

MONTEVERDI

Il ritorno d'Ulisse in patria
Tragedia di lieto fine in un prologo e tre atti

Libretto: Giacomo Badoaro

Edizione da / Edited by / Herausgegeben von
Rinaldo Alessandrini

Urtext

Partitura / Score / Partitur



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 8791

CONTENUTO / CONTENTS / INHALT

Distribuzione / Ensemble / Besetzung	III
Indice delle scene / Index of scenes / Verzeichnis der Szenen	IV
Introduzione	VI
Introduction	IX
Einführung	XII
Prologo	1
Atto I	7
Atto II	47
Atto III	95
Libretto	123
Critical Commentary	156

Accanto alla partitura, la riduzione per pianoforte (BA 8791a)
e le parti (BA 8791, disponibile a noleggio) sono disponibili.

In addition to the present score the vocal score (BA 8791a)
and the complete orchestral parts (BA 8791, for hire) are available.

Neben der vorliegenden Ausgabe sind der Klavierauszug (BA 8791a)
und das Aufführungsmaterial (BA 8791, leihweise) erhältlich.

DISTRIBUZIONE / ENSEMBLE / BESETZUNG

PERSONAGGI

Prologo
L'Humana Fragilità..... soprano
Tempo..... basso
Fortuna..... soprano
Amore..... soprano

Giove..... tenore
Nettuno..... basso
Minerva..... soprano
Giunone..... soprano
Ulisse..... tenore
Penelope..... soprano
Telemaco..... tenore
Eurimaco..... tenore
Melanto..... soprano
Eumete..... tenore
Iro..... tenore
Ericlea..... alto
Antinoo..... basso
Pisandro..... tenore
Anfinomo..... alto

Feaci, Coro Celeste e Marittimo

ORCHESTRA / ORCHESTER

Violino I, Violino II, Viola I, Viola II, Basso continuo

INDICE DELLE SCENE / INDEX OF SCENES / VERZEICHNIS DER SZENEN

Sinfonia avanti il Prologo

[Prologo] Mortal cosa son io (L'Humana Fragilità,
Tempo, Fortuna, Amore) 1

Atto primo

Scena I
Sinfonia. Di misera Regina non terminati mai (Pe-
nelope, Ericlea) 7

Scena II
Sinfonia. Duri, e penosi son gl'amorosi (Melanto,
Eurimaco) 12

[Scena III]

Scena IV
Sinfonia. 21

Scena V
Superbo è l'huom (Nettuno, Giove) 21

Scena VI
In questo basso mondo (Coro di Feaci, Nettuno). 25

Scena VII
Dormo ancora, o son desto? (Ulisse). 27

Scena VIII
Sinfonia. Cara e lieta gioventù (Minerva, Ulisse) 29

Scena IX
Tu d'Aretusa al fonte intanto vanne (Minerva,
Ulisse) 36

Scena X
Donate un giorno, o Dei (Penelope, Melanto). . . . 38

Scena XI
Come mal si salva un reggio ammanto (Eumete) 43

Scena XII
Pastor d'armenti può prati e boschi lodar (Iro,
Eumete). 44

Scena XIII
Ulisse generoso (Eumete, Ulisse). 45

Atto secondo

Scena I
Sinfonia. Lieto cammino, dolce viaggio (Telema-
co, Minerva). 47

Scena II
O gran figlio d'Ulisse (Eumete, Ulisse, Telemaco) 49

Scena III
Che veggio, oimè, che miro? (Telemaco, Ulisse).. 54

Scena IV
Eurimaco, la donna insomma (Melanto, Eurimaco) 58

Scena V
Sono l'altre Regine coronate (Antinoo, Pisandro,
Anfinomo, Penelope) 60

[Scena VI]

Scena VII
Apportator d'alte novelle vengo (Eumete, Pene-
lope). 67

Scena VIII
Compagni, udiste? (Antinoo, Anfinomo, Pisan-
dro, Eurimaco). 68

Scena IX
Perir non può chi tien per scorta il Cielo (Ulisse,
Minerva). 73

Scena X
Io viddi, o peregrin (Eumete, Ulisse) 74

Scena XI
Del mio lungo viaggio (Telemaco, Penelope) 76

Scena XII
Sempre, villano Eumete (Antinoo, Eumete, Iro,
Ulisse, Telemaco, Penelope) 79

Scena XIII
Generosa Regina (Pisandro, Penelope, Anfinomo,
Antinoo, Telemaco, Ulisse) 83

Atto terzo

Scena I

O dolor, o martir che l'alma attrista (Iro) 95

[Scena II]

Scena III

E quai nuovi rumori (Melanto, Penelope) 98

Scena IV

Forza d'occulto affetto (Eumete, Penelope) 100

Scena V

È saggio Eumete (Telemaco, Penelope) 101

Scena VI

Fiamma è l'ira, o gran Dea (Minerva, Giunone) . . 103

Scena VII

Gran Giove, alma de' Dei (Giunone, Giove, Nettuno, Coro in Cielo, Coro Marittimo, Minerva) . . 105

Scena VIII

Ericlea, che vuoi far? (Ericlea) 110

Scena IX

Ogni vostra ragion (Penelope, Telemaco, Eumete) 113

Scena X e ultima

O delle mie fatiche (Ulisse, Penelope, Ericlea) . . . 113

INTRODUZIONE

L'opera *Il ritorno d'Ulisse in patria*, composta sul libretto di Giovanni Badoaro (1602–1654), venne rappresentata per la prima volta a Venezia, per la stagione del carnevale 1640, presso il Teatro di Santi Giovanni e Paolo dove ebbe dieci repliche.¹ Se ne conosce anche l'esecuzione bolognese dello stesso anno presso il teatro Guastavillani ad opera della compagnia veneziana itinerante, che comprendeva tra gli altri la famiglia Manelli e il tiorbista-compositore Benedetto Ferrari.

