

# SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 41, 2024

## *Gesualdo e Monteverdi: due intonazioni per “T’amo mia vita”*

*Gesualdo and Monteverdi: two intonations for “T’amo mia vita”*

VINCENZO LA TEMPÀ

TUTOR: MARTA MARULLO

### ABSTRACT

Lo studio prende in esame il testo di Battista Guarini *T’amo mia vita*, nelle intonazioni di Claudio Monteverdi e Carlo Gesualdo. La lirica del poeta ferrarese ha avuto una diffusione notevole, sia nella sua dimensione puramente letteraria sia grazie alle molteplici intonazioni musicali a cui ha dato vita. In particolare, il confronto tra la versione di Monteverdi e quella di Gesualdo mette in luce le logiche delle tecniche compositive, gli aspetti formali e la gestione del testo poetico proprie degli stili dei due compositori, in un concentrato di innovazioni e idee contrappuntistiche. Emerge un quadro che si può considerare emblematico per i rapporti poesia-musica nel passaggio tra Cinquecento e Seicento.

PAROLE CHIAVE: Carlo Gesualdo da Venosa, Claudio Monteverdi, Madrigali, *T’amo mia vita*

The study examines Battista Guarini’s text *T’amo mia vita*, in the intonations of Claudio Monteverdi and Carlo Gesualdo. The Ferrarese poet’s lyrics had considerable circulation, both in its purely literary dimension and thanks to the many musical intonations to which it gave rise. In particular, the comparison between Monteverdi’s version and Gesualdo’s highlights the logic of the compositional techniques, formal aspects and handling of the poetic text typical of the styles of the two composers, in a concentration of innovations and contrapuntal ideas. A picture emerges that may be considered emblematic of the relationship between poetry and music in the transition between the 16th and 17th centuries.

KEYWORDS: Carlo Gesualdo da Venosa, Claudio Monteverdi, Madrigals, *T’amo mia vita*

### AUTORE

Vincenzo La Tempà è diplomato in Chitarra Classica presso il Conservatorio di Musica ‘D. Cimarosa’ di Avelino e ha conseguito il Diploma Accademico di II Livello in Discipline Storiche, Critiche e Analitiche della Musica. I suoi ambiti di ricerca sono rivolti alla musica italiana tra il Cinquecento e il Seicento, con particolare attenzione al repertorio vocale profano del primo Cinquecento e alla tradizione dei testi musicali medioevali

*e rinascimentali. Su questi temi verte il suo percorso di perfezionamento presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia.  
vincenzolatempa@gmail.com*

Già prima che Giovanni Battista Guarini desse alle stampe la sua raccolta di Rime, pubblicata nel 1598 dallo stampatore Giovanni Battista Ciotti, le sue liriche erano tenute in gran conto dai compositori di madrigali.<sup>1</sup>

Le scelte poetiche compiute dai più grandi compositori tra la fine Cinquecento e l'inizio Seicento rendono Guarini un protagonista assoluto nel versante letterario del madrigale. Alcuni suoi testi poetici sono considerati dei veri modelli letterari realizzati in musica polifonica o monodica e organizzati a seconda delle varie combinazioni di organico: soltanto vocale, con il supporto del basso continuo e infine in «concerto», ovvero con l'unione di voci e strumenti.

La lirica *T'amo mia vita* è una delle più significative di Guarini ed è stata musicata innumerevoli volte, pubblicata in diverse raccolte tra il 1591 e il 1622.<sup>2</sup> Nelle tabelle che seguono si riportano: nella prima la presenza della lirica nelle antologie poetiche; nella seconda le intonazioni musicali avute da *T'amo mia vita*.<sup>3</sup>

Tabella 1. *T'amo mia vita* nelle miscellanee di testi poetici

Tipo di documento	Autore / Curatore	Titolo	Luogo	Editore	Anno	Dedica	Note
Testo a stampa	Licino Giovanni Battista (curatore)	Rime di diversi celebri poeti dell'età nostra (p. 190)	Bergamo	Comino Ventura e compagni	1587	Signori Carlo e Giorgio Spinoli	
Testo a stampa	Varoli Benedetto (curatore)	Dalla nuova scelta di rime di diversi eccellenti scrittori (p. 104)	Casalmaggiore	Antonio Guerino	1590	Signor Anibale Ippoliti	Contiene: 38 sonetti, 146 madrigali, 3 canzoni

<sup>1</sup> Cfr. A. VASSALLI, A. POMPILIO, *Indice delle Rime di Battista Guarini poste in musica*, in *Guarini, la musica, i musicisti*, a cura di A. Pompilio, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1998, pp. 185-225.

<sup>2</sup> Cfr. P. GARGIULO, *Luzzaschi, Monteverdi, Gesualdo: tre intonazioni per T'amo mia vita*, in *All'ombra principesca: Atti del convegno di studi Carlo Gesualdo nella storia d'Irpinia, della musica e delle arti*, Taurasi-Gesualdo (Avellino), 6-7 dicembre 2003, a cura di P. Mioli, LIM, Lucca 2006, p. 58.

<sup>3</sup> I dati delle tabelle sono ricavati dal database del *RePIM Repertorio della Poesia Italiana in Musica* <https://repim.itatti.harvard.edu> (url consultato il 1/10/2023).

Testo a stampa		Nuova scielta di rime di diversi illustri poeti (p. 38)	Bergamo	Comino Ventura	1592	Cavaliere Pietro Grosselli	Contiene 43 sonetti, 132 madrigali, 1 canzone, 10 canzonette, 1 ottava
Testo a stampa	Borgogni Gherardo (curatore)	Le Muse toscane di diversi nobilissimi ingegni (Parte I, c. 39v)	Bergamo	Comino Ventura	1594	Signor Giovanni Paolo Nicolini e Fratelli	Contiene 233 sonetti, 19 canzoni, 131 madrigali, 2 egloghe, 1 epitalamio
Testo a stampa	Guarini Battista	Rime (c. 92v)	Venezia	Ciotti Giovanni Battista	1598	Cardinale, arcivescovo di Ravenna Pietro Aldobrandini	Contiene 106 sonetti di Guarini e 8 di altri, 150 madrigali, 9 ottave, in due sequenze
Testo a stampa	Guarini Battista	Rime (p. 293)	Venezia	Ciotti Giovanni Battista	1621	Cardinale, arcivescovo di Ravenna Pietro Aldobrandini	Fino a p. 306 il contenuto sembra coincidere con l'ed. 1598: i testi aggiunti compagno nelle pp. sgg; dedica e pref. dell'ed. 1598
Testo a stampa	Licino Giovanni Battista (curatore)	Rime di diversi celebri poeti dell'età nostra (p. 190)	Bergamo	Comino Ventura e compagni	1587	Signori Carlo e Giorgio Spinoli	

