

# MONTEVERDI

Lamento d'Arianna  
(Monodia)

Pianto della Madonna  
(Contrafactum)

Herausgegeben von / Edited by  
Hendrik Schulze  
(Herausgeber des Notenteils / Editor of the Score)  
Sara Elisa Stangalino  
(Herausgeberin der Librettoedition / Editor of the Libretto)

Ausführliche Einleitung / Extensive Introduction



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
DBA 1188-01

---

© 2024 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel  
Diese Ausgabe unterliegt dem Urheberrecht; jede Verwendung zu anderen als rein privaten Zwecken  
ist ausdrücklich untersagt und bedarf der vorherigen Zustimmung des Bärenreiter-Verlags.  
Dies gilt insbesondere für die Verwendung von Texten oder Textauszügen in Publikationen jeglicher Art.  
This edition is subject to copyright; any use for other than strictly private purposes  
is expressly prohibited and requires prior authorisation from Bärenreiter-Verlag.  
This applies in particular to the use of texts or text excerpts in publications of any kind.  
ISMN 979-0-006-59849-6

# INHALT / CONTENTS

Einleitung.....	4
Um nicht den Faden zu verlieren: Die literarischen Wurzeln von Rinuccinis und Monteverdis <i>L'Arianna</i> .....	5
Musik und Überlieferung des <i>Lamento d'Arianna</i> .....	11
Madrigal: <i>Lamento d'Arianna</i> im sechsten Madrigalbuch (1614) .....	12
Kontrafaktur: „Pianto della Madonna“ .....	13
Aufführungspraxis .....	14
Quellen und Überlieferung .....	15
Die Edition .....	17
Tabelle 1 .....	18
Tabelle 4 .....	21
Tabelle 5 .....	25
Introduction.....	28
So as not to lose the thread: The literary roots of Rinuccini's and Monteverdi's <i>L'Arianna</i> .....	29
Music and tradition of the <i>Lamento d'Arianna</i> .....	34
Madrigal: <i>Lamento d'Arianna</i> in the sixth book of madrigals (1614) .....	35
Contrafactum: “Pianto della Madonna” .....	37
Performance Practice .....	37
Sources and Tradition .....	38
The Edition .....	40
Table 1.....	41
Table 4.....	44
Table 5.....	48

# EINLEITUNG

Claudio Monteverdis *L'Arianna*<sup>1</sup> wurde 1608 anlässlich der Hochzeit zwischen Francesco IV. Gonzaga und Margherita von Savoyen im herzoglichen Palast von Mantua aufgeführt.<sup>2</sup> Für das Libretto verwendete der Poet Ottavio Rinuccini<sup>3</sup> einen alten Mythos, die Geschichte von Ariadne, die von Theseus auf der Insel Naxos zurückgelassen wurde – eine der am häufigsten erzählten Sagen sowohl in der Antike als auch in der Neuzeit.<sup>4</sup>

1 Zu Claudio Monteverdi siehe u. a.: Anna Amalie Abert, *Claudio Monteverdi und das musikalische Drama*, Lippstadt: Kistner & Siegel, 1954; *Atti del convegno di studi dedicato a Claudio Monteverdi*, Siena, 28–30 April 1967, Lucca: LIM, 1967; Nino Pirrotta, „Scelte poetiche di Monteverdi“, *Nuova rivista musicale italiana*, 2, 1968, S. 10–42, 226–254; *Congresso internazionale sul tema ‚Claudio Monteverdi e il suo tempo‘*, hrsg. von Raffaello Monterosso, Verona: Valdonega, 1969; Nino Pirrotta, „Teatro, scene e musica nelle opere di Monteverdi“, in *Congresso internazionale sul tema ‚Claudio Monteverdi e il suo tempo‘*, hrsg. von Raffaello Monterosso, Verona: Valdonega, 1969, S. 45–67 (Nachdruck in *Scelte poetiche di musicisti: teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venedig: Marsilio, 1987, S. 219–242); Claudio Gallico, *Monteverdi: poesia musicale, teatro e musica sacra*, Turin: Einaudi, 1979; Gary Tomlinson, „Madrigal, Monody, and Monteverdi's ‚via naturale alla immitatione‘“, *Journal of the American Musicological Society*, 34, 1981, S. 60–108; Paolo Fabbri, *Monteverdi*, Turin: EDT, 1985; *The New Monteverdi Companion*, hrsg. von Denis Arnold und Nigel Fortune, London/Boston: Faber & Faber, 1985; *Claudio Monteverdi: studi e prospettive. Atti del convegno*, Mantua, 21–24 Oktober 1993, hrsg. von Paola Besutti, Teresa M. Gialdrone und Rodolfo Baroncini, Florenz: Olschki, 1998; Paola Besutti, „The ‚Sala degli Specchi‘ Uncovered: Monteverdi, the Gonzagas and the Palazzo Ducale“, *Early Music*, 27 (3), 1999, S. 451–456, 459–461, 463–465; Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber: Laaber-Verlag, 2002; Silke Leopold, *Claudio Monteverdi. Biografie*, Stuttgart: Reclam, 2017; *Il teatro di Claudio Monteverdi. Spettacoli di corte e di palazzo*, hrsg. von Silvia Urbani, Vorwort von Paolo Fabbri, Florenz: Leo S. Olschki, im Druck.

2 Paolo Fabbri, *Monteverdi*, Turin: EDT, 1985, 124; Tim Carter, *Monteverdi's Musical Theatre*, New Haven: Yale University Press, 2002; Donald C. Sanders, *Music at the Gonzaga Court in Mantua*, Lanham: Lexington Books, 2012.

3 Francesca Fantappiè, *Rinuccini, Ottavio (Ottaviano)*, s.v., *Dizionario Biografico degli Italiani*, S. LXXXVII, 2016, online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/ottavio-rinuccini\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ottavio-rinuccini_(Dizionario-Biografico)/).

4 Giorgio Ieranò, *Il mito di Arianna. Da Omero a Borges*, Rom: Carocci, 2007; Maurizio Bettini und Silvia Romani, *Il mito di Arianna. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Turin: Einaudi, 2015. Siehe auch den Kommentar von Alberto Pavan, „Il mito di Arianna“, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, New Series, 94 (1), 2010, S. 151–158. Zur Rezeption des Mythos im Musiktheater siehe Winfried Kirsch, „Ariadne-Theseus-Dionysos: Zur Rezeption eines antiken Mythos in der musikdramatischen Kunst“, in *Ainigma: Festschrift für Helmut Rahn*, Heidelberg: Winter, 1987, S. 77–94. Zur Entwicklung des Mythos in literarischen und ikonographischen Quellen siehe Claude Vatin, *Ariane et Dionysos: un mythe de l'amour conjugal*, Paris: Éditions Rue d'Ulm, 2004. Zu den literarischen Aspekten des Mythos und der Figuren siehe Giovanni Casadio, *Storia del culto di Dioniso in Argolide*, Rom:

Die Aufführung der Oper in Mantua war offenbar ein großer Erfolg, der auch außerhalb des Herzogtums Interesse erweckte. Insbesondere das Lamento der verlassenen Ariadne in Episode V des Dramas scheint große Beachtung erfahren zu haben.<sup>5</sup> Dies wird unter anderem durch die ungewöhnliche Vielzahl von Ausgaben und Abschriften belegt. So bearbeitete Monteverdi selbst die Reden der Arianna in diesem Abschnitt als fünfstimmiges Madrigal, das er als Teil seines sechsten Madrigalbuches 1614 veröffentlichte (siehe Bärenreiter-Ausgabe BA 8797). Des Weiteren wurde eine monodische Fassung 1623 in Venedig publiziert, vermutlich auch unter Mitarbeit des Komponisten (siehe Bärenreiter-Ausgabe BA 8796). Ein von Monteverdi offensichtlich nicht autorisierter Abdruck der monodischen Fassung erschien im gleichen Jahr in Orvieto. Schließlich bearbeitete Monteverdi einen Teil des Lamento als sakrale Kontrafaktur, die unter dem Namen „Pianto della Madonna“ in der 1640 in Venedig veröffentlichten Sammlung *Selva morale e spirituale* abgedruckt wurde (siehe BA 8796). Hinzu kommen noch wenigstens vier zeitgenössische Abschriften, die bis heute erhalten geblieben sind (zu den Quellen siehe auch Critical Report). Der Ruf der Oper war überdies so gut, dass sie im Jahr 1641 in Venedig wieder aufgenommen wurde (allerdings ist von dieser Fassung die Musik nicht erhalten).

Es gibt wohl kein anderes Stück aus der Frühzeit der Oper, das in so vielfältiger Form überliefert ist wie das *Lamento d'Arianna*. Angesichts dieser Tatsache mutet es auf den ersten Blick jedoch seltsam

GEI 1994; Federico Borca, „Vacat insula cultu: il lamento di Arianna e l'isola-prigione“, *Quaderni del Dipartimento di Filologia Linguistica e Tradizione Classica dell'Università di Torino*, 4, 1999, S. 157–171; Franco Serpa, „Ariadne l'attrice“, in *Culture europee e tradizione latina. Atti del Convegno internazionale di Studi* (Civiale del Friuli, Fondazione Niccolò Canussio, 16–17 November 2001), hrsg. von Laura Casarsa, Lucio Cristante, Marco Fernandelli, Triest: Polymnia, 2003, 55–63. Man beachte schließlich auch: Alberto Manodori, „Il lamento di Arianna ossia suggerimenti per una semiologia del mito cretese del labirinto, dell'impresa di Teseo e della sorte di Arianna alla luce del personaggio delineato da Ottavio Rinuccini nella tragedia omonima e musicato da Claudio Monteverdi“, in *Monteverdi e Roma*, Rom: De Luca, 1993, S. 279–284.

5 Zur Episodenstruktur des Librettos siehe unten, **Tabelle 5**. Zur Rezeption und Verbreitung des *Lamento d'Arianna* siehe auch Silke Leopold, „Einleitung“, in Claudio Monteverdi, *Lamento d'Arianna. Faksimile nach dem Erstdruck aus der Universitätsbibliothek Ghent*, hrsg. von Silke Leopold, Kassel: Figaro, 2017, S. 5.

an, dass von der Musik der restlichen Oper *L'Arianna* bis auf wenige Takte nichts erhalten ist. Dieses Rätsel löst sich zumindest teilweise, wenn man die Zusammenhänge der jeweiligen Veröffentlichungen bzw. Abschriften näher betrachtet. Dabei stellt sich heraus, dass es sich fast ausschließlich um Sammlungen handelt, bei denen das literarische Interesse an den Texten, die hier in Musik gesetzt werden, überwiegt. In anderen Worten spiegelt sich in der Überlieferung des *Lamento d'Arianna* nicht das Interesse an der Oper und ihrer Handlung selbst wider, sondern das Interesse an Monteverdis Behandlung des literarischen Topos des Lamentos, der im 17. Jahrhundert schon auf eine längere Geschichte zurückblicken konnte. Es ist daher sinnvoll, sich zunächst mit den literarischen Wurzeln des *Lamento d'Arianna* zu befassen.

#### UM NICHT DEN FADEN ZU VERLIEREN: DIE LITERARISCHEN WURZELN VON RINUCCINIS UND MONTEVERDIS *L'ARIANNA*<sup>6</sup>

*Sciolti dal sonno, il mio Signor cercai,  
misera me, ma invano  
ben cento volte e cento  
mossi a cercarlo or l'una ora l'altra mano.*<sup>7</sup>

##### Antike Quellen

Unter den antiken Quellen stechen vor allem Catull (*Carmen* 64)<sup>8</sup> sowie Ovid (*Metamorphosen*; *Heroides* X; *Ars amatoria* I; und *Fasti* III)<sup>9</sup> hervor. Catull zeichnet

6 Bei diesem Abschnitt handelt es sich um eine erweiterte Fassung eines Vortrags, den Sara Elisa Stangalino am 26. September 2019 anlässlich der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung an der Universität Paderborn – Hochschule für Musik Detmold gehalten hat (SES).