L'unica fonte de *Il ritorno di Ulisse in patria* è costituita da un manoscritto oggi conservato a Vienna, presso la Nationalbibliothek sotto la segnatura Ms.18763. Ignota è la genesi di questo manoscritto che si presume possa essere di origine italiana. Esso fece parte della Schlawkammerbibliothek dell'imperatore Leopoldo I., che raccolse durante diversi anni un numero cospicuo di partiture. Non abbiamo motivo di supporre che questa partitura sia stata usata per un'esecuzione viennese dell'*Ulisse* o perlomeno di questa non ce ne rimane traccia. Sembra più ragionevole pensare che l'imperatore volesse semplicemente aumentare la sua collezione e nutrire il suo amore per la musica. Rimane inoltre da verificare se questa copia sia stata espressamente realizzata su commissione o semplicemente reperita a Venezia o in qualche altro ambiente connesso alle rappresentazioni italiane dell'opera.

Il manoscritto è redatto dalla stessa mano lungo tutta la sua lunghezza. Non sono presenti segni di un uso pratico. Le uniche alterazioni e correzioni dello scritto riguardano le indicazioni della divisione in atti: il libretto originale divide l'opera in cinque atti (della cui struttura si informa nell'apparato critico) mentre il copista modifica successivamente questa struttura, indicata in origine, riducendo il numero di atti a tre e correggendone di seguito la numerazione delle scene. Manca la musica di alcune scene: esattamente la terza del primo atto, la sesta del secondo atto, la seconda del terzo atto. Manca inoltre la musica del coro di Naiadi che apre la scena nona del primo atto e la musica dell'ultima scena del libretto di Badoaro, il coro di Itacensi. Ad eccezione della scena del terzo atto si tratta di scene d'insieme. La ragione per la quale man-

chi la musica di questi versi è sconosciuta (è presente infatti la musica dei cori del terzo atto). Il manoscritto invece spiega la mancanza della musica per della seconda scena del terzo atto a causa della natura giudicata da Monteverdi (eccessivamente?) "malinconica" del testo. Rimangono dodici copie manoscritte del libretto, sparse in alcune biblioteche italiane (Venezia, Milano, Padova, Roma) e presso l'Università di California a Los Angeles. Assolutamente non rilevanti le differenze.

La presenza di una sola fonte musicale, se da una parte facilita il lavoro di trascrizione, dall'altra parte rende impossibile il confronto nei casi dubbi. Ci si imbatte spesso in passi in cui l'errore di copiatura potrebbe essere di un semplice tono o semitono (una posizione più o meno alta o bassa sul pentagramma): nonostante ciò il passo risulta essere comunque corretto. Ma la semplice correzione di un tono o un semitono sopra o sotto si dimostra tale da riportare il tutto a una maggiore naturalità e ad una maggiore vicinanza ai tratti idiomati monteverdiani. Alcuni di questi passi – i più evidenti – vengono corretti nella presente trascrizione dandone nell'apparato critico la versione originale. Altre modificazioni, più radicali, vengono proposte come suggerimento solo nell'apparato critico. Si consiglia quindi di prendere visione dell'apparato critico non solo per conoscenza delle normali procedure editoriali, ma anche delle possibilità di correzioni più o meno pesanti.

Poche le anomalie di notazione. La prima è l'indicazione incoerente delle chiavi per *l'Humana Fragilità* durante il prologo. Il ruolo comincia notato in chiave di soprano, passa dunque in chiave di alto e torna di seguito a quella di soprano. La grafia delle chiavi sembra essere differente. E' ipotizzabile un accidentale intervento di una seconda persona che può aver causato il bisticcio grafico. La seconda è il cambio dalla chiave di tenore a quella di mezzosoprano per il ruolo di *Eumete* a partire dalla scena settima del secondo atto. In considerazione della qualità della copia e della redazione a tratti assai mediocre, si è tentati di escludere la volontarietà dell'intervento del copista. Si può forse quindi considerare il manoscritto la copia più o meno fedele (ma non troppo cosciente) di un altro manoscritto che potrebbe testimoniare cambi improvvisi di destinazione vocale. Del ritornello della scena nona del primo atto è riportata la sola parte superiore. Per

¹ Ringraziamo Ellen Rosand per l'informazione circa il luogo della prima esecuzione che non fu al Teatro di San Cassiano, differentemente da ciò che se ne sapeva fino ad oggi. La notizia si trova nel capitolo terzo del suo *Monteverdi's Last Operas: A Venetian Trilogy* (Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2007).

l'aria di Melanto "*Ama dunque che d'Amore*" (scena decima del primo atto) si rimanda all'apparato critico.

La trascrizione è stata redatta nel rispetto assoluto (as far as possibile) del manoscritto. Viene dunque rispettata integralmente la grafia per quanto riguarda la divisione in battute, le indicazioni di tempo e i valori ritmici. All'inizio del XVII secolo la battuta non viene utilizzata in senso moderno ma come generica e non regolare indicazione quantitativa. Non è raro individuare segni di battuta che informano anche circa la fraseologia del testo musicale. Viene rispettata la grafia dei valori ritmici caudati. Questa particolare grafia sembra definitivamente indicare particolari elementi fraseologici e di articolazione.

Vengono integrate le corone mancanti (ma indicate tra parentesi) al termine dei vari interventi. Queste corone non hanno ovviamente il moderno valore di un allungamento indeterminato della nota ma segnalano semplicemente la fine dell'intervento del ruolo costituendo semplicemente un segno grafico di riferimento. La scrittura annerita viene evidenziata da tratti orizzontali, le *ligaturae* con tratti orizzontali tratteggiati.