Testo a stampa	Varoli Benedetto	Dalla nuova scelta di rime di diversi eccellenti scrittori (p. 104)	Casalmaggiore	Antonio Guerino	1590	Signor Annibale Ippoliti	Contiene: 38 sonetti, 146 madrigali, 3 canzoni
Testo a stampa		Nuova scelta di rime di diversi illustri poeti (p. 38)	Bergamo	Comino Ventura	1592	Cavaliere Pietro Gromelli	Contiene 43 sonetti, 132 madrigali, 1 canzone, 10 canzonette, 1 ottava
Testo a stampa	Borgogni Gherardo	Le Muse toscane di diversi nobilissimi ingegni (Parte I, c. 39v)	Bergamo	Comino Ventura	1594	Signor Giovanni Paolo Nicolini e Fratelli	Contiene 233 sonetti, 19 canzoni, 131 madrigali, 2 egloghe, 1 epitalamio
Testo a stampa	Guarini Battista	Rime (c.9 2v)	Venezia	Ciotti Giovanni battista (1560-1600)	1598	Cardinale, arcivescovo di Ravenna Pietro Aldobrandini	Contiene 106 sonetti di Guarini e 8 di altri, 150 madrigali, 9 ottave, in due sequenze
Testo a stampa	Guarini Battista	Rime (p. 293)	Venezia	Ciotti Giovanni battista (1560-1600)	1621	Cardinale, arcivescovo di Ravenna Pietro Aldobrandini	Fino a p. 306 il contenuto sembra coincidere con l'ed. 1598: i testi aggiunti compagno nelle pp. sgg; dedica e pref. dell'ed. 1598

Tabella 2: Intonazioni di *T'amo mia vita*

Compositore	Titolo della raccolta	Luogo	Editore	Anno di pubblicazione	Riferimento della fonte
Isnardi Vincenzo	Giardino de musici ferraresi. Madrigali a 5 voci (p. 20)	Venezia	Giacomo Vincenti	1591	RISM B/I: 1591 9; id. Opac Rism: 993120938 Vogel 1962: 1591 5
Aleotti Vittoria	Ghirlanda de madrigali a 4 voci (p. 4)	Venezia	Giacomo Vincenti	1593	RISM A/I: A 822; id. Opac Rism: 990000823 NVogel: 46
Pallavicino Benedetto	Il Quinto libro di madrigali a 5 voci (p. 8)	Venezia	Giacomo Vincenti	1593	RISM A/I: P 789; id. Opac Rism: 990048387 NVogel: 2118
Pallavicino Benedetto	Madrigali a 5 voci di nuovo stampati & corretti (p. 47)	Anversa	Pierre Phalèse	1604	RISM A/I: P 800; id. Opac Rism: 990048398 NVogel: 2122
de Monte Filippo	L'Ottavo libro de madrigali a 6 voci (p. 20)	Venezia	Angelo Gardano	1594	RISM A/I: M 3387; id. Opac Rism: 990041984 NVogel: 800
Savioli Alessandro	Madrigali a 5 voci Libro secondo (p. 6)	Venezia	Riccardo Amadino	1597	RISM A/I: S 1115; id. Opac Rism: 990057577 NVogel: 2563
Capilupi Geminiano	Il Primo libro de madrigali a 5 voci (p.19)	Venezia	Angelo Gardano	1599	RISM A/I: C 911; id. Opac Rism: 990008670 NVogel: 484
Giovannelli Ruggero	Il Terzo libro de madrigali a 5 voci (p. 3)	Venezia	Angelo Gardano	1599	RISM A/I: G 2484; id. Opac Rism: 990021628 NVogel: 1223
Giovannelli Ruggero	Madrigali a 5 voci in un corpo ridotti	Anversa	Pierre Phalèse	1606	RISM A/I: G 2488; id. Opac Rism: 990021632 NVogel: 1227

Luzzaschi Luzzasco	Madrigali per cantare e suonare a 1-3 soprani (p. 30)	Roma	Simone Verovio	1601	RISM A/I: L 3129; id. Opac Rism: 990038751 NVogel: 1524
Gastoldi Giovanni Giacomo	Concenti musicale con le sue Sinfonia a 8 voci (p. 1/2)	Venezia	Riccardo Amadino	1604	RISM A/I: G 557; id. Opac Rism: 990019768 RISM B/I: 1604 21; id. Opac Rism: 990019768 NVogel: 1109
Cifra Antonio	Il Primo libro de madrigali a 5 voci (p. 3)	Roma	Luigi Zannuti	1605	RISM A/I: C 2212; id. Opac Rism: 990009658 NVogel: 569
Monteverdi Claudio	Quinto Libro de madrigali a 5 voci col basso continuo (p. 20)	Venezia	Riccardo Amadino	1605	RISM A/I: M 3475; id. Opac Rism: 990042072 NVogel: 1922
Monteverdi Claudio	Musica tolta dai madrigali di Claudio Monteverdi e d'altri autori a 5 e 6 voci e fatta spirituale da Aquilino Coppini Accademico Inquieto (Curatore) (n. 20). (Il testo diventa <i>Gloria sua manet in aeternum</i> )	Milano	Agostino Tradate	1607	RISM A/I: M 3502; id. Opac Rism: 990042099 RISM B/I: 1607 20; id. Opac Rism: 990042099 NVogel: 1944
Brunetti Domenico	L'Euterpe madrigali, canzonette, arie, stanze e scherzi a 1-4 voci (p. 11)	Venezia	Riccardo Amadino	1606	RISM A/I: B 4655; id. Opac Rism: 990007264 NVogel: 436
Nielsen Hans	Il Primo de madrigali a 5 voci (p. 20)	Venezia	Angelo Gardano	1606	RISM A/I: N 687; id. Opac Rism: 990047229 NVogel: 2041