7 Ottavio Rinuccini, *L'Arianna*, Venedig: Heredi di Francesco Osanna, 1608, S. 22.

8 Giorgio Pasquali, „Il carme 64 di Catullo“, *Studi italiani di filologia classica*, 1, 1920, S. 1–23; Gennaro Perrotta, „Il carme LXIV di Catullo e i suoi pretesi originali ellenistici“, *Atheneum* 9, 1931, S. 177–222 und S. 370–409; Ernst August Schmidt, „Ariadne bei Catull und Ovid (Catull. 64, S. 132–201, Ovid *Heroides* X)“, *Gymnasium* 74, 1967, S. 489–501. Zu den Vorbildern der *Arianna* siehe auch: Leofranc Holford-Stevens, „Her Eyes Became Two Spouts: Classical Antecedents of Renaissance Lament“, *Early Music*, 27 (3), 1999, S. 379–393.

9 Francesco Araldi, *La retorica nella poesia di Ovidio*, Paris: Les Belles Lettres, 1958; Helmut Rahn, „Ovids elegische Epistel“, *Antike und Abendland*, 7 (1), 1958, S. 105–120; Gianpiero Rosati, „Epistola elegiaca e lamento femminile“, in *Ovidio. Lettere di eroine*, Mailand: Rizzoli, 1989, S. 5–51; Jörg Maurer, *Untersuchungen zur poetischen Technik und den Vorbildern der Ariadne-Epistel Ovids*, Frankfurt am Main: Lang, 1990; Gianpiero Rosati, „Lelegia al

dabei als erster das Bild der „verlassenen Ariadne“, welches von Ovid dann gefestigt wird und den Referenzpunkt für alle Bearbeiter des Mythos in der Neuzeit bildet. Es ist deshalb notwendig, die Quellen näher zu betrachten, die den Autoren des 16. Jahrhunderts als Vorlage gedient haben, allen voran Ovid.

Insbesondere in den *Heroides* X widmet sich Ovid der inneren Entwicklung Ariadnes und umreißt dabei einige Topoi, mit denen sich spätere Autoren auseinandersetzen mussten. Es handelt sich um folgende Elemente: nach der gemeinsamen Flucht mit Theseus aus Kreta erwacht Ariadne auf Naxos und fühlt auf der anderen Bettseite nach dem Geliebten; sie erfährt so von seiner Abwesenheit – Theseus ist entflohen; Ariadne geht zum Strand und ruft nach Theseus, es antwortet ihr aber nur das Echo der Klippen; sie steigt auf einen Felsen am Meer und sieht die Flotte der Fliehenden, getrieben von einem günstigen Wind.

So wird der Prototyp der sogenannten *Mulier deserta* gezeichnet,<sup>10</sup> der verlassenen Frau, noch recht statisch bei Catull, erheblich dynamischer in Ovids Fassung: zerrissene Kleidung, offene Haare sowie die Lamentationen in den Wind sind Zeichen einer Grammatik des Verlassenseins, die Ovid von der Catull'schen Beschreibung der Bacchanten übernahm.

##### Topoi in den Texten des 16. Jahrhunderts. Nannini, Ariost, Anguillara

Die italienischsprachigen Fassungen des Mythos übernahmen die oben erwähnten Topoi, fügten zum Teil weitere Einzelheiten hinzu oder verwiesen nur darauf.

Rinuccini bediente sich Materialien aus den *Metamorphosen* des Ovid, aber nicht aus der originalen lateinischen Fassung, sondern aus einer Übersetzung von Giovanni Andrea dell'Anguillara (siehe

femminile: le *Heroides* di Ovidio (e altre *heroides*)“, *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 29, 1992, S. 71–94; Friedrich Spoth, „Ovids Ariadne Brief (Her. 10) und die römische Liebeselegie“, *Würrz. Jahresh. Altert.*, 19, 1993, S. 239–260; Luciano Landolfi, „Le molte Ariadne di Ovidio. Intertestualità e intratestualità in ‚Her.‘ 10; ‚Ars.‘ 1, S. 525–564; ‚Met.‘ 8, S. 172–182; ‚Fast.‘ 3, S. 459–516“, *Quaderni Urbinate di Cultura Classica* (New Series), 57 (3), 1997, S. 139–172 (und die dort zitierte Literatur); Luciano Landolfi, „Fondali del pathos elegiaco. Natura e lamento nelle *Heroides*“, *Rivista di cultura classica e mediavale*, 42 (2), 2000, S. 191–214; Chiara Battistella, „Le ‚costellazioni‘ di Arianna: (Ou. Her. 10, 95 e Apoll. Rhod. 3, S. 997–1004)“, *Materiali e discussioni*, 57, 2006, S. 217–222; Paolo Isotta, *La dotta lira: Ovidio e la musica*, Venedig: Marsilio, 2018.

10 Siehe Marino Alberto Balducci, „Il destino di Olimpia e il motivo della *donna abbandonata*“, *Italica*, 70 (3), 1993, S. 303–328.

GRAFIK 1: Übersetzungen des Ovid

Ovid, *Metamorphosen*

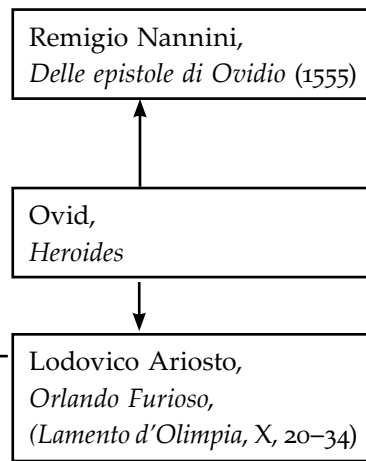


Giovanni Andrea dell'Anguillara,  
*Le Metamorfosi di Ouidio ridotte da Gio. Andrea dell'Anguillara in ottava rima...* (1561)

[Lamento der Ariadne eingefügt]



Ottavio Rinuccini, *L'Arianna* (1608)



Grafik 1),<sup>11</sup> einem der Schlüsseltexte für die Ovid-Rezeption der Frühen Neuzeit: Anguillara fügt seiner Übersetzung des Ovid ein Lamento für Ariadne hinzu – von Grund auf neu erfunden, ohne Entsprechung im Text Ovids.<sup>12</sup> Das Buch Anguillaras war ein richtiger Bestseller; zwischen 1561 und 1677 wurden mehr als dreißig Ausgaben gedruckt.

Im Entwurf seines Lamentos hatte sich Anguillara allerdings weniger an Ovid als vielmehr am *Rasenden Roland*, dem *Orlando furioso* des Ariost, orientiert (*Lamento d'Olimpia*, X, 20–34). So findet sich in den Annotationen, die Giuseppe Orologi in der 1580 erschienenen Ausgabe von Anguillaras Text vornahm, folgende Anmerkung: „Wenn Anguillara sich an einer Stelle bemüht hat, mit dem Genius des Ariost wettstreiten zu wollen, so ist dies in der Beschreibung des Lamentos der Ariadne geschehen, das von jenem großen Dichter [Ariost] für die Person der Olimpia verfertigt worden war.“<sup>13</sup>

11 Erstdruck: *Le Metamorfosi d'Ouidio al christianissimo re di Francia Henrico secondo di Gioianni Andrea dell'Anguillara*, In Venetia: per Gio. Griffio, 1561 [I-Tn: SUCC A.I.617]; siehe auch *Le metamorfosi di Ouidio, ridotte da Gioianni Andrea dell'Anguillara in ottava rima, impressione sesta, Di nuouo dal proprio Auttore riuedute, & corrette, con l'annotationi di m. Giosepe Horologgi, con postille & con gli argomenti nel principio di ciascun libro di m. Francesco Turchi*, In Venetia: appresso Fabio, & Agostino Zopini fratelli, 1580 [I-Nn: V.F. 110 F 29]. Leofranc Holford-Stevens, „Her Eyes Became Two Spouts: Classical Antecedents of Renaissance Lament“, *Early Music*, 27 (3), 1999, S. 379–393.

12 Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, Turin: EDT, 1991, S. 233–234.

13 *Le metamorfosi di Ouidio, ridotte da Gioianni Andrea dell'Anguillara in ottava rima, impressione sesta, Di nuouo dal proprio Auttore riuedute, & corrette, con l'annotationi di m. Giosepe Horologgi, con postille & con gli argomenti nel principio di ciascun libro di m. Francesco Turchi*, In Venetia: appresso Fabio, & Agostino Zopini fratelli, 1580, S. 151–152 [I-Nn: V.F. 110 F 29]: „Se in luogo alcuno l'Anguillara si è affaticato con l'ingegno di concorrere con l'Ariosto, si è affaticato in quella descrizione del lamento di Arianna, fatto da quel gran poeta in persona di Olimpia, perché quivi si potrà vedere apertamente dai giudiciosi, con quanta arte e vaghezza abbi rappresentato quell'amarillimo cordoglio della

Ariost seinerseits hatte sich sehr wohl Ovid zum Vorbild genommen, allerdings nicht die *Metamorphosen*, sondern die *Heroides* (siehe Grafik 1). Es lohnt sich daher, auch einen Blick auf diese zu werfen, einen Text, der im 16. Jahrhundert weite Verbreitung erfahren hat, vor allem in der Fassung des Remigio Nannini,<sup>14</sup> genannt Fiorentino, die auch Rinuccini gekannt haben dürfte.

Ein Vergleich der Texte von Nannini, Ariost und Anguillara bestätigt zwar die enge Verwandtschaft zwischen dem Text Rinuccinis und dem Anguillaras, lässt aber auch vermuten, dass Rinuccini in die Ausarbeitung seines Lamentos auch andere Texte einfließen ließ.

Diese drei Autoren übernehmen in unterschiedlicher Gewichtung einige der Themen, die bei Catull und Ovid den Torso der Geschichte Ariadnes ausmachen. Ariadne ist dargestellt wie folgt: 1. alleine; 2. erwachend auf der verlassenen Insel, wo sie den vorherigen Abend mit dem Geliebten verbracht hatte; 3. verzweifelnd; 4. den entfernten Schiffen nachrufend; 5. weinend auf dem Bett; 6. in der Furcht, von wilden Tieren zerrissen zu werden.

**Tabelle 1** präsentiert in der linken Spalte die Schlüsselwörter in Fettdruck, die den jeweiligen Topos anzeigen. In den Spalten auf der rechten Seite finden sich die entsprechenden Verse bei Nannini, Ariost und Anguillara. Die Schlüsselwörter der jeweiligen Topoi sind fett markiert.

mesta donna vedendosi abbandonata, con quai spiriti, con quali affetti, con quali contraposte, digressioni proprie, conversioni efficaci, e quanto vivamente abbi spregiate tutte quelle parti che possono mover l'animo altrui ad aver pietà dell'infelice donna.“

14 *Epistole d'Ouidio di Remigio Fiorentino diuise in due libri, con la tavola*, In Vinegia: appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, et fratelli, 1555 [I-Rn: 6. 13.G.41].

Es gibt rund 30 verschiedene Topoi hier, von denen einige mehrfach vorkommen: – der Schlaf: Theseus verlässt Ariadne während sie schläft und sie tastet nach ihm im Bett; – das verlassene Bett: Ariadne wacht auf und findet den Geliebten nicht vor; – Akte der Selbstverletzung: Ariadne verletzt sich selbst. Es folgt eine Reihe von Handlungen: – sie läuft ans Meer; – sie sieht den Strand; – sie macht dem abwesenden Geliebten Vorhaltungen; – sie antwortet dem Echo der Klippen; – sie steigt auf den Felsen; – sie sieht die Schiffe in der Ferne; – sie fällt in Ohnmacht; – sie macht wiederum dem Geliebten Vorhaltungen; – sie verletzt sich selbst; – sie winkt, um die Schiffe zurückzurufen; – sie weint und klagt; – sie erstarrt wie ein Fels; – sie kehrt zum verlassenen Bett zurück; – die Insel erweist sich als gänzlich verlassen; – Ariadne ist verwirrt; – sie fürchtet, von wilden Tieren zerrissen zu werden; – sie weint angesichts der Unmöglichkeit, nach Kreta zurückzukehren; – sie sinnt nochmals über den Schlaf nach; – sie fürchtet, nach ihrem Tod nicht begraben zu werden; – sie beklagt Theseus' Hochmut; – sie verletzt sich selbst; – sie erstarrt wie ein Fels; – sie sinnt wieder darüber nach, dass sie nun nicht begraben sein wird; – sie nimmt Abschied.