Per quanto concerne il libretto viene adottata la versione presente nella partitura manoscritta, senza modernizzare la grafia ed anzi salvando il suono antico della parola. I segni d'interpunzione, praticamente assenti, sono aggiunti con estrema parsimonia, evitando un sovraccarico di subordinate. Sono stati aggiunti alcuni punti interrogativi, non presenti nell'originale ma evidenti nel contesto. Si è rinunciato all'aggiunta di punti esclamativi. Correzioni e cambiamenti notevoli vengono illustrati nell'apparato critico. Le abbreviazioni "*ij*" vengono sciolte tra parentesi quadre.

Il continuo è corredato di un'indicazione basilare di numerica. Questa è redatta sulla scorta delle indicazioni dei più importanti trattati della prima metà del seicento. Queste potranno essere successivamente elaborate o modificate dagli esecutori in relazione agli strumenti (tastiere o pizzichi) e alla maggiore o minore complessità armonica che essi vorranno raggiungere. Tutte le indicazioni editoriali sono tra parentesi e quindi facilmente individuabili. Tutta la numerica originale è fuori parentesi.

L'esecutore si troverà, come spesso in questo repertorio, ad optare per differenti soluzioni di alterazione melodica o scelta degli accordi, stretto tra esigenze di tipo modale o tonale. D'altro canto sono questi gli anni di lento cambiamento, cosa che ugualmente permette soluzioni contrastanti e spesso in contraddizioni l'una con l'altra ma ugualmente valide.

Analogamente è di complicata risoluzione il problema dell'accordatura, in considerazione della mancanza corrente di strumenti a tastiera con i tasti spezzati. L'opera richiede, seppure in quantità differenti, mi bemolle e re diesis, sol diesis e la bemolle. Si può optare dunque per un sistema inequabile più o meno evoluto, che possa garantire una ragionevole gradevolezza di tutti gli accordi necessari. Sfortunatamente un'accordatura mesotonica a $\frac{1}{4}$ di comma esporrebbe troppo sovente i cembali all'esecuzioni di accordi eccessivamente falsi.

Sono inoltre tra parentesi tutte le indicazioni non originali ma semplicemente suggerite dall'editore. Correzioni più consistenti, casi dubbi vengono elencati e descritti nell'apparato critico.

Le opere del XVII secolo non hanno bisogno di orchestrazione. Non costituiscono dunque, come viene spesso asserito, brogliacci o partiture stenografate. Nella fattispecie delle opere di Monteverdi, confondere "*Orfeo*" e le opere del periodo veneziano costituisce un errore storico e stilistico rilevante. La realizzazione orchestrale nelle opere veneziane con una strumentazione di inizio secolo spinge paradossalmente le opere, timbricamente parlando, verso il passato e, strutturalmente parlando, verso lo stile di Alessandro Scarlatti, disconoscendo allo stesso tempo le più intime ed essenziali esigenze dello stile recitativo. Giustificare ciò con un'aleatoria considerazione dell'estrema varietà di soluzioni adottate nei teatri veneziani è un gesto musicologicamente incoerente.

Il manoscritto originale d'*Ulisse* non indica nessuna strumentazione dei ritornelli o delle sinfonie. Indicazioni di varia natura e misura ci indicano la norma in un gruppo di archi, cinque, in questo caso, più uno strumento di 16 piedi. L'uso di strumenti a fiato è testimoniata e quindi possibile ma dovrebbe rispettare i criteri di un'utilizzazione retorica del timbro. E dunque è possibile ascoltare, ad esempio, trombe e cornetti in scene regali o di guerra. Considerare l'uso di fiati al solo scopo di creare varietà nell'orchestrazione costituisce la soluzione a un problema inesistente dato che l'opera era all'epoca uno spettacolo essenzialmente teatrale e vocale.

La base strumentale dell'orchestra nelle opere del secolo XVII era il gruppo di continuo, generalmente costituito da due o tre cembali, e un numero più o meno ricco di chitarroni e strumenti analoghi. A questo gruppo era affidato l'accompagnamento praticamente integrale dell'opera dato che gli strumenti ad arco non suonavano praticamente mai contemporaneamente ai cantanti. Non abbiamo notizie dell'uso

dell'organo, retoricamente e socialmente legato all'utilizzo in chiesa. Anche per quanto riguarda l'arpa le notizie sono insoddisfacenti. La strumentazione del basso continuo dovrebbe rifuggire da un'eccesso di frammentazione, dovendo rispondere più funzionalmente a criteri di sostegno della linea di canto e di accorto equilibrio tra palcoscenico e fossa d'orchestra (soprattutto oggi quando queste opere vengono spesso eseguite in teatri assolutamente sproorzionati alla loro natura musicale). Non si esclude comunque l'uso più particolareggiato ed esclusivo di alcuni strumenti, presi in forma isolata, soprattutto dove una particolare espressione del canto richieda un sostegno timbricamente e dinamicamente adeguato. Contrariamente alla pratica del continuo nel XVIII secolo, dove l'utilizzo di un basso melodico era sempre auspicabile, nel seicento gli strumenti armonici contribuivano a un accompagnamento sufficiente e timbricamente coerente. Alcune indicazioni originali di strumentazione nei madrigali dell'Ottavo Libro ci inducono a pensare a ciò. Ciò non toglie che l'utilizzazione contemporanea di un basso melodico (di 8 piedi ma anche di 16 piedi) è storicamente accertato (vedi ancora l'Ottavo Libro e l'Orfeo) e dunque sempre possibile a giudizio dell'esecutore.

La moderna classificazione delle tessiture vocali era nel XVII secolo totalmente sconosciuta. Le parti femminili sono genericamente notate nella partitura in quella che oggi chiamiamo *chiave di soprano*. Questa uniformità di indicazione non andava però a discapito delle peculiarità timbriche e di tessitura delle singole voci che sicuramente venivano selezionate e scelte per la maggiore o minore adeguatezza al ruolo in questione. Ci comportiamo analogamente anche oggi, potendo destinare le parti femminili a un gruppo vario di voci sopranili e mezzosopranili. La scelta dovrebbe poter evitare voci dalle tessiture estreme che non per-

mettano un utilizzo della voce in un punto della tessitura che sia coerente all'interno dell'estetica dello stile recitativo. Per le parti di alto venivano utilizzati tenori acuti dotati di un falsetto particolarmente strutturato (non controtenori). Per i ruoli notati in chiave di tenori valgono le stesse considerazioni espresse per le parti sopranili.