Pedersen Mogens	Madrigali a 5 voci Libro Primo (n. 8)	Venezia	Angelo Gardano & Fratelli	1608	RISM A/I: P 1132; id. Opac Rism: 990048714 NVogel: 2169
Monte-sardo Girolamo	L'Allegre notti di Fiorenza musicali a 1-5 voci	Venezia	Angelo Gardano & Fratelli	1608	RISM A/I: M 3439; id. Opac Rism: 990042036 NVogel: 1896bis
Von Bruck Arnold (Arnoldo Flandro)	Madrigali a 5 voci Libro Primo (p. 19)	Dilinga (Dillingen an der Donau)	Adamo Mel-tzer	1608	RISM A/I: A 2479; id. Opac Rism: 990002480 NVogel: 168bis
Cirullo Giovanni Antonio	Il Sesto Libro de madrigali a 5 voci (p. 20)	Venezia	Giacomo Vincenzi	1609	RISM A/I: C 2535; id. Opac Rism: 990009977 NVogel: 583
Gesualdo Carlo, principe di Venosa	Teatro de madrigali a 5 voci de diversi musici napoletani (p. 5)	Napoli	Giovanni Battista Gargano e Lucrezio Nucci	1609	RISM B/I: 1609 16; id. Opac Rism: 993121266 Vogel 1962: 1609 1
Gesualdo Carlo, principe di Venosa	Madrigali a 5 voci Libro Quinto (p. 23)	Gesualdo	Giovanni Giacomo Carlino	1611	RISM A/I: G 1739; id. Opac Rism: 990020928 NVogel: 1172
Gesualdo Carlo, principe di Venosa	Partitura della sei libri de' madrigali a 5 voci di Simone Molinaro [Genova, Giuseppe Pavoni] (n. 102)	Genova	Giuseppe Pavoni	1613	RISM A/I: G 1743; id. Opac Rism: 990020932 NVogel: 1177
Genuino Francesco	Madrigali a 5 voci Libro Quinto (p. 11)	Napoli	Giovanni Giacomo Carlino	1614	RISM A/I: G 1588; id. Opac Rism: 990020781 NVogel: 1122
Radesca Enrico	Il Terzo Libro delle canzonette, madrigali e arie alla romana a 2 voci (p. 2)	Venezia	Giacomo Vincenzi	1616	RISM A/I: R 21; id. Opac Rism: 990053448 RISM B/I: 1616 19; id. Opac Rism: 990053448 NVogel: 2305

Vitali Filippo - Del Turco Giovanni	Musiche a 2-3 e 6 voci Libro Primo (p. 19)	Firenze	Zanobi Pignoni	1617	RISM A/I: V 2127; id. Opac Rism: 990067110 RISM B/I: 1617 20; id. Opac Rism: 990067110 NVogel: 2946
Vitali Filippo	Concerto e altri generi di canti a 1-6 voci Libro Primo (p. 6)	Venezia	Bartolomeo Magni	1629	RISM A/I: V 2136; id. Opac Rism: 990067119 NVogel: 2941
Porto Allegro	Nuove musiche a 3 voci Libro Secondo Opera Quarta (p. 13)	Venezia	Stampa del Gardano, appresso Bartolomeo Magni	1619	RISM A/I: P 5238; id. Opac Rism: 990052636 NVogel: 2258
Priuli Giovanni	Musiche concertate Libro Quarto (p. 9)	Venezia	Stampa del Gardano, appresso Bartolomeo Magni	1622	NVogel: 2283

Passando ad esaminare più da vicino l'oggetto di questo saggio, in Monteverdi l'intonazione del madrigale *T'amo mia vita* è inserita nella raccolta del *Quinto libro* edito nel 1605, in Gesualdo la pubblicazione del *Quinto libro* di madrigali viene anticipata dall'antologia intitolata *Teatro de Madrigali* compilata da Scipione Riccio libraro, all'interno della quale ci sono contributi di diversi musicisti napoletani.

Monteverdi adotta testi guariniani dal Primo al Quinto libro di madrigali, poi nel Settimo e nell'Ottavo libro. Gesualdo invece utilizza testi poetici di Guarini dal suo Primo al suo Quinto libro di madrigali.

#### Indice 1. Testi guariniani musicati da Claudio Monteverdi:

Primo libro di madrigali a 5 voci (1587)

n. 5 Baci soavi e cari

Secondo libro di madrigali a 5 voci (1590)

n. 17 Crudel, perché mi fuggi?

Terzo libro di madrigali a 5 voci (1592)

n. 2 O come è gran martire

- n. 4 O dolce anima mia
- n. 5 Stracciami pur il core
- n. 7 Se per estremo ardore
- n. 11 O primavera, gioventù de l'anno
- n. 12 Perfidissimo volto ben l'usata bellezza
- n. 13 Ch'io non t'ami, cor mio
- n. 14 Occhi, un tempo mia vita
- n. 18 Lumi miei, cari lumi

Quarto libro di madrigali a 5 voci (1603)

- n. 1 Ah! Dolente partita
- n. 2 Cor mio, mentre vi miro
- n. 5 Volgea l'anima mia
- n. 6 Anima mia, perdona
- n. 7 Che se tu se 'il con mio
- n. 11 A un giro sol
- n. 12 Ohimè, se tanto amate
- n. 14 Quell'augellin che canta

Quinto libro di madrigali a 5 voci (1605)

- n. 1 Cruda Amarilli
- n. 3 Era l'anima mia
- n. 4 Ecco Silvio colei
- n. 6 Dorinda, ah! dirò "mia"
- n. 7 Ecco piegando
- n. 8 Ferir quel petto
- n. 9 Ch'io t'ami, e t'ami più de la mia vita
- n. 10 Deh bella e cara
- n. 11 Ma tu più che mai dura
- n. 13 M'è più dolce il penar
- n. 14 Ahi come a un vago sol
- n. 15 Troppo ben può
- n. 17 T'amo mia vita
- n. 18 E così à poco à poco

Il Concerto. Settimo libro di madrigali (1619)

- n. 1 A quest'olmo
- n. 5 Auguellin
- n. 7 Con che soavità
- n. 8 Dice la mia bellissima Licori