#### Rinuccinis Fassung

Rinuccinis *L'Arianna* ist in sieben Episoden gegliedert (siehe Tabelle 2).<sup>15</sup> In seinem Drama bedient sich Rinuccini vieler der oben genannten Topoi, führt aber eine bedeutende Veränderung ein: Er übernimmt Elemente der literarischen Vorbilder, überführt sie aber in eine dramatische Form, das heißt, in einen Text, der zur szenischen Aufführung bestimmt ist. Auf diese Weise formt Rinuccini die Geschichte Ariadnes zu einem Text, der in erster Linie durch die Notwendigkeiten des Dialogs bestimmt ist. Der szenische Zusammenhang impliziert somit, dass die Topoi übernommen und umgearbeitet werden, ohne dabei ihren rhetorischen Gehalt einzubüßen. Es ist genau diese – wie auch immer verstandene – Rhetorik, die die Grundlage der affektiven Dynamik des 17. Jahrhunderts bildet. Dies gilt für jedweden Texttyp: Epos, Roman, Drama und so weiter. Rinuccini verwendet die in der Tabelle aufgeführten Topoi in zwei Episoden, einmal im Be-

15 Für eine detaillierte Synopse, die in Übereinstimmung mit den mutmaßlichen Musiknummern erstellt wurde, die aus dem Libretto abgeleitet werden können, siehe **Tabelle 4**. Die Grundlage bildet hierbei die Rekonstruktion in Tim Carter, *Monteverdi's Musical Theatre*, New Haven: Yale University Press, 2002, S. 205–211.

TABELLE 2: Synopsis der *Arianna*

L'ARIANNA   TRAGEDIA   del Sig. Ottavio   Rinuccini,   Gentilomo della camera   del re cristianissimo.   Rappresentata in Musica   nelle reali nozze del Sereniss.   Principe di Mantova,   e della Serenissima Infanta   di Savoia.   In Mantova,   Presso gli Heredi di Francesco Osanna Stampator Ducale. 1608. Con licenza de' Superiori.	
Ep. 1	Ariadne und Theseus kommen mit der Flotte auf Naxos an. Ariadne hat unheilvolle Vorahnungen. Sie gehen für die Nacht in eine Hütte.
Ep. 2	Theseus denkt darüber nach, Ariadne zu verlassen. Die Flotte verlässt heimlich die Insel. Ariadne schläft, verlassen, im Bett.
Ep. 3	Vorahnungen Ariadnes. Beim Erwachen findet sie Theseus nicht im Bett vor. Dorila und der Chor trösten sie.
Ep. 4	Botenbericht: Ein Bote erzählt, am Strand eine junge Frau weinen gesehen zu haben, weil sie verlassen worden sei.
Ep. 5	Lamento der verlassenen Ariadne.
Ep. 6	Man hört eine himmlische Schar – vielleicht ist Theseus zurückgekehrt? Erzählung: Bacchus ist verliebt in Ariadne.
Ep. 7	Ratsversammlung der Götter; Bacchus errettet Ariadne; Ariadne fährt auf zu den Sternen.

richt des Boten, der dem Lamento vorausgeht und erneut im Lamento der Titelheldin selbst.

Im Bericht des Boten finden wir die folgenden Elemente: – Ariadne läuft an die Küste; – sie sieht den Strand; – sie steigt auf den Felsen; – sie sieht die Schiffe in der Ferne; – sie fällt in Ohnmacht; – konvulsive Bewegung der Arme (also das Winken); – Weinen; – Selbstverletzung (siehe **Tabelle 3**).

#### Ariadnes Lamento

Das Lamento ist etwas komplexer. Zur besseren Übersicht der Argumentation wurde der Text in thematische Abschnitte unterteilt und diejenigen Topoi identifiziert, die Rinuccini aus den literarischen Vorlagen übernommen hat. Der Text des Lamentos erscheint in Gänze in der linken Spalte; in den rechten Spalten sind die jeweiligen Verse aus den literarischen Vorlagen (siehe **Tabelle 4**).<sup>16</sup>

16 Zum *Lamento d'Arianna* und zum Lamento als generellem Topos, sowohl in der Literatur als auch in der Musik, siehe: Peter Epstein, „Dichtung und Musik in Monteverdis *Lamento d'Arianna*“, *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 10, 1927–28, S. 216–222; Hans-Ludwig Hirsch, „Claudio Monteverdis *Lamento d'Arianna*: Genesis und Strukturanalyse“, *Oper heute*, 1, 1978, S. 9–47; Marianne Danckwardt, „Das *Lamento d'Olimpia* ‚Voglio, voglio

TABELLE 3: Die Verse des Boten

Topoi	Rinuccini: Botenbericht
Corsa al mare (läuft ans Meer)	[S. 31] poi che correndo venne l'ove l'onde del mar bagnan l'arene
Visione del lido (sieht den Strand)	[S. 29] non rispinga al lido l'infame legno
Salita allo scoglio (steigt auf den Felsen)	[S. 29] sovra quel nudo scoglio... [S. 32] ma intenerir pareva gli scogli e i sassi...
Vista delle navi da lontano (sieht die Schiffe)	[S. 28] e tra caldi sospir si bei lamenti sparge pur dietro alle fuggenti vele...
Svenimento (Ohnmacht)	[S. 31] mancar gli spirti in quel leggiadro seno.
Braccia (Arme)	[S. 30] e le palme tendea   quasi arrestar, quasi abbracciar volessi   i fuggitivi legni...
Pianto (weint)	[S. 28] piange la rotta fede   piange l'empia partita... [S. 30] quando a ferir mi venne   si miserabil grido... [S. 30] e con voce di duol gridando disse   volgiti ingrato e mira...
Autolesionismo (Selbstverletzung)	[S. 31] già forsennata s'immergea nell'acque... (NB, der Topos des Selbstmords findet sich auch bei Ariost im <i>Lamento d'Olimpia</i> .)

morir' – eine Komposition Claudio Monteverdis?", *Archiv für Musikwissenschaft*, 41, 1984, S. 149–175; Ulrich Michels, „Das ‚Lamento d'Arianna‘ von Claudio Monteverdi“, in Hans Heinrich Eggebrecht, Reinhold Brinkmann (Hrsg.), *Analysen: Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag* (Archiv für Musikwissenschaft. Beihefte, Band 23), Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1984, S. 91–109; Paolo Fabbri, *Monteverdi*, Turin: EDT, 1985, S. 124ff.; Suzanne Cusick, „There Was not One Lady Who Failed to Shed a Tear: Arianna's Lament and the Construction of Modern Womanhood“, *Early Music*, 22, 1994, S. 21–41; Tim Carter, „Lamenting Ariadne?“, *Early Music*, 27 (3), 1999, S. 395–405; Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Roma: Bulzoni, 2003 (Bologna: il Mulino, 1990), S. 26ff.; Sabine Ehrmann-Herfort, „The Arianna model: On Claudio Monteverdi's musical conceptions“, *Journal of Seventeenth-Century Music*, 18/1, (2012) 2016 [online]. Zum Topos des Lamentos im Allgemeinen: Margaret Murata, „The Recitative Soliloquy“, *Journal of the American Musicological Society*, 32, 1979, S. 45–73; Ellen Rosand, „The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament“, *Musical Quarterly*, 65, 1979, S. 346–359; Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice: the Creation of a Genre*, Berkeley: University of California Press, 1991, S. 361–386. Zum Archetyp des Lamentos: Irving Godt und Giorgio Sanguinetti, „I casi di Arianna“, *Rivista italiana di musicologia*, 29 (2), 1994, S. 315–359.

ABSCHNITT 1: Diese Strophe ist allein Rinuccinis Erfindung. Der Beginn bedient sich des rhetorischen Mittels der *Repetitio*, oder Wiederholung („Lasciatemi morire“), die einerseits die für die Oper funktionale pathetische Dimension betont, und andererseits gleichsam als Wiedererkennungsmerkmal des Lamentos dient.

ABSCHNITT 2: Die Vorhaltungen an den Geliebten („O Teseo“) bilden wohl denjenigen Topos, den Rinuccini am häufigsten verwendet. Sie erscheinen ebenso in den Abschnitten 3, 5 und 7. Auch in diesem Fall verwendet Rinuccini das Mittel der *Repetitio* als verbindendes Element zwischen den verschiedenen Abschnitten. Dies ist wiederum funktionell für die Oper, da diese Textwiederholungen benötigt, die sich so einprägen lassen und zugleich musikalischen Zusammenhalt stiften. Es erscheinen weiterhin die Topoi der Flucht des Theseus („t'involi“), des Verlustes der Heimat („lasciato ha per te la patria e il regno“) der Furcht, von wilden Tieren zerrissen zu werden („fere dispietate e crude“) und des Todes ohne Beerdigung („ossa ignude“).

ABSCHNITT 3: Wiederholung der Vorhaltungen an den Geliebten („O Teseo“): Der Reim „affanna“ – „Arianna“ führt ein reizvolles Spiel von *nomen est omen* ein, das sich in keiner der drei literarischen Vorlagen findet. Er erscheint jedoch in einem wenig bekannten Text von Fortuniano Sanvitale, der auch Bezug zur Geschichte der Ariadne hat: *Gli avvenimenti amorosi di Arianna*, Padua 1600.<sup>17</sup> Sanvitale wurde 1566 in Parma geboren und war Literat, Maler, Mitglied der *Accademia degli Innominati* sowie Kommentator des *Adone* von Marino. Er mag vielleicht nicht der erste gewesen sein, der von diesem poetischen Mittel Gebrauch machte, in den bisher erwähnten Texten der literarischen Vorbilder Rinuccinis erscheint es jedoch nicht.

Der Abschnitt nimmt den Topos der Entfernung des Schiffes auf („rivolgi la prora“), sodann den des Weinens, gefolgt von der Ehrung, die Theseus in Athen erwartet („pompe superbe“) und wiederum den der wilden Tiere und des Verlassens der Heimat.

ABSCHNITT 4: Der mittlere Abschnitt ist in seinem beinahe aggressiven Charakter einmalig. Er setzt sich aus einer Reihe rhetorischer, insistierender Fragen zusammen, wie sie sich in keiner der hier angeführten literarischen Vorlagen finden. Hierin verweist der Abschnitt jedoch auf den Text Sanvitales,

17 Fortuniano Sanvitale, *Gli avvenimenti amorosi di Arianna dedicati alla Serenissima Madama Margherita Farnese Aldobrandina duchessa di Parma et di Piacenza &c.*, In Padova: appresso Lorenzo Pasquati, 1600 [I-Rn: MISC. VAL.716.8].



der ebenfalls eine Reihe rhetorischer Fragen enthält, die insgesamt mehr als eine Strophe umfassen. Auch wenn rhetorische Fragen ein Mittel sind, das in Lamenti häufig verwendet wird, fällt doch auf, dass sie sich weder bei Nannini noch bei Ariost oder Anguillara in größerer Zahl finden. Es scheint sich also um ein stilistisches Mittel zu handeln, das insbesondere im Drama den pathetischen Gehalt weiter steigert. Sanvitaler Wortwahl findet sich auch bei Rinuccini wieder („la fede, il giuramento“).