Eventuali scomodità di tessitura per tutte le voci dovrebbero prendere in considerazione che nel XVII secolo il diapason usato nell'Italia del nord era più alto di quello odierno.

L'ornamentazione delle opere della prima metà del secolo rimane un argomento assai laborioso. I cantanti utilizzano oggi alle cadenze formule ornamentali in genere assai ripetitive: piccole diminuzioni delle note cadenzali. Dimenticano invece l'uso giudizioso del *trillo*, dell'*accento*, della *clamazione* e di altri ornamenti più raffinati come l'anticipazione della sillaba, ornamenti che, in forma più o meno celata, sono presenti nella scrittura vocale dell'opera e che rimasero a distanza di decenni nella prassi incodificata del canto a voce sola. Un eccesso di diminuzioni collocherebbe la musica in un ambito temporalmente lontano almeno 30 anni. Nella fattispecie, in quest'opera, Monteverdi destina il canto di gorgia alle deità, ad esemplificarne l'uso fondamentalmente retorico più che banalmente ornamentale. Rimane comunque giustificata la possibilità di diminuire le note di grande durata, all'interno di un intervento, soprattutto nei casi avvallati da un testo particolarmente enfatico o espressivo.

Un ringraziamento al cast dell'*Ulisse* rappresentato presso la Welsh National Opera nel settembre 2006, che gentilmente mi ha sottoposto casi dubbi ed aiutato a correggere gli errori della prima stesura.

Rinaldo Alessandrini
settembre 2006

INTRODUCTION

Il ritorno d'Ulisse in patria, set to a libretto by Giovanni Badoaro (1602–1654), was first performed in Venice at the Teatro di Santi Giovanni e Paolo¹ during the Carnival season of 1640, enjoying a run of ten performances after its premiere. We also know that it was performed later that year in Bologna at the Teatro Guastavillani by the same itinerant company of musicians that had performed it in Venice, including members of the Manelli family and the composer/theorbo player Benedetto Ferrari.

The only surviving source for *Il ritorno di Ulisse in patria* is a manuscript copy preserved in the Nationalbibliothek of Vienna and catalogued as Ms.18763. Why this copy, most probably Italian in origin, was made is unknown. It had previously belonged to the Schlafkammerbibliothek of Emperor Leopold I, who collected a great deal of music over the course of his life. There is no reason to suppose, in the absence of any relative historical documentation, that it was used for a performance in Vienna; it seems more likely that the emperor, who was known for his love of music, simply acquired the manuscript for his collection. Neither can we establish whether the copy was expressly commissioned or rather acquired in Venice or some other location in Italy where the opera was staged.

The entire manuscript is the work of one copyist, with no annotations suggesting that it may have been used for performance. Those few changes and corrections regard structural matters alone: an original division into five acts as in the libretto (reported in the Critical Notes) was subsequently reduced to three and the sequence of scenes consequently renumbered. There is no music whatsoever for the third scene of the first act, the sixth scene of the second act, and the second scene of the third act. There is also no music for the chorus of Naiads that opens the ninth scene of the first act, nor for the last scene in Badoaro's libretto, the chorus of the populace of Ithaca. Although all of these except the second scene of the third act are for large ensembles, this does not explain their omission from the score (note that there is music for the choruses in

the third act). On the other hand, the score explains that the second scene of the third act was deemed (excessively?) "melancholy" by Monteverdi. Twelve manuscript copies of the libretto (with no significant differences among them) are preserved in various libraries in Italy (Venice, Milan, Padua, Rome) and at the University of California, Los Angeles.

The fact that there is only one source for the music clearly facilitates the process of editorial transcription, but it also eliminates any possibility of comparison with another source when the reading is in doubt. There are many places in which the copyist may have mistaken a pitch placement on the staff, resulting in a note a tone or semitone higher or lower than the one Monteverdi had possibly written. While the note is not technically wrong within the passage in question, raising or lowering it by a tone or semitone is often more convincing and characteristic of the composer's style. The most obvious of these cases have been adjusted in the score and reported in the Critical Notes; other, more radical changes are suggested in the Critical Notes only. The reader is therefore encouraged to consult the Critical Notes not only for their account of normal editorial procedures but also for proposals of these variously more significant changes.

There are few notational anomalies worthy of note. The first of them regards the confusing series of clefs given for *L'Humana Fragilità* in the prologue, where the part begins in soprano clef, changes to alto clef, and then returns to soprano clef. Since these clefs seem to be in more than one hand, it is possible that the casual intervention of a second person caused this inconsistency. The second problem regards the part of *Eumete*, which changes from tenor to mezzo-soprano clef beginning at scene seven in the second act. In light of the careless notation that can be observed elsewhere in the score, it is unlikely that this change was intentional. Rather, the manuscript seems to be the more-or-less literal (but not particularly literate) copy of another manuscript that might have testified the improvised change of the vocal alteration. With regard to the ritornello in scene nine of the first act, only the uppermost instrumental line is present in the manuscript. Finally, see the Critical Notes for problems regarding Melanto's aria "Ama dunque, che d'Amore" in scene ten of the first act.

This edition has faithfully reproduced the original

¹ We thank Ellen Rosand for the hint that the first performance did not take place in the Teatro di San Cassiano as has until now been generally assumed. The relevant information is found in Chapter Three of her book, *Monteverdi's Last Operas: A Venetian Trilogy* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2007).

notation of the score as far as is possible. Thus bar divisions, time signatures, and rhythmic values have not been altered in any way. Unlike modern usage, in the early seventeenth century bar lines were employed for generic, not necessarily regular quantitative division. It is not unusual to see them used for phrasing purposes as well. The original graphic of the caudated rhythmic values has also been respected. This notation seems clearly to indicate a specific approach to matters of phrasing and articulation.