- n. 11 Interrotte speranze
- n. 18 Parlo miser o taccio
- n. 20 S'el vostro cor, Madonna

Madrigali guerrieri et amorosi [...] Libro ottavo (1638)

Canti Amorosi

- n. 12 Mentre vaga angioletto
- n. 16 Dolcissimo uscignolo
- n. 17 Chi vole aver felice e lieto il core

Indice 2. Testi guariniani musicati da Carlo Gesualdo:

Primo libro di madrigali a 5 voci (1594)

- n. 1 Baci soavi e cari
- n. 2 Quanto ha il dolce amore
- n. 12 Tirsi morir volea
- n. 13 Frenò Tirsi il desio

Secondo libro di madrigali a 5 voci (1594)

- n. 10 O com'è gran martire
- n. 11 O mio soave ardore

Terzo libro di madrigali a 5 voci (1595)

- n. 1 Voi volete ch'io mora (prima parte)
- n. 1 Moro ò non moro (seconda parte)
- n. 6 Dolce spirito d'amore

Quarto libro di madrigali a 5 voci (1596)

- n. 7 Cor mio, deh, non piangete (prima parte)
- n. 7 Dunque non m'offendete (seconda parte)

Teatro de madrigali a 5 voci de diversi musici napoletani (1609)

- n. 2. T'amo mia vita

Quinto libro di madrigali a 5 voci (1611)

- n. 21 T'amo mia vita

Come si può notare il numero di rime guariniane intonate da Monteverdi è superiore rispetto a quella di Gesualdo (quarantatré contro tredici).

Nel *Quinto libro di madrigali (1611)* di Gesualdo *T'amo mia vita* è il madrigale conclusivo. Come era prassi abbastanza frequente, Gesualdo modifica il testo originale di Guarini, come è riportato nel prospetto seguente:

	GUARINI <sup>4</sup>	GESUALDO
1	«T'amo, mia vita»! La mia cara vita	«T'amo, mia vita»! La mia cara vita
2	dolcemente mi dice: e 'n questa sola	<i>mi dice: e 'n questa sola</i>
3	sì soave parola	<i>dolcissima</i> parola
4	par che trasformi lietamente il core,	par che trasformi lietamente il core,
5	per farmene signore.	per <i>farsene</i> signore
6	O voce di dolcezza e di diletto!	O voce di dolcezza e di diletto!
7	Prendila tosto Amore	Prendila tosto Amore
8	stampala nel mio petto,	stampala nel mio <i>core</i>
9	spiri solo per lei l'anima mia.	spiri solo per <i>te</i> l'anima mia.
10	«T'amo, mia vita» la mia vita sia.	«T'amo, mia vita» la mia vita sia.

Nella versione musicata da Gesualdo al verso n. 2 l'endecasillabo «dolcemente mi dice: e 'n questa sola» si trasforma nel settenario «mi dice: e 'n questa sola»; al verso successivo «sì soave» diventa «dolcissima», passando dall'indicare un modo dolce, gradevole, piacevole, ad una massima espressione qualitativa della parola. Inoltre al verso n. 5 «per farmene signore», la cui forma verbale indica qualcosa di specifico e in prima persona, Gesualdo varia il settenario in «per farsene signore» senza specificarne la persona.

Nel secondo emistichio del verso n. 8, alla parola «petto» è sostituita la parola «core», indicando attraverso una meticolosa precisione, il luogo in cui nascono e risiedono i sentimenti e gli affetti amorosi. È come se il vocabolo originale risultasse troppo generico per Gesualdo, motivazione che potrebbe giustificare la scelta del cambiamento.

In conclusione, al verso n. 9 «spiri solo per lei l'anima mia.», la variante di Gesualdo risulta «spiri solo per te l'anima mia». Secondo gli studiosi Durante e Martellotti, nella prefazione all'edizione anastatica della *Partitura*, le varianti effettuate al testo da parte di Gesualdo dimostrano come egli abbia costruito il madrigale secondo un suo preciso intento. In primis il protagonista non è più una figura maschile ma è trasformata in femminile, come è evidenziato nel verso n. 5, in cui Gesualdo modifica la parola «farmene» con la parola «farsene».

<sup>4</sup> Il testo poetico è ripreso da B. GUARINI, *Rime del molto illustre signor caualiere Battista Guarini dedicate all'illustrissimo, et reuerendissimo signor cardinale Pietro Aldobrandini* in Venetia presso Giovanni Battista Ciotti 1598 (reperibile all'url [https://books.google.it/books?id=Sp6ZozZFhlgC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.it/books?id=Sp6ZozZFhlgC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false); url consultato il 28/09/2023).

Come sostengono Durante e Martellotti, la variante «introduce un capovolgimento della situazione prospettata da Guarini, in quanto il soggetto («la mia cara vita») diventa necessariamente maschile, mentre la trasformazione si opera nel cuore della donna». <sup>5</sup> I due studiosi suppongono queste varianti come frutto di una personificazione del testo poetico, rispetto alla concezione originale dell'autore, e Gesualdo grazie alle varie possibilità di combinare le tecniche contrappuntistiche, rende chiaramente individuabile, attraverso la musica, le immagini poetiche.

Gli espedienti utilizzati da Gesualdo riguardano il cromatismo, le dissonanze, la variabilità del metro e l'irregolarità ritmica. Come afferma Bianconi, gli andamenti cromatici e dissonanti, che si alternano agli andamenti diatonici e consonanti, sviluppano parallelismi o negazioni tra le parole e la musica. <sup>6</sup> È possibile individuare delle coppie di stilemi compositivi in opposizione tra di loro, utilizzati da Gesualdo per dare la massima varietà alla composizione: omoritmico vs imitativo; diatonico vs cromatico; consonante vs dissonante.

Suddividendo ogni verso si riportano le relative elaborazioni contrappuntistiche:

«T'amo, mia vita» La mia cara vita: omorit. - diat. - cons.  
 mi dice: | e 'n questa sola: omorit. - crom. - cons. | imit. - crom. - diss.  
 dolcissima parola: imit. - diat. - cons. (si ripete il verso: imit. - crom. - diss.)  
 par che trasformi lietamente il core: imit. - crom. - diss. (ripete il secondo emistichio del verso: crom. - imit. - diat.)  
 per farsene signore: imit. - diat. - cons.  
 O voce di dolcezza | e di diletto: omorit. - crom. - cons. | imit. - diat. - cons.  
 Prendila tosto Amore: imit. - diat. - cons.  
 stampala nel mio core: omorit. - crom. - diss.  
 spiri solo per te l'anima mia: imit. - diat. - diss. (si ripete il verso: omorit. - crom. - diss.)  
 «T'amo, mia vita» | la mia vita sia: omorit. - crom. - diss. | imit. - crom. - diss.