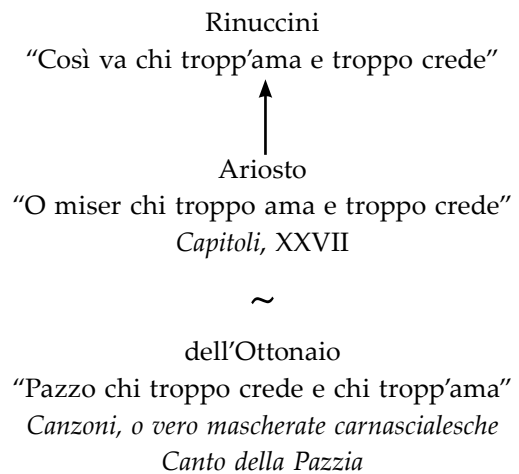
ABSCHNITT 5: Vorhaltungen an den Geliebten („Ah Teseo“); verwendet den Topos des Weinens und Klagens.

ABSCHNITT 6: Thematisiert die fehlenden Antworten des Theseus und erwähnt Meerestiere („balene“), die sich außer bei Ariost bei allen anderen Vorbildern finden.

ABSCHNITT 7: Noch ein Abschnitt mit Vorhaltungen an den Geliebten.

ABSCHNITT 8: Es werden drei Elemente behandelt: Das Thema der Mutter, das der Heimat, sowie die Schlussformel „Così va chi tropp’ama e troppo crede“ („so ergeht es dem, der zu viel liebt und zu viel vertraut“). Dieses Element dient mit seinem sentenzhaften Charakter gleichsam als historisches Symbol des Lamentos Rinuccinis. Obwohl er in den literarischen Vorlagen nicht erscheint, klingt der Vers für uns sehr grundlegend für das ganze Lamento. Nur Ariost bemerkt etwas Ähnliches am Ende seines Lamentos der Olimpia: „Or ecco il guiderdon che me ne dai“ („siehe, welchen Lohn ich davon trage“). Gleichwohl uns dieser Vers etwas generisch erscheint, kann doch gezeigt werden, dass sich Rinuccini hier ebenfalls bei Ariost bedient, wenn auch nicht beim *Orlando furioso*, sondern bei seinen *Capitoli*, genauer im *Capitolo XXVII* („O miser chi troppo ama e troppo crede“ – „armselig, wer zu viel liebt und zu viel vertraut“). Etwas weniger wörtlich, aber gleichsam interessant ist die Lektion, die die *Canzoni, o vero mascherate carnascialesche di M. Gio. Battista dell’Ottonaio* erteilt, „Pazzo chi troppo crede e chi tropp’ama“ („verrückt ist derjenige, der zu viel vertraut und zu viel liebt“).<sup>18</sup>

18 Giovanni Battista dell’Ottonaio, *Canto della Pazzia*, in *Canzoni, o vero mascherate carnascialesche di M. Gio. Battista dell’Ottonaio*, araldo già della Illustriss. Signoria di Fiorenza, in Fiorenza appresso Lorenzo Torrentino, 1560, pp. 96–97 [Österreichische Nationalbibliothek Wien: coll. 35.H.68].



Andere Übersetzungen der Texte des Ovid aus der Zeit, vor allem die von Agostini,<sup>19</sup> Dolce<sup>20</sup> oder Simeoni,<sup>21</sup> fügen den Vorlagen nichts hinzu. Sie halten sich sehr eng an das antike Vorbild und scheinen keinen Einfluss auf Rinuccini ausgeübt zu haben.

*Was fügt Rinuccini hinzu, was lässt er weg?*

Rinuccini führt mit dem Thema des „Zweifels der Ariadne“ oder der „Vorahnung des Verlassenwerdens“ auf Ebene der Dramaturgie ein neues Element ein. Das Thema erscheint auf den dem Lamento vorausgehenden Seiten: „Un gelato timor par che s’annidi che di futura angoscia e di tormento“ („Eine eisige Furcht scheint sich breit zu machen, vor zukünftigem Leid und Kummer“). Es fungiert als das, was in der Dramaturgie als „dramatische Ironie“ bezeichnet wird: der Zuschauer weiß bereits, was der Figur noch geschehen wird.

Auf rhetorischer Ebene verwendet Rinuccini wörtliche Anleihen, um einen zur Vertonung bestimmten Text auszuschnüffeln. Dabei bedient er sich des rhetorischen Mittels der Wiederholung, um zwei Funktionen zu erfüllen. Die Vorhaltungen an den Geliebten bilden die Basis dieser Wiederholungen. Sie kehren in mehreren Abschnitten wieder und verleihen dem Text Zusammenhalt, der vom Publikum als das empfunden werden soll, was wir heute allgemein als „geschlossene Nummer“ bezeichnen –

19 Niccolò degli Agostini, *Tutti li libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral al volgar verso con le sue allegorie in prosa*, In Venetia: per Iacomo da Leco: ad instantia de Nicolo Zoppino & Vincentio di Pollo suo compagno, 1522 [I-Fn: MAGL. 21.2.88].

20 Lodovico Dolce, *Le trasformationi di m. Lodouico Dolce, di nuouo ristampate e da lui ricorrette & in diuersi luoghi ampliate...*, In Venetia: appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratel., 1553 [I-Rc: CCC N.VII 18].

21 Gabriele Simeoni, *La vita et metamorphoseo d’Ouidio figurato ed abbreviato in forma d’epigrammi*, A Lione: per Giouanni di Torne nella via Resina, 1559 [I-Rn: 71. 5.A.34].

gleichsam eine Arie *avant la lettre*. Sie bedarf der Elemente des Zusammenhalts, die diese Vorhaltungen zu einem „homogenen und autonomen“ Text machen, dabei aber gleichermaßen flexibel bleiben, um sich den Bedürfnissen der Musik anzupassen, also dynamisch und geeignet kontrastierende Affekte auszudrücken, die sich unvermittelt abwechseln.

In diesem Fall erweisen sich die Vorhaltungen an den Geliebten als ideal, sowohl zur Betonung des pathetischen Momentes als auch als strukturelles Element, sei es für den Zusammenhalt oder als Wiederholung, die dann die musikalische Funktion eines Refrains übernimmt. Durch die Struktur des Stücks selbst wird der pathetische Aspekt hervorgehoben und auf diese Weise der pathetische Gehalt der geschlossenen Form erhöht.

Die Schlussformel ist einer der interessantesten Aspekte, weil sie die Distanz zu allen literarischen Vorlagen demonstriert. Wie bereits erwähnt wurde sie dem *Capitolo XXVII* des Ariost entnommen und könnte sich auch auf eine Passage aus den *Canzoni, o vero mascherate carnascialesche* beziehen. Sie ist das Kennzeichen des ganzen Lamentos und ein anschauliches Emblem von Rinuccinis poetischem Text. Tatsächlich fasst sie die ganze Bedeutung von Ariadne als *Mulier deserta*, als verlassene Frau in sich zusammen, passt aber dennoch nicht zu dem, was der Mythos und auch Rinuccinis Drama insgesamt vermitteln. Dem Mythos zufolge wird Ariadne, ähnlich wie Medea, ein Prozess der Bestrafung und Reinigung dafür zuteil, dass sie das Gesetz der Ahnen gebrochen und ihre Heimat verlassen hat. Ariadne reagiert auf ihren Schmerz gemäß einer Logik wilder Tiere: Sie zerrauft ihre Haare, schlägt sich selbst, hat autoaggressive Tendenzen. Derlei Zerstörungswut ist Ariosts Schlussformel fremd, die sich vielmehr vom Schmerz distanziert und im *Furioso* eher vor der Gefahr der Betäubung durch übermäßige Liebespassion warnt.

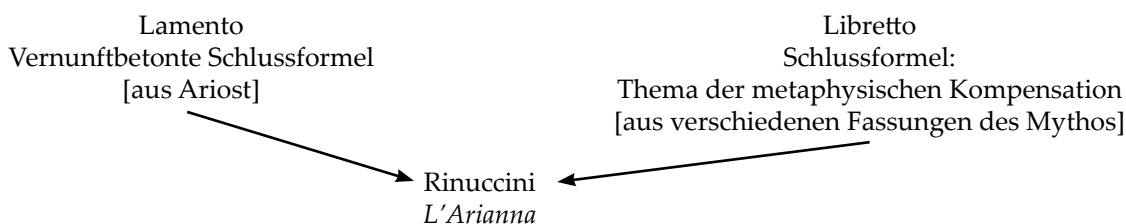
Rinuccini: „Così va chi tropp'ama e troppo crede“  
Ariosto: „O miser chi troppo ama e troppo crede“  
*Capitoli, XXVII.*

dell'Otonaio: „Pazzo chi troppo crede e chi tropp'ama“  
*Canzoni, o vero mascherate carnascialesche*

In der Schlussformel seines Lamentos nimmt Rinuccini genau diesen rationalen Aspekt von Ariost auf. Es handelt sich um das tragische Bewusstwerden des Verlustes von Alternativen, um die Formulierung der Katastrophe, gemäß einer ganz irdischen Logik, mit der Ariost bereits die Olimpia gezeichnet hatte. Aber die *Arianna* des Rinuccini endet nicht mit dem Lamento. Das Libretto enthält ein Happy End mit dem Erscheinen des Bacchus und Ariadnes Apotheose zu den Sternen – einer metaphysischen Kompensation, wie sie auch in den anderen Fassungen des Mythos auftaucht.

Rinuccini nimmt Themen und auch Begriffe auf, die nicht nur aus den drei antiken Vorlagen stammen, sondern auch aus anderen, mehr oder weniger bekannten Texten seiner Zeit; Ariosts *Capitoli* und vielleicht den *Canzoni, o vero mascherate carnascialesche* sowie Sanvitale. In der Anpassung des Materials an die Anforderungen der Oper nimmt er eine Umverteilung der Elemente des Mythos vor und verleiht dem Lamento eine rhetorisch anspruchsvolle Gestaltung, die sich in einer Reduktion von zu trotzig erscheinenden Affekten zeigt. Am Ende des Lamentos folgt er mehr der Logik des Ariost, die sich auf ein konkretes Bewusstsein konzentriert. Dafür aber übernimmt er aus dem Mythos (und den anderen literarischen Vorlagen) wiederum den Aspekt der metaphysischen Kompensation und der Apotheose der Ariadne als Gemahlin des Bacchus.

Rinuccini sah also das Lamento sehr wohl als den Höhepunkt des Dramas an, nicht nur aufgrund seines pathetischen Gehaltes, sondern auch weil es eine Botschaft vermittelte, die sich vom Rest des Dramas abhebt, eine Botschaft, die mit ihrem zen-



tralen Konzept der menschlichen Verantwortung sicherlich mehr mit den Idealen der Renaissance im Einklang steht. Es ist kein Zufall, dass das *Lamento* ins Zentrum des Werkes gestellt wird, wenn auch ein wenig isoliert von allen anderen Episoden. Kurzum, wenn also nach Monteverdi „Arianna bewegt habe, weil sie eine Frau“ sei,<sup>22</sup> so hatte daran auch der Humanismus Rinuccinis einen nicht unbedeutenden Anteil und, ihm vorausgehend, wohl auch der Genius des Ariost. (siehe [Tabelle 5](#))

## MUSIK UND ÜBERLIEFERUNG DES *LAMENTO D'ARIANNA*

### *Epische Dichtung und Musik*

Ein Brief Claudio Monteverdis an den Librettisten Alessandro Striggio aus dem Jahr 1616 gewährt Einblick in den Stellenwert, den der Komponist dem *Lamento* im Gesamtzusammenhang der Oper beimaß.<sup>23</sup> Nachdem er erklärt, dass eine Handlung ihn „auf natürliche Weise zu einem Ende führen [müsse], das ihn rührt“, führt er *L'Arianna* als ein gelungenes Beispiel an: „Ariadne hat mich zu einem gerechten *Lamento* geführt“. Das *Lamento* war offensichtlich für Monteverdi der Höhepunkt, ja das logische Ziel der ganzen Oper, obwohl das eigentliche Ende der Handlung erst zwei Episoden nach dem *Lamento* folgt, nachdem Bacchus auf der Insel eintrifft und Ariadne zu seiner Gefährtin macht. Welche besondere Eigenschaft hat also das *Lamento*, die es in den Augen Monteverdis mehr zu einem Ende macht, das ihn rührt?