Missing fermatas at the ends of each intervention, whether vocal or instrumental, have been supplied in brackets. They obviously do not function in the modern sense (as an indefinite prolongation of the note) but simply signal the end of the segment in question. The black notation is rendered with unbroken brackets, while the *ligaturae* are identified with dotted brackets.

The text also appears just as it is in the manuscript score, free of modern spelling adjustments in order to preserve the antique sound of the original words. Internal punctuation is rarely present, but it has been supplied sparingly in this edition to avoid a surplus of subordinate phrases. Missing question marks are furnished where the context clearly calls for them, while no exclamation marks have been added. All significant corrections and changes are reported in the Critical Notes. The abbreviation “ij” has been replaced throughout with the relative repeated text, set in brackets.

The basic figuring for the basso continuo part has been edited according to guidelines derived from the most authoritative treatises of the first half of the seventeenth century. All added figures are set in parentheses so that they can be clearly distinguished from the original figures of the manuscript. These can in turn be further elaborated or modified to suit the particular continuo instrument (keyboard or plucked) and the degree of harmonic complexity desired.

As often happens in this repertory, the continuo player will find that the choice of chords and melodic alterations can be either modal or tonal in character. One must remember that this is a period of gradual transition from one system to the other, such that contrasting and often even contradictory but equally valid solutions are possible.

Which tuning system to use is a similarly complicated issue, since keyboard instruments are not generally furnished with split accidentals today. The opera variously calls for both E flat and D sharp, as well as G sharp and A flat. Perhaps the best compromise in

this case is a kind of evolved unequal temperament that guarantees a reasonably satisfying sound for all chords within the music’s harmonic domain. Unfortunately, mean-tone temperament (based on tuning the circle of fifths with each one $\frac{1}{4}$ comma lower than perfect) produces too many unacceptably false chords for this purpose.

Supplementary editorial suggestions appearing in the score are always set in parentheses. More significant corrections and cases of doubtful interpretation are identified and described in the Critical Notes.

Contrary to popular belief, the scores of seventeenth-century operas were not merely “skeleton” or shorthand scores requiring further orchestration. More specifically, it would be a significant historical and stylistic error to equate *Orfeo* with Monteverdi’s operas written for Venice. An orchestral realization of the latter with instrumentation from the earlier part of the century creates an incongruous return to the sound of a previous period and a structural approach more appropriate for the music of Alessandro Scarlatti, without due regard for the pure, more intimate nature of *stile recitativo*. To justify this with only a haphazard examination of the enormous variety of solutions adopted in the Venetian theatres makes no musicological sense.

The manuscript score of *Ulisse* does not specify the instrumentation for the ritornelli and the sinfonie. Other various and varied sources suggest that the standard ensemble was a group of string instruments (five in this case) plus a 16-foot bass instrument. Wind instruments were and therefore may be used only for rhetorical color, such as trumpets and cornets for regal or battle scenes. Employing winds for orchestrational variety alone is a solution to a non-existent problem, since opera in this period was essentially theatrical and vocal in design and focus.

The orchestral foundation for seventeenth-century opera generally consisted of two or three harpsichords and a variable contingent of chitarrones and other similar instruments. This ensemble was employed for nearly the entire opera, since the strings rarely played contemporaneously with the voices. We have no evidence that an organ (traditionally associated with the sound and social setting of sacred music) was ever used, nor is there anything to suggest the presence of a harp. The instrumental texture of the continuo should never become too jagged or uneven, given that its primary function is to sustain the vocal line while maintaining an effective balance between the stage and the orchestra pit (especially important for modern-day

performances in theatres that are entirely too large for this particular kind of repertoire). It may nonetheless be appropriate at times to make isolated use of certain instruments, particularly when the expressive effect of the vocal line requires an adjustment of timbre and dynamic in the accompaniment. Unlike eighteenth-century performance practice, which preferred the constant presence of a melodic bass instrument, in the seventeenth century the harmonic instruments were considered sufficient to provide a proper and effective accompaniment. Assorted instrumental specifications in Monteverdi's eighth book of madrigals, for example, support this observation. Even so, historical evidence from this period also records the occasional presence of melodic bass instruments both 8-foot or 16-foot (see again the eighth book of madrigals and *Orfeo*), so that this option may be left to the discretion of the performer.

Our current classification of vocal ranges did not exist in the seventeenth century. Women's voices were generically written in what we now commonly call soprano clef. This apparent uniformity did not preclude, however, that individual voices, each with its own particular color and range, were undoubtedly selected according to how well they fit the role in question. We still do this today, assigning these same roles to various types of soprano or mezzo-soprano. It is best to avoid those voices that tend to sit at the extremes and whose tessitura would consequently not be compatible with the aesthetic of *stile recitativo*. The alto parts were sung by tenors (not countertenors) with a good upper extension and well-developed falsetto.

The same considerations above regarding soprano clef may be applied to male roles notated in tenor clef.

Any eventual difficulty resulting from demands of tessitura may be due to the fact that standard pitch in seventeenth-century northern Italy was higher than it is today.

Ornamentation in opera through the first half of the seventeenth century continues to be a complex issue. Modern singers generally resort to a highly repetitive formula consisting of rapid divisions of the cadential notes, neglecting any judicious application of trills, accents, call (*clamazione*), or more subtle gestures such as syllabic anticipation (*anticipazione della sillaba*). These ornaments were more or less inferred in operatic vocal writing of the time, surviving decades later in the unwritten performance practice for solo voice. Abundant coloratura, on the other hand, is chronologically misplaced when applied to this music, by at least 30 years. With specific reference to *Ulisse*, Monteverdi reserved florid passages for the gods, as if to endorse a fundamentally rhetorical, not merely ornamental application of the device. Long notes within a given vocal passage may nonetheless occasionally sustain legitimate coloratura embellishment, especially in cases of particularly emphatic or expressive text.