Come si può osservare nello schema proposto, le varie combinazioni contrappuntistiche permettono di creare l'unicità delle varie espressioni verbali e di concentrare tutte le risorse sia contrappuntistiche sia vocali nel raggiungimento dell'unico obiettivo: rappresentare l'aspetto psicologico e affettivo del testo. Trovano così conferma le osservazioni esposte da Bianconi, Durante e Martellotti.

<sup>5</sup> E. DURANTE, A. MARTELOTTI, *Premessa a Gesualdo da Venosa, Partitura delli sei libri de 'madrigali a cinque voci, Genova, 1613*, edizione anastatica a cura di E. Durante e A. Martellotti, Studio per edizioni scelte, Firenze 1987, p. 42.

<sup>6</sup> Cfr. L. BIANCONI, *Il Seicento*, (2° ed.), EDT, Torino 1991 (*Storia della musica* a cura della Società Italiana di Musicologia, 5), p. 8.

Per quanto riguarda Monteverdi, egli, diversamente da Gesualdo, non applica alcun tipo di varianti o modifiche se non delle ripetizioni del verso *T'amo mia vita*, per dare un'interpretazione personale del testo. Si riportano tra parentesi le ripetizioni:

«T'amo, mia vita»! La mia cara vita  
dolcemente mi dice: (*T'amo, mia vita*) e in questa sola  
sì soave parola  
par che trasformi lietamente il core  
per farmene signore

(*T'amo, mia vita*) O voce (*T'amo, mia vita*) di dolcezza e di diletto!  
Prendila tosto Amore  
stampala nel mio petto  
spiri solo per lei l'anima mia  
«T'amo, mia vita» la mia vita sia

Il primo e l'ultimo verso sono caratterizzati dalla duplice ripetizione dell'emistichio «T'amo mia vita» e la parola «vita» che contornano una serie di vocaboli quali: «dolcemente», «soave», «lietamente», «dolcezza», «diletto» che sfumano quel sentimento di sottomissione o di tristezza. Differentemente le parole «core», «voce», «petto», «anima» comprovano la forte emozione che invade il protagonista in questo monologo. Inoltre, la parola «vita» racchiude la ragione di amare ed essere amato che viene rafforzata ed enfatizzata dall'espressione «T'amo mia vita».

Il ruolo di protagonista in questo caso è assegnato alla parte femminile, probabilmente la tessitura di Alto, Canto e Quinto potrebbe essere quella tipica del *Concerto* delle Dame Ferraresi, con l'intento di esaltare sia il carattere di delicatissima confessione al femminile sia «individuare appieno il personaggio della lirica attraverso il canto del soprano». <sup>7</sup> In questo periodo è già abbastanza attestato che Alto Tenore e Basso abbiano la tessitura dei registri vocali corrispondenti, ma non sempre: in questo caso l'Alto e il Quinto sono entrambi soprani. È probabile, come già illustrato, che la presenza di tre soprani sia appunto da mettere in relazione con i registri vocali delle cantanti impegnate nel celebre *Concerto* delle Dame Ferraresi.

Un'osservazione ravvicinata delle intonazioni realizzate da Gesualdo e Monteverdi permette di rendersi conto della diversità di mezzi espressivi, tecnici e stilistici che caratterizzano le composizioni dei due musicisti; in particolare i versi n. 1-6 e 9-10 sono esemplificativi di questi aspetti. <sup>8</sup>

<sup>7</sup> Ivi p. 25.

<sup>8</sup> Gli episodi musicali presi in esame corrispondono: in Monteverdi alle batt. 1-11, 22-29, 50-57; in Gesualdo alle batt. 1-3, 10-19, 23-34.

«Attraverso una nuova consapevolezza tecnica, Monteverdi adotta una pluralità di mezzi stilistici che gli permette di muoversi liberamente all'interno della struttura poetico-compositiva». <sup>9</sup> Monteverdi, inoltre, nel decorso del brano, se pur breve, utilizza molti mezzi compositivi grazie ai quali mette in risalto la disposizione del testo secondo le sue idee di rappresentazione del contenuto poetico.

In Monteverdi l'esordio è caratterizzato dal passaggio che apre l'intonazione della lirica attraverso una cadenza sul modo d'impianto. Ricorre spesso all'invocazione «T'amo mia vita», come si può notare dagli interventi applicati al testo. La voce del Canto ha una condotta che entra in opposizione al terzetto di voci medio-gravi: Alto-Basso-Tenore, per tutta la tessitura del brano. Questo contrasto tra le voci permette di intensificare maggiormente la "scena" del madrigale, <sup>10</sup> proprio come se si stesse rappresentando un personaggio. All'interno del brano la voce solista si ripresenta frequentemente dando vita ad un raffinato risultato psicologico. Il ricordo delle parole dell'amato è in forma solistica, mentre le parti descrittive sono scritte attraverso un andamento omoritmico e accordale, interessante inoltre la voce del Basso sia replicata per altezza ed intervalli uguali dalla voce del Basso Continuo, come negli esempi [Es. 1.] [Es. 2.].

**Invocazione T'amo mia vita in contrasto con le voci di Basso, Tenore e Alto**

**Cadenza sul modo d'impianto**

Esempio 1. (Verso 1: T'amo mia vita, la mia cara vita, batt. 1-5).<sup>11</sup>

<sup>9</sup> R. HAMMERSTEIN, *Questioni formali nei madrigali di Monteverdi*, in *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, a cura di P. Fabbri, Il Mulino, Bologna 1988, pp. 335-355.

<sup>10</sup> Cfr. P. GARGIULO, *Luzzaschi, Monteverdi, Gesualdo: tre intonazioni per T'amo mia vita*, cit., p. 66.

