoglie, avara *tomba*
Fatta del mio bel sol terreno *cielo*.
Ahi lasso! I' vegno ad inchinarvi in *terra*!
Con voi chius'è il mio cor a marmi in *seno*,
E notte e giorno vive in *pianto*, in foco,
In duol' in ira il tormentato *Glauco*.

ii

Ditelo, o fiumi, e voi ch'udiste *Glauco*
L'aria ferir di grida in su la *tomba*
Erme campagne, e 'l san le Ninfe e 'l *Cielo*;
A me fu cibo il duol, bevanda il *pianto*,
Poi ch'il mio ben coprì gelida *terra*,
Letto, o sasso felice, il tuo bel *seno*.

iii

Darà la notte il sol lume alla *terra*,
Splenderà Cinzia il dì prima che *Glauco*
Di bacciar, d'honorar, lasci quel *seno*
Che nido fu d'amor, che dura *tomba*
Preme; né sol d'alti sospir, di *pianto*,
Prodighe a lui saran le fere e 'l *Cielo*.

iv

Ma te raccoglie, o Ninfa, in grembo il *cielo*.
Io per te miro vedova la *terra*,
Deserti i boschi, e correr fiumi il *pianto*.

E Driade e Napee del mesto *Glauco*
Ridicono i lamenti, e su la *tomba*
Cantano i pregi de l'amato *seno*.

v

O chiome d'or, neve gentil del *seno*,
O gigli de la man, ch'invido il *cielo*
Ne rapì, quando chiuse in cieca *tomba*,
Chi vi nasconde? Ohimè! Povera *terra*!
Il fior d'ogni bellezza, il sol di *Glauco*
Nasconde? Ah muse, qui sgorgate il *pianto*.

vi

Dunque, amate reliquie, un mar di *pianto*
Non daran questi lumi al nobil *seno*
D'un freddo sasso? Ecco l'afflitto *Glauco*
Fa rissonar Corinna il mar e 'l *Cielo*!
Dicano i venti ogn'hor dica la *terra*,
Ahi Corinna! Ahi morte! Ahi *tomba*!
Cedano al *pianto* i detti, amato *seno*;
A te dia pace il Ciel, pace a te *Glauco*
Prega, honorata *tomba* e sacra *terra*.

Traducido del inglés por Oscar Llobet, Argentina

Revisado por el equipo de traductores de español de BCI

Notas

[1] En la primera fase de acompañamiento de las piezas vocales con instrumentos de teclado (particularmente común en Venecia en el siglo XVI), y aunque esta parte no estaba especificada

en las partituras impresas, se utilizaba para acompañar la melodía con el regreso de los graves enriquecido con sencillas armonías tonales. Esta forma de acompañar se llama “bajo *segunte*”.

[2] “Bajo continuo” es una forma más independiente de acompañar una melodía que la del método “bajo *segunte*”, asegurándose de que haya continuidad en la ejecución y sin interrupciones cada vez que la línea vocal del bajo está callada. Esta parte también se incluía en una línea separada en las partituras impresas. Eso nos recuerda el tratado de Agostino Agazzari “*Ejecución del bajo continuo para todo tipo de instrumentos*” (1607), que indicaba que no sólo se utilizaron los teclados para crear el bajo continuo. En particular, para reforzar la línea de acompañamiento, tiorbas, *chitarroni* y cornos podrían añadirse al instrumento de teclado con excelentes resultados. Entonces, como ahora, los bajos continuos para teclados se escribían a menudo como “bajo cifrado”: se utilizaba un simple número sobre los sonidos graves para indicar los acordes a ser utilizados siguiendo un procedimiento similar al utilizado para los intervalos.

[3] Incluso en el *incipit* del *Lamento di Arianna*, Monteverdi utiliza el intervalo diatónico La – Si b que a continuación se repite varias veces y es una característica de todo el madrigal (¿El autor, de esta manera, quiere recordar de inmediato a la llorada Arianna/Romanina?).