My thanks to the cast that performed *Ulisse* at Welsh National Opera in September 2006, for their generous observations regarding doubtful issues and errors in the first draft of this edition.

Rinaldo Alessandrini
September 2006

(Translation by Anna Herklotz)

EINLEITUNG

Die Oper *Il ritorno d'Ulisse in patria*, komponiert nach einem Libretto von Giovanni Badoaro (1602–1654), wurde in Venedig während der Karnevalsaison 1640 im Teatro di Santi Giovanni e Paolo¹ uraufgeführt und dort weitere zehn Mal aufgeführt. Im selben Jahr fand auch im Teatro Guastavillani in Bologna eine Aufführung durch eine venezianische Wandertruppe statt, der unter anderem die Familie Manelli und der Komponist und Theorbist Benedetto Ferrari angehörten.

Von der Musik zu *Il ritorno di Ulisse in patria* existiert nur eine einzige Quelle, die heute in der Wiener Nationalbibliothek unter der Signatur Ms.18763 aufbewahrt wird. Ihre genaue Entstehungsgeschichte ist nicht bekannt, doch wahrscheinlich wurde die Handschrift in Italien angefertigt. Sie gehörte zur Schlafkammerbibliothek Kaiser Leopolds I., der eine umfangreiche, im Laufe vieler Jahre entstandene Sammlung von Partituren besaß. Es gibt keinen Hinweis darauf, dass die Handschrift des *Ulisse* zum Zweck einer Aufführung in Wien verwendet wurde. Wahrscheinlicher ist, dass der Kaiser, der für seine Liebe zur Musik bekannt war, sie einfach für seine Manuskriptsammlung erstand. Es lässt sich auch nicht rekonstruieren, ob die Kopie ausdrücklich in Auftrag gegeben wurde, oder ob sie in Venedig oder andernorts in Italien, wo die Oper aufgeführt wurde, erworben wurde.

Die handschriftliche Partitur entstammt vom Anfang bis zum Ende derselben Hand. Dafür, dass sie zu Aufführungszwecken benutzt wurde, gibt es keinerlei Anzeichen. Die einzigen Veränderungen und Korrekturen, die vorgenommen wurden, betreffen die Einteilung der Akte: Dem Libretto folgend umfasste die Oper zunächst fünf Akte (zu dieser Struktur informiert der Kritische Bericht), die der Kopist später in drei Akte umstrukturierte; die Nummerierung der Szenen wurde entsprechend korrigiert. Zu einigen Szenen fehlt die Musik, genauer gesagt zur dritten Szene des ersten, zur sechsten Szene des zweiten und zur zweiten Szene des dritten Akts. Ebenso fehlt der Chor der Najaden, der die 9. Szene des ersten Aktes eröffnet, sowie der Chor der Ithaker aus der Schluss-Szene des Librettos von Badoaro. Obwohl es sich mit

¹ Wir danken Ellen Rosand für den Hinweis, dass die Uraufführung nicht, wie bis heute allgemein angenommen, im Teatro di San Cassiano stattgefunden hat. Die einzelnen Nachweise dafür werden in Kapitel 3 ihres Buches *Monteverdi's Last Operas: A Venetian Trilogy, Berkeley und Los Angeles: University of California Press, 2007*, nachzulesen sein.

Ausnahme der Szene im dritten Akt durchweg um Ensembleszenen handelt, ist nicht bekannt, aus welchen Gründen die Musik zu diesen Versen nicht enthalten ist (außerdem sind im dritten Akt weitere Chöre enthalten). Das Fehlen der Musik der zweiten Szene aus dem dritten Akt wird im Manuskript selbst damit erklärt, dass Monteverdi den Text als (allzu?) „melancholisch“ empfunden habe. Es haben sich zwölf handschriftliche, nahezu identische Kopien des Librettos erhalten, die in verschiedenen Bibliotheken Italiens (Venedig, Mailand, Padua, Rom) und in der University of California in Los Angeles aufbewahrt werden.

Die Tatsache, dass nur eine einzige musikalische Quelle überliefert ist, vereinfacht zwar einerseits den Prozess der Transkription für die Edition, verwehrt aber andererseits jede Möglichkeit eines Quellenvergleichs in zweifelhaften Fällen. An vielen Stellen mag sich der Kopist mit der genauen Platzierung der Tonhöhe auf dem System geirrt und die Töne möglicherweise einen Halb- oder Ganzton höher bzw. tiefer als Monteverdi notiert haben. Auch wenn eine Note innerhalb einer fraglichen Passage formal nicht falsch ist, so ist ihre Erhöhung oder Erniedrigung um einen Halb- bzw. Ganzton oft überzeugender und charakteristischer für seinen Kompositionsstil. Die auffälligsten dieser Fälle wurden in der Partitur angeglichen; über sie berichten die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht. Andere, grundsätzlichere Vorschläge zu Änderungen finden sich nur in den Anmerkungen. Der Benutzer ist daher aufgefordert, die Anmerkungen zu konsultieren, nicht nur zum Nachvollzug der editorischen Verfahren, sondern ebenso wegen dieser mehr oder weniger schwerwiegenden Vorschläge.