Die letzten Worte der Ariadne im Drama lauten „glücklich ist das Herz, das einen Gott zum Trost hat“ („beato è il cor ch'ha per conforto un dio“). Es handelt sich hier wiederum um eine Sentenz, vergleichbar mit der Aussage Ariadnes am Ende des *Lamento*, „so ergeht es dem, der zu viel liebt und zu viel vertraut“. Während die Sentenz am Ende des Dramas sehr individuell auf die Situation Ariadnes zugeschnitten ist (wer sonst hat schon einen griechischen Gott zum Partner?), ist der Abschluss des *Lamento* besser geeignet, um sich inhaltlich mit dem Gedanken zu identifizieren: „Selbst, wenn ich mich nicht in der konkreten Situation der Ariadne befinde, so kann ich doch die Sentenz auf mein eigenes Leben anwenden.“ Gleiches gilt für die übrigen Teile des *Lamento*. Während das eigentliche

Ende der Handlung für Normalsterbliche wenig nachvollziehbar sein dürfte, so sind doch alle Gedanken und Affekte, die im *Lamento* zum Ausdruck kommen, allseits versteh- und erlebbar.

Dies aber hebt das *Lamento* aus seinem dramatischen Kontext heraus. Es rührt auch, ohne in Rinuccinis Drama eingebunden zu sein und bedarf so auch nicht der Einwürfe des Chores, der in der Oper Ariadnes Leid kommentiert und beklagt. Ariadne selbst reagiert in ihrem *Lamento* überhaupt nicht auf die Kommentare des Chores. Monteverdi gibt außerdem den Reden der Ariadne eine tonale und formale Geschlossenheit, welche die Chorpasagen auch musikalisch nicht vermissen lässt. So ist also mit Fug und Recht festzustellen, dass die erhaltenen Fassungen des *Lamento d'Arianna* nicht im eigentlichen Sinne dramatisch sind, sondern ganz im Geiste ihrer Vorlagen literarisch.

Dem musikalischen Stil tut dies keinen Abbruch; der Musik ist nicht anzumerken, dass es sich bei dem Gesang nicht um die Worte einer auf der Bühne stehenden Figur handelt, die von der Sängerin verkörpert wird, sondern gleichsam um ein wörtliches Zitat, in dem die Sängerin (oder sogar der Sänger) die Worte der Ariadne lediglich rezitiert. Dies ist die Essenz der von Monteverdi so genannten *seconda prattica*: Die Worte stehen im Mittelpunkt und nicht notwendigerweise die Figur, die lediglich den Spiegel bildet, der uns als Musiker, Sänger oder Publikum zu Empathie und Rührung bringt, unabhängig davon, ob uns nun die Figur auf der Bühne gegenübersteht oder wir sie uns lediglich in den Worten der Sängerin vorstellen. So funktioniert die erhaltene Monodiefassung des *Lamento d'Arianna* also auch als Solomadrigal und ist nicht mehr nur als bloßes Opernfragment zu betrachten.

Das *Lamento d'Arianna* ist in diesem Sinne ein Höhepunkt des monodischen Stils des frühen 17. Jahrhunderts. Getreu Monteverdis Motto „prima le parole, poi la musica“ („erst die Worte, dann die Musik“) sind alle musikalischen Parameter (Melodie, Rhythmus, Harmonie) darauf ausgerichtet, den Text auszudrücken. Dabei bricht Monteverdi im Dienste des Textausdrucks auch die Regeln des Kontrapunktes, etwa in unvorbereiteten Dissonanzen (so z. B. gleich im ersten Takt auf dem Wort „Lasciatemi“ das *f'* im Gesang über dem G des Basso continuo, das durch einen Sprung erreicht wird), oder in Dissonanzen, die nicht regelgerecht aufgelöst werden (wie etwa in T. 25 auf den Worten „fere dispietate e crude“, wo die schon irregulär erreichte kleine Septe *cis-h'* nicht aufgelöst, sondern in beiden

22 Claudio Monteverdi, *Lettere, dediche e prefazioni*, hrsg. von Domenico de' Paoli, Rom: Edizioni De Santis, 1973, S. 87–88.

23 Ebenda.

Stimmen schrittweise einen Halbton höher auf *d-c*“ verschoben wird).

Während der Gebrauch von Dissonanz und Konsonanz weitgehend der Darstellung einzelner Aspekte des Textgehalts dient, indem schmerzvolle Konzepte (wie das Sterben in T. 1 oder das Zerrissenwerden durch wilde Tiere in T. 25) von angenehmen unterschieden werden (so zum Beispiel der Vorstellung des triumphalen Empfangs, der Theseus in Athen erwartet, ausgedrückt in vollständig konsonanten Zusammenklängen in T. 39–40), werden andere musikalische Mittel zur Unterstützung rhetorischer Aspekte des Textes eingesetzt. So dienen beispielsweise unerwartete harmonische Rückungen der Darstellung von Gegensätzen, wie etwa in den Takten 35 und 36, wo das Wort „ma“ („aber“) in seiner semantischen Funktion durch eine Rückung von *d* nach *C* unterstützt wird.

Zur Rhetorik gehörte im 17. Jahrhundert auch der Ausdruck von Affekten, der in der damals als Lehrbuch betrachteten *Rhetorik* des Aristoteles als probates Mittel zur Beeinflussung der Zuhörer gepriesen wird. Musikalisch werden die Affekte im *Lamento d'Arianna* vor allem durch die Intervalle der Melodie dargestellt, insbesondere durch die allenthalben auftretenden großen Sprünge abwärts, die den Schmerz und die Verzweiflung ausdrücken (besonders effektiv etwa in T. 66 mit dem Sprung um eine kleine Septe abwärts auf den Worten „la misera Arianna“ – „die armselige Ariadne“). Ein weiteres Mittel des Affektausdrucks ist die Verwendung von langen Notenwerten (Trauer, Hoffnungslosigkeit – siehe T. 63–66) bzw. kurzen Notenwerten (Hass, Ärger – siehe T. 74–76). Schließlich ist auch im Fall der musikalischen Affektdarstellung die Harmonie von Bedeutung, etwa im Kontrast zwischen *Cantus durus* (keine Vorzeichen) und *Cantus mollis* (ein *b* als Generalvorzeichen), der härtere, aktivere von weicheren, passiveren Affekten unterscheidet (siehe etwa T. 61–70, in denen die an Theseus gerichtete rhetorische Frage diesem das Schicksal der Ariadne anheimzugeben scheint).<sup>24</sup>

Bei all diesen Mitteln zur inhaltlichen und rhetorischen Textausdeutung strebt Monteverdi die möglichst natürliche Wiedergabe gesprochener Sprache an. Dies betrifft sowohl die Melodie, die gewissermaßen eine Überhöhung der natürlichen Wortmelodie des Italienischen darstellt, als auch den Rhythmus und die Metrik. So enden Fragen nor-

malerweise in einem aufsteigenden Intervall (siehe unter anderem T. 51); nur die rhetorische Frage der T. 61–70 weist dieses Merkmal nicht auf, da die Antwort schon bekannt ist: Theseus lässt seine Ariadne tatsächlich zurück. In rhythmischer Hinsicht ist zu beobachten, dass lange Silben längere Notenwerte als kurze Silben erhalten (das Wort „Arianna“ hat beispielsweise zwei kurze und zwei lange Silben; man beachte T. 31–32 und 77–78, wo dies auch in den verwendeten Notenwerten seinen Niederschlag findet). Betonungen im Text fallen in der Vertonung stets auf betonte Taktzeiten. Dabei ist allerdings zu beobachten, dass Monteverdi zuweilen das metrische Tempo zu verdoppeln scheint: Sind gewöhnlich die Semibreven (Ganze Noten) die Grundlage des Metrums, so gibt es Abschnitte (etwa T. 24–26), in denen die Minima (Halbe Note) als Basis dient. Dies scheint vor allem dort der Fall zu sein, wo der Text einer Angst Ausdruck verleiht, wie im genannten Beispiel der Angst, von wilden Tieren gefressen zu werden.

#### MADRIGAL: LAMENTO D'ARIANNA IM SECHSTEN MADRIGALBUCH (1614)

Bereits im Jahr 1610 scheint Monteverdi eine Bearbeitung des *Lamento* als fünfstimmiges Madrigal vorgenommen zu haben, das dann als erstes Werk in seinem sechsten Madrigalbuch (Venedig, 1614) erschien.<sup>25</sup> Ob diese kompositorische Beschäftigung mit dem *Lamento* seitens Monteverdis auf der Überlegung beruhte, die Popularität der Monodiefassung publizistisch auszunutzen, erscheint dabei eher fragwürdig. Zum einen liegen keine Belege dafür vor, dass sich gerade das *Lamento* zu diesem Zeitpunkt – zwei Jahre nach der Erstaufführung der Oper *L'Arianna* – einer besonderen Aufmerksamkeit erfreute. Bekannt ist nur die Verbreitung des Librettos in diesem Zeitraum, nicht die der Musik. Die erhaltenen Librettofassungen bilden jeweils das Drama in seiner Gänze ab und heben das *Lamento* in keiner Weise hervor. Zum anderen zeigt sich, wie bereits von Claudio Gallico dargelegt, in Monteverdis Madrigalbearbeitung eine tiefgehende Beschäftigung mit den literarischen Aspekten des Textes und der

<sup>24</sup> Zur Darstellung von Affekten in der frühen Oper siehe Emily Hagen, „Music, Gesture and the Depiction of Affect in Venetian Opera, c. 1640–1658“, Phil. Diss. University of North Texas, 2018.

<sup>25</sup> Davon berichtet ein Brief von Bernardo Casola, zuerst zitiert in Emil Vogel, „Claudio Monteverdi“, in *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 3 (1887), S. 430. Hier zitiert nach Claudio Gallico, „I due pianti di Arianna di Claudio Monteverdi“, in *Chigiana* 24 (1967), S. 34.

bereits vorhandenen monodischen Vertonung.<sup>26</sup> Wie bereits erwähnt spielt Rinuccinis Text für das *Lamento* mit den literarischen Gattungskonventionen, indem er epische Modelle dramatischen gegenüberstellt und aus dem Spiel mit den jeweiligen Gattungskonventionen heraus eine Bedeutungsvielfalt schafft, die gewissermaßen eine zweite Ebene des Interesses, über die Darstellung von Ariadnes natürlichen Affekten hinausgehend, bietet. Dass Monteverdis Madrigalbearbeitung ein genuin literarisches Interesse zugrunde liegen könnte, legen auch die anderen Madrigale des sechsten Madrigalbuches nahe, die sich textlich und musikalisch ebenso damit beschäftigen, den Grenzraum zwischen Drama, Epos und Lyrik auszuloten.<sup>27</sup> So findet sich der Text Rinuccinis in dieser Sammlung in Gesellschaft mit den klassischen lyrischen Texten Francesco Petrarca („Zefiro torna“ und „Ohimè il bel viso“), der modernen Lyrik Giambattista Marinos („Addio, Florida bella“ und „Batto, qui pianse Ergasto“) sowie mit dem Trauergedichtzyklus „Lagrima d’amante al sepolcro dell’amata“, auf einen Text von Scipione Agnelli. Letzterer entstand im Auftrag des Herzogs von Mantua anlässlich des Todes der erst achtzehnjährigen Sängerin Caterina Martinelli, die ursprünglich für die Rolle der Arianna vorgesehen war. Diese Texte werden in der Sammlung weiteren Gattungsgrenzen sprengenden Werken gegenübergestellt, wie etwa „Presso un fiume tranquillo“, ebenfalls ein Text von Marino, den Monteverdi als siebenstimmigen „Dialogo“ ausführt.