<sup>11</sup> Gli esempi sono tratti da: C. GESUALDO, *Madrigali a Cinque voci: Libro Quinto*, a cura di M. Caraci Vela, Bärenreiter, Kassel 2017, pp. 92-95; C. MONTEVERDI, *Madrigali a Cinque voci: Libro Quinto*, edizione

**Andamento omoritmico e accordale**

**Basso seguente: replica la voce del Basso**

Esempio 2. (Verso 2: dolcemente mi dice: e 'n questa sola, batt. 6-9).

Infine, la conclusione del verso è caratterizzata da una polifonia imitativa che cresce sempre più sfruttando tutte le possibilità sonore del coro enfatizzandolo.

Il verso n.6 ha un grande effetto in quanto il coro reagisce alla voce solista nell'esclamazione «O voce», che viene intensificata attraverso collegamenti armonici mirati, come si osserva nell'esempio [Es. 3].

critica a cura di Maria Caraci Vela, Athenaeum Cremonese, Cremona 1984 (*Instituta et Monumenta*, Serie I: *Monumenta*, 10), pp. 191-194.

25

- mo, mia vi - ta!

T'a - mo, mia

Oh, vo - ce

Oh, vo - ce

Oh, vo - ce

Collegamento armonico: accordo maggiore di Sol e di Mi

30

vi - ta!

Risposta del coro alla voce sola

vo - ce di dol - cez - za e di di - let - to; pren - di - la

vo - ce di dol - cez - za e di di - let - to; vo - ce di dol - cez - za e di di - let - to; pren - di - la

vo - ce di dol - cez - za e di di - let - to; vo - ce di dol - cez - za e di di - let - to; pren - di - la

Esempio 3. (Verso 6: O voce di dolcezza e di diletto, batt. 23-31).

L'ultimo verso è cantato da tutte le voci che fungono da risposta alla voce dell'amante interpretando veri ruoli "scenici" utilizzando le stesse parole del primo verso. Probabilmente non si può considerarlo un vero dialogo reale tra "personaggi" in quanto manca la risposta della voce sola maschile, per cui il brano si conclude nella classica tradizione polifonica del madrigale. Il materiale sonoro utilizzato per

realizzare questa scena, in cui la rappresentazione viene solo accennata, stabilisce un legame tra il coro e la voce solista attraverso la stessa sostanza melodica.

Le differenti funzioni del materiale sonoro possono essere rappresentate come da un lato una parte vocale monodica espressiva, dall'altro una parte polifonica che funge da risposta.

L'*exordium* nella lirica intonata da Gesualdo è caratterizzata da un andamento omoritmico che procede attraverso un recitativo accordale, muovendosi all'interno dello stile declamato. L'esordio giunge poi, attraverso una concatenazione accordale, connessa ad un intreccio contrappuntistico, ad una nuova esclamazione polifonica e in omoritmia di tutte le voci sulla parola «O voce» caricando e rafforzando la sensazione uditiva.

Un veloce passaggio sottolinea i verbi «Prendila», «stampala» preparando il finale all'interno del quale la sonorità si dilata nella scansione delle sillabe del verso «Spi-ri so-lo per te», attraverso un effetto ad eco tra la voce del Canto e del Quinto in risposta all'Alto/Tenore/Basso che intonano l'esclamazione «l'anima mia». Inoltre si nota come «T'amo mia vita» sia ripetuto anche alla fine sullo stesso frammento melodico. Come si osserva nell'esempio l'*exordium* della lirica «T'amo mia vita, la mia cara vita» [Es. 4].<sup>12</sup>

The image displays a musical score for five vocal parts: Canto, Quinto, Alto, Tenore, and Basso. The score is divided into two sections: the first section, labeled 'I° Emistichio' in red, is enclosed in a red box and contains the lyrics 'T' a - mo, mia vi - ta'; the second section, labeled 'II° Emistichio' in blue, is enclosed in a blue box and contains the lyrics 'la mia ca - ra vi - ta mi di -'. Below the first section, the tempo is marked 'Andamento omoritmico' in red, and below the second section, it is marked 'Andamento omoritmico' in blue. The score is written in a 3/2 time signature with a key signature of one flat.

Esempio 4. (Verso 1: T'amo mia vita, la mia cara vita, batt. 1-5).

<sup>12</sup> Ivi, p. 67.

Il settenario «per farsene signore» è particolarmente intrecciato sotto il punto di vista contrappuntistico e ritmico per la presenza di sincopi e di figurazioni ritmiche veloci, preparando e intensificando l'esclamazione «O voce» intonata in omoritmia da tutte le voci. Va notato come il passaggio sia caratterizzato dalla presenza del *Mi bemolle* già riscontrato sulla parola «dolcissima». Lo stesso nucleo cromatico, per esempio, nel primo emistichio del verso n. 4 «par che trasformi», alla voce dell'Alto, indica proprio la rappresentazione di un qualcosa di mutevole attraverso il passaggio cromatico *Re-Mi bemolle-Mi-Fa* (bat. 18) come si evidenzia negli esempi [Es. 5; Es. 6].

The image shows a musical score for five voices: Contralto (C), Soprano (Q), Alto (A), Tenore (T), and Basso (B). The score is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics are: "par che tra - sfor - mi lie - ta - men - te par che tra - par che tra - sfor - mi lie - ta - men - t'il co - re par che tra - sfor - mi lie - ta - men - te che tra - sfor - mi lie - ta - men - t'il co -". A red box highlights the Alto part in measure 18, showing a chromatic line: Re (quarter), Mi b (quarter), Mi (quarter), Fa (quarter).

Esempio 5. (Verso 4: par che trasformi lietamente il core, batt. 17-20).

27

C. men - t'il co - re lie-ta-men - t'il co - re per far - se-ne si - gno -

Q. sfor - - - mi lie-ta-men - t'il co - re per far - se-ne si-gno -

A. lie-ta-men - t'il co - re lie-ta-men-t'il co - re per far - se-ne si - gno -

T. lie-ta-men-te lie-ta-men - t'il co - re per far - se-ne si - gno -

B. re lie-ta-men-t'il co - re per far - se-ne si - gno -

26

C. re. O vo - ce o vo-ce di dol-cez - za\_e di di - let - to!

Q. re. O vo - ce o vo-ce di dol-cez - za\_e di di - let - to!

A. re. O vo - ce o vo-ce di dol-cez - za\_e di di - let - to!

T. re. O vo - ce o vo-ce di dol-cez - za\_e di di - let - to!

B. re. O vo - ce o vo-ce di dol-cez - za\_e di di - let - to!

Esempio 6. (Versi 5-6: per farsene signore O voce di dolcezza e di diletto, batt. 21-31).