Die Notierung weist nur wenige Unregelmäßigkeiten auf. Eine davon ist die uneinheitliche Schlüsselung der *Humana Fragilità* im Prolog. Die Partie beginnt im Sopran-Schlüssel, geht sodann in den Altschlüssel über und kehrt wieder zum Sopran-Schlüssel zurück. Da die Handschrift der Schlüsselzeichen unterschiedlich zu sein scheint, wurde möglicherweise die Verwirrung dadurch verursacht, dass eine zweite Person an einigen Stellen in die Partitur eingegriffen hat. Ebenfalls widersprüchlich ist die Schlüsselung in der Partie des Eumete, die ab der siebten Szene des zweiten Akts vom Tenor- zum Mezzosopran-Schlüssel überwechselt. Angesichts der generellen Qualität der Kopie, die streckenweise auf einen nur mäßig begabten

Kopisten schließen lässt, ist es unwahrscheinlich, dass der Schlüsselwechsel auf seiner Initiative beruht. Es ist vielmehr denkbar, dass es sich bei dieser Kopie um eine mehr oder weniger getreue (und nicht sonderlich kompetente) Abschrift eines anderen Manuskripts handelt, das eventuell die improvisierten Stimmlagenwechsel bezeugen könnte. Vom Ritornell der neunten Szene im ersten Akt ist nur der Anfang notiert. Bezüglich der Arie des Melanto „*Ama dunque che d'Amore*“ (erster Akt, zehnte Szene) verweisen wir auf den Kritischen Bericht.

Die Edition der Partitur hält sich weitestgehend an die handschriftliche Vorlage; es wurden sowohl Takteinteilungen als auch Tempobezeichnungen und Notwerte übernommen. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts wurden die Takteinteilungen nicht im modernen Sinn verwendet, sondern dienten der grundsätzlichen, nicht unbedingt regelmäßigen quantitativen Einteilung. Nicht selten findet man Taktstriche, die als Hinweise zur Phrasierung des musikalischen Textes zu verstehen sind. Beibehalten wurde ebenfalls die originale Halsung der Noten. Diese Notation rhythmischer Werte scheint im besonderen Maße dazu bestimmt, einzelne Elemente der Phrasierung und Artikulation kenntlich zu machen.

Fehlende Fermaten am jeweiligen Ende eines Einsatzes wurden in Klammern ergänzt. Die Fermaten dienten damals ganz offensichtlich noch nicht der Verlängerung der Note, sondern bezeichneten schlicht das Ende eines Rollenvortrags; sie sind also ein graphischer Hinweis. Die geschwärzte Notierung wird mit Hilfe von durchgezogenen Klammern wiedergegeben, während Ligaturen durch gestrichelte Klammern gekennzeichnet sind.

Auch der Librettotext wird in der Partitur, weitgehend frei von modernen Angleichungen, in der Form des Manuskripts wiedergegeben, um den alten Klang der originalen Textunterlegung beizubehalten. Zeichensetzung ist selten vorhanden und wurde in der Edition sparsam ergänzt, um zu viele Nebensätze zu vermeiden. Fehlende Fragezeichen wurden ergänzt, wenn der Zusammenhang es klar verlangt, Ausrufezeichen wurden nicht ergänzt. Über alle wichtigen Korrekturen und Veränderungen gibt der Kritische Bericht Auskunft. Die Abkürzungen „ij“ werden in eckigen Klammern aufgelöst.

Die Continuo-Stimme wurde mit einer grundlegenden Bezifferung versehen, die in Anlehnung an die Anweisungen der einschlägigen Abhandlungen der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ediert wurde. Sie können von den Ausführenden weiter ausgearbeitet

und verändert werden, um sie dem vorhandenen Instrumentarium (Tasten- oder Zupfinstrumente) und dem gewünschten Maß harmonischer Komplexität anzupassen. Die vom Herausgeber hinzugefügten Bezifferungen wurden in eckigen Klammern gesetzt, so dass sie leicht von den originalen Ziffern des Manuskripts (ohne Klammerung) zu unterscheiden sind.

Wie häufig bei diesem Repertoire wird sich der Continuo-Spieler bei der Wahl der Akkorde und der melodischen Änderungen zwischen modalem und tonalem Charakter entscheiden müssen. Dabei gilt es zu bedenken, dass sich gerade in diesem Zeitraum ein allmählicher Wechsel von einem zum anderen System vollzog, so dass auch kontrastierende und sich häufig sogar widersprechende Lösungen möglich sind.

Entsprechend schwierig gestaltet sich das Problem der Stimmung in Anbetracht der Tatsache, dass chromatische Tasteninstrumente mit geteilten Halbtastentasten für gewöhnlich nicht zur Verfügung stehen. Die Oper fordert jedoch verschiedentlich sowohl *dis* als auch *es* bzw. *gis* als auch *as*. Der beste Kompromiss in diesem Fall ist wohl eine Art ungleich schwebende Stimmung, die einen zufriedenstellenden Klang aller Akkorde garantiert. Bedauerlicherweise treten bei einer Vierteltonstimmung der Cembali viele extrem falsch klingende Akkorde auf. Zusätze des Herausgebers sind in der Partitur immer in Klammern gesetzt. Umfangreichere Korrekturen und zweifelhafte Stellen werden im Kritischen Bericht beschrieben und kommentiert.

Anders als häufig vermutet, benötigen die Opern des 17. Jahrhunderts keine zusätzliche ‚Orchestrierung‘; ihre Partituren sind nicht als ‚Skelett‘ oder Kurzschrift zu verstehen. Im Falle Monteverdis wäre es sowohl in historischer als auch stilistischer Hinsicht ein grober Fehler, den *Orfeo* mit den Opern seiner venezianischen Zeit gleichzusetzen. Würde man die vokalen Partien seiner venezianischen Opern mit einer dem frühen 17. Jahrhundert entsprechenden Orchesterbegleitung versehen, so würde man sie paradoxerweise dem Klangbild nach in die Vergangenheit verlegen und der Struktur nach dem Stil Alessandro Scarlattis angleichen und zugleich die wesentlichen Eigenschaften des *stilo recitativo* verkennen. Dergleichen mit dem beiläufigen Argument rechtfertigen zu wollen, die Aufführungspraxis an den venezianischen Bühnen sei höchst variabel gewesen, ist musikhistorisch nicht stichhaltig.