Merkwürdigerweise fehlt der letzte Teil des *Lamento* in der Madrigalfassung: Anstatt mit der Schlussformel „Così va chi tropp’ama e troppo crede“ zu schließen, endet das Madrigal schon früher mit Ariadnes Worten an den abwesenden Theseus, in denen sie ihn erst verflucht und dann um Verzeihung bittet. Dem Madrigal fehlt also eine Moral, die in der Oper noch vorhanden war (auch wenn die moralische Botschaft des *Lamento* dort durch die folgenden Szenen in Frage gestellt wird). Damit verliert der im Madrigal vertonte Text etwas von seinem epischen Charakter und rückt den Aspekt der Figurenrede Ariadnes mit ihrer höchst individuellen Sichtweise in den Vordergrund. Daraus re-

sultiert, dass die dramatische Vertonung der Oper mehr Textelemente aus anderen literarischen Gattungen enthält als die nicht-dramatische Vertonung des Madrigals. Indem er auf diese Weise die Frage der literarischen Gattung noch verschärft, lenkt Monteverdi zusätzliche Aufmerksamkeit auf den literarischen Diskurs, in dem das *Lamento* steht.

Angesichts der Quellenlage lässt sich darüber spekulieren, ob das Interesse an der Monodiefassung, das vor allem für den Zeitraum um 1615 bis ca. 1630 belegt ist, eventuell erst aufgrund der Veröffentlichung der Madrigalfassung zustande gekommen ist. Nur wenige Personen werden der Uraufführung der *Arianna* im Jahr 1608 beigewohnt haben. Das unbestreitbare öffentliche Interesse im Nachgang zu dieser Aufführung scheint sich vor allem auf das Libretto und nicht auf die Musik bezogen zu haben, wie die veröffentlichten Libretti zeigen. Dagegen stammen alle vorhandenen musikalischen Quellen der Monodiefassung aus der Zeit nach 1615, nach der Veröffentlichung des Madrigals. Es ist daher anzunehmen, dass es das wesentlich einfacher zugängliche Madrigal war, das ein öffentliches Interesse an der Monodiefassung anregte und nicht die Aufführung der Oper selbst. Belegen lässt sich eine solche Vermutung allerdings nicht.

Monteverdis Madrigalvertonung hält sich eng an die melodische und harmonische Faktur der Monodie, reichert diese allerdings stark durch imitativen Kontrapunkt an. Dabei verwendet der Komponist sowohl melodisches Material der originalen Singstimme, als auch solches der Bassstimme, die in der Madrigalfassung häufiger im Tenor und Alt imitativ vorweggenommen wird. Der bereits in der Oper hohe affektive Ausdruck bestimmter Wörter wird gegenüber der Monodiefassung durch Hinzufügen weiterer Dissonanzen im fünfstimmigen Satz sowie durch kleine chromatische Veränderungen der Ausgangsmelodie weiter geschärft. Zwar handelt es sich hierbei um Stilelemente, die für die Gattung Madrigal zu Beginn des 17. Jahrhunderts typisch waren, jedoch entsteht in Verbindung mit Rinuccinis episch-dramatischem Text eine weitere, lyrische Reflexionsebene.

#### KONTRAFAKTUR: „PIANTO DELLA MADONNA“

Das „Pianto della Madonna“ ist eine geistliche Kontrafaktur, d.h. eine Neutextierung der ersten vier Teile des *Lamento* in lateinischer Sprache, die in

26 Claudio Gallico, „I due pianti di Arianna di Claudio Monteverdi“, in *Chigiana* 24 (1967), S. 29–42. Siehe auch Massimo Ossi, „The Mantuan Madrigals and Scherzi musicali“, in John Whenham und Wistreich, Richard (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Monteverdi*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, S. 95–110.

27 Wir haben Tim Carter zu danken, der in einem persönlichen Gespräch auf diesen Aspekt hingewiesen hat.

Monteverdis monumentaler Sammlung *Selva morale e spirituale*, Venedig 1640, erschienen ist. Der neue Text ist eng an den dramatischen Text des *Lamento d'Arianna* angelehnt, indem die italienischen durch möglichst gleichlautende lateinische Worte mit ähnlicher Bedeutung ersetzt und lediglich Namen und Konzepte ausgetauscht wurden, die eine zu große Nähe zum ursprünglichen Zusammenhang des *Lamento* aufwiesen. Der neue Text repräsentiert Worte der Jungfrau Maria angesichts des Kreuzestodes ihres Sohnes. Er ist geprägt von einem emotionalen Wandel, der von Trauer über Verzweiflung und Wut hin zur Akzeptanz führt und mit einer Ermahnung an sich selbst, sich in Gottes Plan zu fügen, endet. Auffällig ist die Ähnlichkeit zum Topos der Sequenz *Stabat mater*, die bis zum Konzil von Trient im 16. Jahrhundert Teil der Messen zu verschiedenen Marienfesten bildete und zu Monteverdis Zeit aus den Gottesdiensten verbannt war (sie wurde erst im 18. Jahrhundert wieder zugelassen). Es könnte also sein, dass der „Pianto della Madonna“ ähnliche liturgische Inhalte repräsentieren und das *Stabat mater* gewissermaßen ersetzen sollte, etwa als Ersatz für ein Antiphon in einer Vesper.<sup>28</sup> Der lateinische Text weist jedenfalls auf die Möglichkeit der Verwendung innerhalb der Liturgie der römisch-katholischen Kirche hin, die im 17. Jahrhundert nur diese Sprache in ihren Gottesdiensten zuließ.

Andererseits ermöglicht die einfache monodische Struktur auch den Gebrauch als devotionale Musik außerhalb von Gottesdiensten, etwa in Hausandachten. Hierfür spricht auch die Verwendung der Musik des populären *Lamento d'Arianna*, die den „Pianto“ sicher auch für ein breiteres Publikum zugänglich machte, auch wenn der lateinische Text hier ein Hindernis dargestellt haben könnte (die übrigen devotionalen Sätze in der *Selva morale* sind alle in italienischer Sprache).

Die Musik ist gegenüber derjenigen des *Lamento* an mehreren Stellen verändert. Am häufigsten sind rhythmische Veränderungen der Gesangsstimme zu beobachten, die der Anpassung der Melodie an den neuen Text dienen. So werden etwa die Worte „haec sunt“ („Pianto“, T. 49) auf der zweiten Silbe betont, während das Pendant „dove“ (*Lamento*, T. 49) auf der ersten Silbe betont wird. Entsprechend ändert Monteverdi die betreffenden Notenwerte, sodass die betonten Silben in beiden Fassungen jeweils

längere Notenwerte erhalten und auch zumeist auf betonte Taktzeiten fallen. „Archangeli Gabrielis“ („Pianto“, T. 50–51) hat eine Silbe mehr als „che tanto mi giuravi“ (*Lamento*, T. 50–51). Monteverdi ersetzt eine punktierte Viertel durch eine Viertel und eine Achtel und schafft so Raum für die zusätzliche Silbe.

Zuweilen finden sich auch leichte Veränderungen der Basslinie, die aber (wie etwa in T. 28 in beiden Fassungen) minimal ausfallen. Es scheint sich dabei wohl um Druckfehler zu handeln, die in der Edition korrigiert wurden (siehe Critical Report).

Es existieren noch zwei weitere geistliche Kontrafakturen des *Lamento d'Arianna*, die jedoch beide nicht direkt mit Monteverdi in Zusammenhang gebracht werden können.<sup>29</sup> Sie sind daher in der vorliegenden Edition nicht berücksichtigt.

## AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Da die erhaltene Fassung des *Lamento d'Arianna* sich wie oben dargelegt von der ursprünglichen Opernfassung in Kontext und Bedeutung entfernt hat, braucht sich eine historisch informierte Aufführungspraxis nicht notwendigerweise an der Opernpraxis des frühen 17. Jahrhunderts zu orientieren. Der Einsatz einer reich instrumentierten Continuo-Gruppe, wie sie etwa für Monteverdis *Orfeo* dokumentiert ist, ist also nicht vonnöten.<sup>30</sup> Im Gegenteil, sowohl der nunmehr madrigalhafte Charakter dieser Fassung als auch die Tatsache, dass es sich um eine Fassung für den privaten Gebrauch handelt, legen eher eine kleine Besetzung des Continuos, etwa durch eine Theorbe oder ein Cembalo, nahe. Im Fall der Kontrafaktur, die sowohl in liturgischem als auch in devotionalem Rahmen aufgeführt werden kann, könnte die Continuo-Gruppe etwas größer ausfallen und etwa noch eine Orgel oder ein Violone umfassen.

29 Anon., „Lamento della Maddalena“, in I-Bc, Q. 43, fol. 80r.–84v.; Anon., „Lamento della Maddalena, sopra quel d'Ariadna con nuova aggiunta di C.C.“, in I-Bu, 646.VI, fol. 42v.–47r. Siehe hierzu Linda Maria Koldau, „Non sit quel volo sed fiat quel tibi placet: i ‚contrafacti‘ sacri del ‚Lamento d'Arianna‘ di Claudio Monteverdi“, *Rivista italiana di musicologia*, 36 (2001), S. 281–344.  
30 Berichten zufolge wurde die Sängerin der Arianna bei den Mantuaner Aufführungen im Jahr 1608 von einem Violonconsort begleitet. Mangels notierter Musik für diese Begleitung können wir uns heute nur an der erhaltenen Instrumentalbegleitung der Arie „Possente spirito“ aus Monteverdis *Orfeo* (III. Akt) orientieren, um diese Fassung zu rekonstruieren. Ob, wie vielfach behauptet, diese Begleitung in der *Arianna* improvisiert war, scheint angesichts der vorhandenen Instrumentalstimmen der erwähnten Arie aus dem *Orfeo* eher zweifelhaft.

28 Zum möglichen Ersatz von Antiphonen durch Solomotetten im 17. Jahrhundert siehe die Diskussion bei John Whenham, *Monteverdi: Vespers (1610)*, New York: Cambridge University Press, 1997, S. 15–22.

Was den Gesangsstil betrifft, sollte auf zu viele Verzierungen verzichtet werden. Weder der epische Charakter der Monodie noch der religiöse Charakter der Kontrafaktur lassen eine Verzierungspraxis, wie sie etwa Giulio Caccini für das Solomadrigal empfiehlt, sinnvoll erscheinen. Zudem schreibt Monteverdi Verzierungen normalerweise aus, was den Spielraum der Sängerin in dieser Hinsicht stark einschränkt. Allerdings wurden dort, wo die Prosodie des Textes dies erforderte, Appoggiaturen verwendet.<sup>31</sup> In jedem Fall sollte der Text und dessen möglichst natürliche Darstellung als Orientierung dienen – es mag sinnvoll sein, den Text zunächst einfach und ohne auf die Noten zu achten zu rezitieren, um ein Gefühl für den natürlichen Rhythmus der Poesie zu bekommen.

Auch das Madrigal bietet sich für eine Begleitung durch eher sparsam besetzten Continuo (Laute, Theorbe oder Cembalo) an. Historischer Aufführungspraxis zufolge wären die Gesangsstimmen solistisch zu besetzen, bei einer modernen chorischen Besetzung müsste der Continuo in Besetzung und Klangfarbe entsprechend angepasst werden.

## QUELLEN UND ÜBERLIEFERUNG

Das *Lamento d'Arianna* ist in relativ vielen Quellen erhalten, die sich inhaltlich zum Teil erheblich unterscheiden. Direkt auf die Erstaufführung gehen wohl nur die beiden Librettodrucke Mantua 1608 (siehe Critical Report) zurück. Während der erste Druck vermutlich aus Anlass der Aufführung veröffentlicht wurde, findet sich der Text des zweiten Mantuaner Druckes eingebettet in einer Gesamtbeschreibung der Hochzeitsfeierlichkeiten. Er weist gegenüber dem ersten Libretto einige Varianten auf.