In questo frammento è presentato un veloce passaggio caratterizzato da un doppio movimento melodico: uno ascendente e l'altro discendente. Le voci hanno un'entrata ad imitazione e ciò che connota la condotta melodica è l'opposizione dei passaggi cromatici a quelli diatonici. Si osservi per esempio il segmento melodico della voce del Canto di batt. 33: un passaggio cromatico ascendente, in opposizione al passaggio diatonico discendente nella voce del Quinto (batt. 34). Il verbo imperativo «Prendila» è rappresentato musicalmente da crome, le quali procedono rapidamente, in modo ascendente con cromatismi, oppure in modo diatonico discendente, come se fosse una rapida corsa nell'afferrare immediatamente, in questo caso, «la voce di dolcezza e di diletto». Sulla parola «Amore», un leggero rallentamento, con un passaggio dalla croma alla semiminima. Gesualdo in questo caso utilizza la croma

ribattuta proprio nel verbo «stam-pa-la», l'efficacia della nota ribattuta allude proprio alla metafora di imprimere, ovvero di rendere indelebile, attraverso l'utilizzo di due note con la stessa figurazione ritmica e in omoritmia tra le cinque voci. Inoltre nell'emistichio «nel mio core» si rileva come Gesualdo, attraverso un passaggio cromatico nelle voci Canto e Quinto, arrivi a dare significato al contenuto poetico del verso. Interessante inoltre notare come il verbo «spi-ri» sia caratterizzato musicalmente dalle pause, a rappresentare proprio il movimento del respiro, come si nota negli esempi [Es. 7] [Es. 8].

32

C. **Passaggio cromatico ascendente**  
 Pren - di - la to-sto, A-mo - re, **Passaggio diatonico discendente**

Q. Pren - di - la to-sto, A-mo - re pren - di - la to-sto, A-mo -

A. Pren - di - la to-sto, A-mo - re pren - di - la to - sto, A - mo - re, **Passaggio diatonico ascendente**

T. Pren - di - la to-sto, A - mo - re pren - di - la to-sto, A-mo - re,

B. **Passaggio cromatico ascendente**  
 Pren - di - la to-sto, A-mo -

**Passaggio cromatico ascendente**

Esempio 7. (Verso 7: Prendila tosto, Amore, batt. 32-34).

35

C. *stam - pa - la nel mio co - re! Spi - ri so -*

Q. *re, stam - pa - la nel mio co - re! Spi - ri so - lo per te*

A. *stam - pa - la nel mio co - re! Spi - ri so - lo per*

T. *stam - pa - la nel mio co - re! Spi - ri*

B. *re, stam - pa - la nel mio co - re! Spi - ri so -*

Esempio 8. (Verso 8: Stampala nel mio core, batt. 35-39).

In questo passaggio le voci, ancora una volta, entrano ad imitazione; si nota come sulle parole «so-lo-per te» la melodia è caratterizzata da un rapido moto ascendente per gradi congiunti, solo in alcuni casi attraverso passaggi cromatici. Le crome approdano sul pronome personale «me», «te», caratterizzati da note con valori più larghi, riferendosi probabilmente a soggetti sottintesi della vita amata o della donna amata. Analogamente Gesualdo sfrutta questa tecnica di rappresentare il testo poetico, attraverso la musica, anche in versi precedenti ad esempio: nel verso n. 7 «Prendila tosto, Amore», oppure nel verso n. 8 «stampala nel mio core», per sottolineare le ultime due parole degli emistichi che rappresentano gli affetti lieti come si evidenzia dall'esempio seguente [Es. 9].

Example 9 shows a five-part vocal setting of the text: "lo per te l'a - ni-ma mi - a spi-ri so - lo per te". The parts are labeled C (Cantore), Q (Quinto), A (Alto), T (Tenore), and B (Basso). Red boxes highlight the melodic lines for the phrases "lo per te" and "so - lo per te" in each part, illustrating the melodic progression across the ensemble.

Esempio 9. (Verso 9: Spiri solo per te l'anima mia, batt. 40-43).

Nella voce del Canto l'apice melodico è raggiunto sulla nota *Sol*, il punto più alto di tutto il brano. Questa progressione avviene attraverso il cromatismo *Fa - Fa diesis - Sol*, nell'arco di cinque battute. Questo rafforzare delle idee compositive, prima della chiusura del brano, permette al compositore di creare quel momento massimo in cui si concentrano le potenzialità, segue l'esempio [Es. 10].

Example 10 shows two vocal parts (C) with lyrics: "lo per te l'a - ni-ma mi - a: 'T'a - mo, mia vi - ta'". Red boxes highlight the melodic lines for the phrases "lo per te" and "so - lo per te" in the first part, and "l'a - ni-ma mi - a:" and "'T'a - mo, mia vi - ta'" in the second part, illustrating the melodic progression across the ensemble.

Esempio 10. (Verso 9: Spiri solo per te l'anima mia, batt. 40-43).

Nel passaggio conclusivo le voci ritornano in sezione omoritmica, la loro struttura melodica e contrappuntistica evidenzia la ripresa dello stesso soggetto musicale utilizzato nell'*exordium*. Sulla parola «vita» il carattere armonico è dato dalla cadenza sulla *repercussio*. Questo procedimento armonico, in questo caso, preceduto da armonie secondarie del modo d'impianto del brano, probabilmente ha una funzione di *varietas* per distinguerlo dalla parte conclusiva attraverso una cadenza *finalis - repercussio - finalis* come si nota nell'esempio [Es. 11].

The image shows a musical score for five voices: Contralto (C), Quarta (Q), Alto (A), Tenore (T), and Bassista (B). The lyrics are: "l'a - ni - ma mi - a: T'a - mo, mia vi - ta'". A red box highlights the final cadence, labeled "Repercussio Re" in red text below the box.

Esempio 11. (Verso 10: T'amo mia vita, la mia vita sia, batt. 44-48).