Die handschriftliche Partitur des *Ulisse* gibt keine Anmerkungen zur Instrumentierung der Ritornelli oder der Sinfonie. Hinweise verschiedener Herkunft

lassen darauf schließen, dass eine Gruppe von fünf Streichern und ein 16'-Instrument üblich waren. Die Verwendung von Blasinstrumenten ist belegbar und daher möglich, doch sollten ihre Klangeigenschaften allein rhetorischen Zwecken dienen. So können zum Beispiel in kriegerischen und feierlich-königlichen Szenen sehr wohl Trompeten und Hörner Verwendung finden. Die Bläser ausschließlich zum Zweck einer abwechslungsreicheren Orchestrierung einzusetzen, würde bedeuten, dem Werk etwas hinzufügen zu wollen, das ihm nicht entspricht, denn die Oper war zu jener Zeit vor allem ein dramatisches und vokales Bühnenwerk.

Die instrumentale Basis der Opernorchester des 17. Jahrhunderts wurde von der Continuo-Gruppe gebildet, die meist aus zwei oder drei Cembali und einer wechselnden Anzahl von Chitarronen und ähnlichen Instrumenten bestand. Dieser Instrumentengruppe oblag die Begleitung der gesamten Oper, während die Streicher so gut wie nie gleichzeitig mit den Sängern spielten. Hinweise auf die Verwendung einer Orgel, deren soziale und symbolische Bedeutung an die Kirche gebunden war, gibt es nicht. Auch bezüglich der Harfe ist wenig überliefert. Die Instrumentalbesetzung des Continuo sollte nicht zu stark oder ungleichmäßig werden, da es ihre primäre Funktion ist, die Gesangslinie zu stützen und dabei die empfindliche Balance zwischen Bühne und Orchestergraben beizubehalten. Dies gilt besonders für heutige Aufführungen in Theatern, die grundsätzlich zu groß für diese spezielle Art des Repertoires sind. Es mag dennoch zuweilen angemessen sein, bestimmte Instrumente gezielt einzusetzen, um den expressiven Gehalt einer Gesangslinie an die Klangfarbe und die Dynamik der Begleitung anzupassen. Im Unterschied zur Continuo-Praxis im 18. Jahrhundert, wo ein zusätzliches Melodie führenden Bass-Instrument immer erwünscht war, begnügte man sich im 17. Jahrhundert mit dem kohärenten Klangbild der Harmonie-Instrumente. Einige authentische Hinweise zur Instrumentierung der Madrigale aus Monteverdis Achtem Buch lassen darauf schließen. Trotzdem kam nachweislich immer wieder auch ein melodisches Bassinstrument (8' und auch 16'; vgl. Achtes Buch der Madrigale und *Orfeo*) zum Einsatz; diese Entscheidung liegt beim Ausführenden.

Die heutige Einteilung der Vokal-Stimmen war dem 17. Jahrhundert gänzlich unbekannt. Alle weiblichen Partien wurden in der Partitur generell in dem Schlüssel, den wir heute Sopranschlüssel nennen, notiert.

Diese einheitliche Notierung bedeutete jedoch nicht sogleich eine Angleichung der Stimmlagen und Klangfarben, vielmehr wurden die einzelnen Stimmen den Anforderungen entsprechend ausgesucht, die die jeweilige Partie an sie stellte. Auch bei einer heutigen Aufführung können die weiblichen Partien auf eine heterogene Gruppe von Sopran- und Mezzosopran-Stimmen aufgeteilt werden. Vermieden werden sollten extreme Stimmlagen, die einen Gebrauch der Stimme im Sinne der Ästhetik des *stilo recitativo* nicht zulassen.

Für die Altpartien wurden hohe Tenöre mit gut entwickeltem Falsett eingesetzt (keine Countertenöre). Für die im Tenorschlüssel notierten Rollen gelten dieselben Bedingungen wie für die Sopranpartien. Bei eventuell auftretenden Unbequemlichkeiten aller Stimmlagen sollte bedacht werden, dass der Stimmtone, wie er im 17. Jahrhundert insbesondere in Norditalien gebräuchlich war, etwas höher lag als der heute übliche.

Die Verzierungen stellen in den Opern der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein schwieriges Kapitel dar. Sänger verwenden heute bei Kadenzten in der Regel oft wiederholte Verzierungsfiguren: kleine Auszierungen der Kadenztöne. Sie vernachlässigen dagegen Triller, Akzent (*accento*) und Ausruf (*clamazione*) sowie andere noch raffiniertere Verzierungen, wie die Vorwegnahme einer Silbe (*anticipazione della sillaba*). Diese Verzierungen, die mehr oder weniger in den Vokalstimmen der Opern dieser Zeit zu finden sind, haben sich Jahrzehnte lang in der Aufführungspraxis solistischer Vokalmusik erhalten. Ein Übermaß an Verzierungen würde andererseits die Musik stilistisch um mindestens dreißig Jahre zurückverlagern. Im Fall des *Ulisse* hat Monteverdi die Kopfstimme den Gottheiten vorbehalten; er zeigte damit, dass er dieses Element nicht als banales Ornament begriff, sondern ihm symbolische Bedeutung beimaß. Es ist aber in jedem Falle zulässig, längere Notenwerte im Gesangspart auszuführen, vor allem in jenen Passagen, denen ein besonders nachhaltiger oder ausdrucksstarker Text zugrunde liegt.

Mein Dank gilt den Musikern, die im September 2006 an der Welsh National Opera den *Ulisse* mit mir aufgeführt haben, die mich freundlicherweise auf zweifelhafte Stellen hingewiesen haben und mir somit ermöglichten, Fehler der ersten Niederschrift zu korrigieren.

Rinaldo Alessandrini
September 2006

(Übersetzung von Sabina Kienlechner)