Der Text dieser Ausgaben, besonders der ersten, wurde schnell zur Grundlage weiterer Ausgaben des Librettos (Florenz 1608, Venedig 1608, Venedig 1622 und Venedig 1639, letztere als Teil einer ganzen Serie von Ausgaben früher Opernlibretti). Alle diese Fassungen sind sich inhaltlich sehr ähnlich. Größere Abweichungen finden sich hingegen im Libretto Venedig 1640, das laut Frontispiz eine Neuaufführung aus demselben Jahr in Venedig dokumentiert. In dieser Fassung finden sich neben einigen Streichungen und Ergänzungen, wie sie typisch für Neuaufführungen von Opern sind, auch viele Va-

rianten, die auf eine gründliche Revision basierend auf praktisch allen zuvor veröffentlichten Texten schließen lassen.<sup>32</sup> Allerdings erscheint der Text des *Lamento* nahezu unverändert. Der vorliegenden Librettoedition liegt der Text Mantua 1608 zugrunde.<sup>33</sup>

Im Unterschied zu den weitgehend homogenen Librettoquellen steht die musikalische Überlieferung. Neben der Madrigalfassung aus Monteverdis sechstem Madrigalbuch, Venedig 1614 (Neuausgabe: Venedig 1615; Bärenreiter-Ausgabe BA 8797) sind zwei Druckfassungen der Monodie sowie ein Druck des „Pianto della Madonna“ überliefert. Ein Druck der Monodiefassung, Venedig 1623, ist in erster Linie dem *Lamento* selbst gewidmet, neben dem noch zwei „lettere amorse“ abgedruckt sind („Liebesbriefe“, eine populäre literarische Gattung in Italien im 17. Jahrhundert). Diese Ausgabe könnte theoretisch unter direkter Mitwirkung Monteverdis veröffentlicht worden sein, der zum Zeitpunkt ihres Erscheinens Kapellmeister an San Marco in Venedig war, allerdings weist nichts im Druck auf seine Mitarbeit hin.

Eine weitere Druckfassung erschien im gleichen Jahr in Orvieto. Hierbei handelt es sich eindeutig um einen ‚Raubdruck‘, der nicht einmal den Namen des Komponisten erwähnt (der Herausgeber behauptet, er kenne die Komponisten der in dieser Sammlung vertretenen Musik nicht). Von dieser Quelle sind allerdings nicht alle Stimmen erhalten. Für das *Lamento* existiert lediglich die äußerst fehlerhafte Sopranstimme.

Der Druck des „Pianto“ findet sich in Monteverdis Sammlung geistlicher Musik *Selva morale e spirituale*, Venedig 1640. Da die Widmung des Druckes von Monteverdi selbst signiert wurde, ist davon auszugehen, dass die Kontrafaktur tatsächlich von ihm stammt und er auch an der Drucklegung aktiv beteiligt war. Auffällig ist, dass in allen drei Drucken das *Lamento* bzw. „Pianto“ an exponierter Stelle erscheint; in den beiden *Lamento*-Drucken jeweils als erstes Stück der Sammlung, in der *Selva*

32 Siehe Tim Carter, „Monteverdi's 'Venetian' Arianna (1640)“, *Il sagggiatore musicale*, im Druck.

33 I-Rn enthält laut Katalog eine unvollständige Fassung des Librettos der Oper *L'Arianna* mit Intermedien von Stefano Landi. Tatsächlich handelt es sich um die *Lamento*-Episode der Arianna, die ihrerseits offenbar als Intermedio für eine Oper dienen sollte; also entgegengesetzt zur Beschreibung im Katalog. Da das betreffende Libretto unvollständig ist, fällt es schwer, weitere Aussagen zu treffen. Die Musik dieser Fassung scheint sich nicht erhalten zu haben. Wir danken Tim Carter für diesen Hinweis. Siehe auch Saverio Franchi, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, Rom, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988, S. 761–763.

31 Siehe Sara Elisa Stangalino, „Le appoggiature nell'opera di metà Seicento“, in *Il Saggiatore musicale*, 23 (2016), S. 59–80.

*morale e spirituale* als letztes. Diese Tatsache ist wohl dem hohen Stellenwert geschuldet, den das Stück im Denken der Zeitgenossen einnahm (was die Behauptung des Herausgebers von Orvieto 1623, den Komponisten nicht zu kennen, zweifelhaft erscheinen lässt). Offenbar waren die Herausgeber sich einig, dass die exponierte Stelle von Monteverdis berühmtestem Stück die Verkaufschancen der Drucke enorm beförderte.

Neben den Drucken existieren heute von der Monodiefassung nicht weniger als vier Abschriften. Zwei davon, Ms. Venedig und Ms. Modena, enthalten den auch im Druck Venedig 1623 wiedergegebenen kompletten musikalischen Text des *Lamento*, während die beiden anderen, Ms. London und Ms. Florenz darüber hinaus die Figurenrede der Arianna enthalten, die die Szene in der Oper abschließt (allerdings fehlen in beiden Manuskripten die Reden der anderen Figur, Dorila, sodass diese Abschnitte einen sehr fragmentarischen Charakter haben und weder inhaltlich noch musikalisch zum *Lamento* passen).

Alle vier Manuskripte geben das *Lamento* als Teil von relativ eklektischen Sammlungen zeitgenössischer Musik wieder, keineswegs nur von Vokal-, sondern auch von Instrumentalmusik. Von zweien dieser Sammlungen lässt sich der Entstehungszusammenhang zumindest teilweise rekonstruieren: Ms. London ist offensichtlich vom Komponisten Luigi Rossi zum Eigengebrauch kopiert worden und enthält Musik, die diesen wohl zu Studienzwecken interessierte.<sup>34</sup> Das Ms. Venedig gibt auf dem Titelblatt einen „Francesco Maria Fucci, Romano“ als Kopisten an, der jedoch ansonsten unbekannt ist.<sup>35</sup> Beiden Sammlungen sind der Entstehungsort, Rom, sowie der Entstehungszeitraum etwa zwischen 1615 und 1625 gemeinsam.<sup>36</sup> Dennoch unterscheiden sich die beiden Fassungen relativ deutlich, sodass nicht davon auszugehen ist, dass die eine direkt auf der anderen beruht. Die beiden anderen Manuskripte, Florenz und Modena, scheinen aufgrund ihrer Provenienz und ihres Erscheinungsbildes in der jeweiligen Region, in der sie heute noch aufbewahrt werden, erstellt worden zu sein (siehe Critical Report).

34 Siehe Alexander Silbiger, „Introduction“, in *London, British Library, Ms. Add. 30491*, hrsg. von Alexander Silbiger, New York/London: Garland, 1987.

35 Siehe Irving Godt, „A Monteverdi Source Reappears: The ‚Grilanda‘ of F. M. Fucci“, *Music & Letters* 60 (1979), S. 428–439.

36 Siehe Alexander Silbiger, „Introduction“, in *London, British Library, Ms. Add. 30491*, hrsg. von Alexander Silbiger, New York/London: Garland, 1987; Irving Godt, „A Monteverdi Source Reappears: The ‚Grilanda‘ of F. M. Fucci“, *Music & Letters* 60 (1979), S. 428–439.

Unter den Partituren sind zwei verschiedene Stränge der Überlieferung zu unterscheiden. Tatsächlich scheinen alle vier handschriftlichen Fassungen sowie die Fassung des Druckes Orvieto 1623 auf eine einzige Vorlage zurückzugehen. Dies lässt sich aus der Tatsache schließen, dass alle an den gleichen Stellen Ungereimtheiten und teils haarsträubende Fehler aufweisen. Offenbar war das Manuskript, von dem diese Abschriften abstammen, an genau diesen Stellen unlesbar, und die Kopisten haben jeweils versucht, die ihnen vorliegende unlesbare Fassung zu interpretieren, was je nach musikalischer Bildung des einzelnen Kopisten zu stark unterschiedlichen Ergebnissen führte. Diese Fehler betreffen zum Teil die Continuostimme, aber zum weitaus größeren Teil die Gesangsstimme. Da dies mit dem Erscheinungsbild von Partituren übereinstimmt, die von Komponisten und Continuospielem benutzte wurden, könnte es darauf hindeuten, dass es sich bei der betreffenden Vorlage um eine Gebrauchspartitur, vielleicht sogar um eine aufgrund zahlreicher nachträglicher Verbesserungen und Eintragungen unlesbar gewordene Kompositionspartitur, gehandelt haben könnte.<sup>37</sup> Es ist jedoch festzustellen, dass alle fünf genannten Fassungen in gewissem Maße voneinander abweichen und es deshalb unwahrscheinlich erscheint, dass sie von einer ursprünglichen Quelle abgeschrieben worden sind. Da sich Ms. London und Ms. Florenz unter den vorhandenen Quellen noch am ähnlichsten sind (sowohl hinsichtlich der Lösungen, die sie für die genannten Passagen finden, als auch angesichts der Tatsache, dass sie beide die gleiche zusätzliche Musik aus der Oper enthalten), kann man davon ausgehen, dass sie relativ eng miteinander verwandt sind und eventuell auf dieselbe, heute nicht mehr vorhandene, Abschrift der angenommenen Urquelle zurückgehen. Auch der Druck Orvieto 1623 ist diesen Fassungen noch relativ ähnlich, selbst wenn hier aufgrund der Unvollständigkeit der Quelle keine weiteren Aussagen gemacht werden können. Die anderen beiden Fassungen sind aufgrund der großen Unterschiede untereinander und zu den übrigen Quellen wohl in ihrer Überlieferungstradition noch weiter von der angenommenen Urquelle entfernt. In jedem Fall aber scheinen diesem Strang der Überlieferungstradition Materi-

37 Zu Phänomenen von Abschriften unlesbarer Partiturmanuskripte in Komposition und Produktion von Opern siehe auch Hendrik Schulze und Sara Elisa Stangalino, „Introduction“, in: Francesco Cavalli, *Xerse*, hrsg. von Hendrik Schulze und Sara Elisa Stangalino, Kassel: Bärenreiter, 2019, S. IX–XLIV: XXXI–XXXIV.



alien aus der tatsächlichen Aufführung von 1608 zugrunde zu liegen, die allerdings durch vielfältige Abschriften und relativ unklare Abstammungsverhältnisse stark kontaminiert sind.

Der Druck Venedig 1623 hingegen weist die oben erwähnten Ungereimtheiten und Fehler nicht auf, weicht aber an anderen Stellen von den Fassungen der übrigen musikalischen Quellen ab. Dafür ähnelt er mehr der Madrigalfassung, auch wenn diese aufgrund der für den Gattungswechsel notwendigen starken Bearbeitung ein völlig anderes Erscheinungsbild hat. Auch der Druck des „Pianto“ ist dieser Fassung relativ ähnlich. All dies legt die Annahme nahe, dass der Druck Venedig 1623 tatsächlich auf eine andere Urquelle zurückgeht, die den musikalischen Text wesentlich eindeutiger wiedergab. Die Ähnlichkeiten mit der Madrigalfassung weisen darauf hin, dass es sich hierbei um eine Partitur in Monteverdis eigenem Besitz gehandelt haben könnte, allerdings wohl um eine Reinabschrift der ursprünglichen Kompositionspartitur und wahrscheinlich nicht um Gebrauchsmaterial. Daher trägt dieser Strang der Überlieferungstradition wohl eher archaischen Charakter und weniger den eines Zeugnisses für die tatsächliche Aufführung, ist jedoch näher an Monteverdis ursprünglicher Fassung, als es bei den Manuskripten der Fall ist.