Due elementi interessanti da notare sono:

1) il *Do diesis* è la sensibile della *repercussio Re*; alla battuta 51, forma con le altre voci una triade con una terza maggiore e una sesta maggiore. La cosa interessante è che il *Do diesis* risolve sul *Re* della battuta successiva senza formare l'armonia di *Finalis Sol*, ma di *Si bemolle*. Quindi probabilmente il *Do diesis* melodicamente ha la funzione di sensibile del *Re*, ma dal punto di vista armonico la triade di terza e sesta a cui appartiene è priva di qualsiasi attrazione tonale. La sensibile nella prassi contrappuntistica è uno dei mezzi usati per rafforzare le spinte tonali, ma in questo preciso contesto, questa funzione è completamente estranea al concetto di armonia di Gesualdo.

2) Nella voce del Quinto si rileva un passaggio cromatico sulle parole «la mia vita sia», anche qui il *Fa diesis* è la sensibile della *finalis Sol*, ma nella battuta 54, costituisce un intervallo di terza maggiore. Il *Sol* legato ha in un certo senso spostato in avanti la sensibile risolvendola sulla cadenza conclusiva della *finalis Sol*, ritornando così al tono del modo d'impianto.

Alla luce degli esempi analizzati si possono formulare alcune considerazioni: l'esigenza di Monteverdi è creare, attraverso una mirata ricerca, un'oratoria musicale che vada oltre la rappresentazione delle immagini verbali attraverso il contrappunto e l'intonazione. L'obiettivo è quello di rappresentare a pieno il testo poetico, non parola per parola. Andando oltre la polifonia madrigalesca, Monteverdi muta le strutture formali e tonali, come per esempio la ripetizione di «T'amo mia vita» del soprano che ricorre per tutto il brano, creando la novità prorompente che caratterizza i madrigali del *Quinto Libro* [Es. 12].

Repercussio Re      Finalis Sol

Esempio 12. (Verso 10: T'amo, mia vita, la mia vita sia, batt. 49-55).

Un'altra considerazione sulla lirica *T'amo, mia vita* è riferita alla scelta di musicare questo componimento tenendo fede alla dimensione polifonica tradizionale, piuttosto che utilizzare accattivanti e moderne scelte virtuosistiche che avrebbero potuto rappresentare gli affetti.

Probabilmente può essere anche un riferimento al modello testuale variato di Monteverdi, da cui Gesualdo, avendo un modo diverso di fare musica, ha ripreso

l'idea apportando delle modifiche da incastrare in un delicato disegno contrappuntistico. Non è di certo l'unico testo, *T'amo mia vita*, ad essere variato o modificato rispetto al testo originale del poeta. Un altro caso di variazione del testo si ritrova con un altro testo di Battista Guarini, intonato nel *Quinto libro* di Monteverdi come *Occhi un tempo mia vita*, e nel *Quinto libro* di Gesualdo come *Occhi del mio cor vita*. Poiché il testo originale della lirica risulta essere stato modificato in due maniere diverse dai due compositori, siamo di fronte a tre testi completamente differenti. Infatti Gesualdo, attenendosi alla lezione usata da Monteverdi, presenta variazioni del testo sia rispetto all'originale sia, in alcuni punti, rispetto al testo utilizzato da Monteverdi e viceversa.<sup>13</sup>

Parallelamente all'interno del *Quinto libro* di Gesualdo è stata rilevata una scissione tra madrigali di tipo duro e di tipo dolce o arioso.<sup>14</sup> Quelli più duri sono caratterizzati da una relativa brevità, forti durezze e contrappunto sezionato; in questa categoria, ad esempio, rientrano i madrigali *Languisce alfin chi da la vita parte*; *'Mercè!' Grido piangendo*; *Tu m'uccidi, o crudele*; e *Poiché l'avida sete*; *Ma tu, cagion di quell'atroce pena*. Gli effetti di contrasto rendono tortuosa la condotta della melodia, essi mirano ad intensificare alcuni punti del brano, nei quali si rileva maggiore tensione drammatica. I sentimenti espressi dalle parole del testo si mescolano gli uni con gli altri, creando delle vere e proprie scene. Come madrigali di tipo arioso si possono ricordare: *Gioite voi col canto*; *Itene o miei sospiri*; *Felicissimo sonno*; *Se vi duole il mio duolo*; *Correte amanti a prova*; *Se tu fuggi, io non resto* e *T'amo mia vita*. Differentemente dal madrigale tormentato, le durezze si ammorbidiscono e i cromatismi accompagnano il passaggio d'animo dal doloroso al lieto.<sup>15</sup> Il *Quinto libro* è considerato quello più sperimentale per tanti aspetti della scrittura musicale: la forma, il contrappunto, il cromatismo e la padronanza nel gestire liberamente la condotta vocale. In *T'amo mia vita* troviamo utilizzate tutte queste risorse compositive. Si notano in particolare vari aspetti: l'aspetto verticale delle melodie, caratterizzato dall'impiego del recitativo accordale; i melismi posti in relazione e in risposta tra loro, per esempio tre contro due o viceversa; e l'uso del cromatismo. Il modo in cui Gesualdo gestisce la struttura musicale risulta comunque essenziale, ovvero con poca concessione alle iterazioni musicali del verso e particolarmente concentrata su episodi o immagini verbali che possano essere uno spunto per effetti melodico-ar-

<sup>13</sup> Cfr. P. CECCHI, *Le scelte poetiche di Carlo Gesualdo: fonti letterarie e musicali*, in *La musica a Napoli durante il Seicento*, Atti del Convegno internazionale di Studi, Napoli, 11-14 aprile 1985, a cura di D. A. D'Alessandro e A. Ziino, Torre d' Orfeo, Roma 1987, p. 61.

<sup>14</sup> Si faccia riferimento alla prefazione dell'edizione critica: C. GESUALDO, *Madrigali a Cinque voci: Libro Quinto*, a cura di M. Caraci Vela, cit., p. 32.

<sup>15</sup> Ivi, p. 33.

monici. La melodia risulta slanciata, delineata da una conduzione fluida ed equilibrata del contrappunto. Inoltre l'alternanza di episodi intensi con altri più statici permette di avvicinare affetti di cupa disperazione con affetti più tranquilli.