Die Madrigalfassung ist in zwei Drucken erhalten, die beide bei Ricciardo Amadino in Venedig erschienen sind. Dem Erstdruck des *Sesto libro de' madrigali* aus dem Jahr 1614 folgte im Jahr 1615 bereits eine Wiederauflage. Diese zweite Auflage unterscheidet sich von der ersten erheblich, da offenbar der Notentext weitgehend neu gesetzt wurde. Musikalische Erwägungen scheinen allerdings allenfalls eine geringe Rolle bei der Entscheidung für diese arbeitsaufwändige Neuauflage gespielt zu haben, denn Fehler des musikalischen Textes wurden (jedenfalls was das *Lamento* betrifft) kaum verbessert – im Gegenteil, die Auflage 1615 enthält mehr musikalische Fehler als die erste Auflage. Es fällt hingegen auf, dass die Auflage 1615 in ihrem graphischen Erscheinungsbild deutlich sorgfältiger gearbeitet ist. Es mag also sein, dass eine ohnehin notwendige Neuauflage vom Verleger zum Anlass genommen wurde, das Layout zu verbessern.

## DIE EDITION

Der Librettotext der vorliegenden Edition beruht auf der ersten Fassung Mantua 1608, die sowohl

zeitlich als auch räumlich am nächsten an die tatsächliche Entstehung der Oper herankommt. Überdies diente sie offensichtlich als direkte oder indirekte Vorlage aller nachfolgenden Ausgaben des Librettos. Die Edition des Textes des „Pianto“ beruht hingegen auf der Transkription des Textes in der musikalischen Quelle. Hier wurden lediglich offensichtliche sprachliche Fehler korrigiert (siehe Critical Report).

Die Edition des musikalischen Textes basiert in erster Linie auf dem Druck Venedig 1623, der wie oben bemerkt wohl Monteverdis ursprünglicher Fassung am nächsten kommt. Da allerdings auch diese Fassung einiges an Ungereimtheiten und Inkonsistenzen aufweist, wurde auch die Fassung Ms. London hinzugezogen, da es sich bei dem Kopisten, Luigi Rossi, nicht nur um einen erfahrenen Komponisten, sondern auch um einen erfahrenen Musikdramatiker und Schöpfer von literarisch-musikalischen Werken wie etwa Kantaten handelte. Tatsächlich erscheinen seine Lösungen für inkonsistente Passagen oft systematischer, als in Venedig 1623 (siehe Critical Report). Die Varianten der übrigen Fassungen sind im Critical Report vermerkt.

An zwei Stellen, T. 2–3 und 9, sind in der Edition für die Gesangsstimme *ossia* wiedergegeben. Hier bildet die Fassung Venedig 1623 den normalen Notentext und die Fassung Ms. London die Alternative. Da die Fassung des Ms. London in diesen Fällen genauso auch im „Pianto“ erscheint, ist davon auszugehen, dass auch das *ossia* auf Monteverdi zurückgeht. Der Grund für die Abweichung der beiden Fassungen konnte nicht ermittelt werden.

Die Edition der Partitur des „Pianto“ beruht ausschließlich auf einer einzigen überlieferten Quelle, dem Druck Venedig 1640. Die wenigen offensichtlichen Fehler dieser Fassung wurden auf Grundlage der Edition der Monodiefassung verbessert (siehe Critical Report).

Die Edition der Madrigalfassung beruht auf der Erstausgabe des Druckes von Claudio Monteverdis *Sesto libro de' madrigali*, erschienen bei Ricciardo Amadino in Venedig im Jahr 1614. Da diese Ausgabe erheblich weniger fehlerbehaftet ist als die zweite Ausgabe aus dem folgenden Jahr wurde sie dieser vorgezogen. Varianten zwischen den beiden Ausgaben sind im Critical Report verzeichnet.

Sara Elisa Stangalino  
Hendrik Schulze

**TABELLE 1:** In der linken Spalte erscheinen die Schlüsselwörter in Fettdruck, die den jeweiligen Topos anzeigen. In den Spalten auf der rechten Seite finden sich die entsprechenden Verse bei Nannini, Ariosto und Anguillara. Die Schlüsselwörter der jeweiligen Topoi sind fett markiert. Die Tabelle enthält nur die den jeweiligen Topos betreffenden Verse.

Topos	Nannini	Ariosto	Anguillara
1. Il <b>sonno</b> 1 ( <i>Schlaf</i> )	1. ... dove il mio <b>sonno</b> m'ingannò a' dolci <b>sonni</b> miei si amari inganni	---	106. Quando Arianna, misera, fu sciolta dal <b>sonno</b> che lo spirito avea legato
2. Le <b>mani</b> ( <i>Hände</i> )	2. ambe le <b>man</b> sol per toccarti mossi, né trovandovi alcuno a me le trassi.	20. Né desta né dormendo, ella la <b>mano</b> per Bireno abbracciar stese, ma invano.	106. Stende l'accesa <b>man</b> più d'una volta poi cerca invano ancor da l'altro lato.
3. Ricerca dell'amato; " <b>vedovo letto</b> " ( <i>Suche; verwitwetes Bett</i> )	2. mi lancio fuor delle tradite piume e del <b>vedovo letto</b> ; ...	21. Più le <b>vedove piume</b> , ma si getta del letto e fuor del padiglione in fretta	107. S'alza, s'ammanta, e con furor s'aventa del fatto poco pria <b>vedovo letto</b>
4. Autolesionismo; <b>percosse</b> ( <i>Selbstverletzung</i> )	2. ... e come il sonno m'avea sparsi i capei, così gli svelsi e mi <b>percossi</b> ad ambe mani il <b>petto</b> .	22. E corre al mar, graffiandosi le gote, presaga e certa ormai di sua fortuna. si straccia i crini, e il <b>petto si percote</b>	107. e va, spinta dal duol che la tormenta, stracciando il crine e <b>percotendo il petto</b> e dando al ciel mille angosciose strida
5. Corsa al <b>mare</b> ( <i>Sie läuft ans Meer</i> )	2. altro che l'acque e 1 <b>lito ond'io meschina</b> , i piedi infermi, i cui <b>dubbiosi passi</b> ...	22. <i>sic supra</i>	109. Mentre <b>corre per tutto</b> e 1 suo cordoglio sfoga con alte strida...
6. Visione del <b>lido</b> , della <b>luna</b> ( <i>Sieht den Strand</i> )	2. E perch'ancor nel ciel luca la <b>luna</b> guardo s'io veggia altro che 1 <b>lido</b> e l'acque	22. E va guardando (che splendea la <b>luna</b> ) se veder cosa, fuor che 1 <b>lito</b> , puote;	108. Guarda s'altro veder che 1 <b>lito</b> puote, né puote altro veder che 1 lito istesso.
7. Apostrofe all'amato; <b>chiama Teseo</b> ( <i>Vorhaltungen an den Geliebten</i> ) <b>Eco</b> del sasso ( <i>Echo</i> )	2. <b>Teseo chiamando</b> , i cavi <b>sassi</b> solo mi rispondeano, e mi tornavan poi il tuo bel nome e la mia voce indietro.	22. <b>Bireno chiama</b> , e al nome di Bireno rispondean gli <b>antri</b> che pietà n'avieno	108. Quel suon nel cavo <b>sasso</b> entra e percote, e 1 sasso per pietate il chiama anch'esso. <b>Ella chiama Teseo</b> . Teseo la pietra...
8. Salita allo <b>scoglio</b> ( <i>Steigt auf den Felsen</i> )	3. Ivi all'onde vicin rimito un monte nella cui cima gl'arbuscei son rari, che, rosso dentro ed incavato, face pel percouter dell'onde all'onde <b>scoglio</b> .	23. Quivi surgea nel lito estremo un <b>sasso</b> , ch'aveano l'onde, col picchiar frequente, cavo e ridotto a guisa d'arco al basso, e stava sopra il mar curvo e pendente. Olimpia in cima vi salì a gran passo...	109. ... alzarsi scorge un aspro, inculto e ruinoso <b>scoglio</b> ne la cui cima arbusto alcun non scorge, percosso dal marin continuo orgoglio, e curvo, e molto in fuor su 1 mar si porge. Su per l'erto camin montar si sforza...
9. Vista delle navi da lontano; <b>vele</b> ( <i>Sicht der Schiffe</i> )	3. le <b>vele</b> tue tutte gonfiate e tese dal gran soffiar di ben rabbioso trotto, o perch'io vidi o che veder mi parve,	23. E di lontano le gonfiate <b>vele</b> vide fuggir del suo signor crudele... 24. Vide lontano, o le parve vedere...	110. Quivi ella vide, o pur veder le parve, [...] un legno aver fidato al vento il <b>velo</b> .
10. Svenimento; <b>cade</b> ( <i>Ohnmacht</i> )	3. io diventai via più che ghiaccio fredda, e mezza morta in su lo scoglio <b>caddi</b> .	24. Tutta tremante si lasciò <b>cadere</b> , più bianca e più che neve fredda in volto;	110. Tosto il vivo color dal volto sparve e <b>caddi</b> in terra più fredda che 1 gelo.

Topos	Nannini	Ariosto	Anguillara
11. Apostrofe all'amato 2; <b>fuggi</b> , Teseo? ( <i>Vorhaltungen an den Geliebten 2</i> )	3. mi sveglio, dico, e con quell'alta voce ch'io poteva maggior, l'amato nome chiamai più volte e dissi: "U <b>fuggi</b> , o Teseo? O Teseo scelerato, eh torna, eh volgi la nave indietro, che vi manca quella che per suo merito men mancar dovrebbe."	24. Chiamò, quanto potea chiamar più forte, più volte il nome del crudel consorte: 25. Dove <b>fuggi</b> , crudel, così veloce? Non ha il tuo legno la debita salma. Fa che lievi me ancor: poco gli nuoce che porti il corpo, poi che porta l'alma.	111. Dove <b>fuggi</b> , crudel? Guarda che 1 legno non ha il numero suo, non ha il suo pondo. Non son sì gravi i membri ch'io sostegno che debbia l'arbor tuo mandare in fondo. Se l'alma mia crudel se ne vien teco, perché non fai che 1 suo mortal sia seco?
12. Autolesionismo 2; <b>percosse</b> ( <i>Selbstverletzung 2</i> )	4. il <b>percuotermi</b> tutta, e furon miste e le percosse e le parole insieme.	25. Suppliva il pianto e 1 <b>batter</b> palma a palma.	112. E <b>percote</b> le man, <b>percote</b> il petto, e col gesto accompagna il debil grido.
13. <b>Braccia</b> ( <i>Arme</i> )	4. E se pur forse non udivi, io feci, perché vedessi almen, scagliando in ania ambe le <b>braccia</b> , alla tua nave il segno.	25. E con le <b>braccia</b> e con le vesti segno fa tuttavia, perché ritorni il legno.	113. accenna con la <b>mano</b> e con la vesta ch'essi han lasciato in terra un de la nave.
14. <b>Pianto</b> ( <i>Weint</i> )	4. Ma che potevan far quest'occhi miei altro che <b>lagrimar</b> me stessa?...	26. Portavano anco i prieghi e le querele de l'infelice Olimpia e 1 pianto e 1 <b>grido</b> ;	112. E percote le man, percote il petto, e col gesto accompagna il debil <b>grido</b> .
15. Come <b>sasso</b> ( <i>Erstarrt wie Fels</i> )	4. ora riguardando il mar, sopra una pietra gelata mi sedei pallida e smorta, e non men <b>sasso</b> fui che <b>sasso</b> il seggio.	34. Or si ferma s'un <b>sasso</b> , e guarda il mare; né men d'un vero <b>sasso</b> , un <b>sasso</b> pare.	115. Talor guardando il mar sul <b>sasso</b> siede con lo spirito sì stupido e sì lasso, e così ferma sta dal capo al piede che non par men di <b>pietra</b> ella che 1 <b>sasso</b> .
16. Ritorno al <b>letto</b> deserto ( <i>Rückkehr ans verlassene Bett</i> )	4. Spesso ritorno al <b>letto</b> il quale aveva sì dolcemente noi la sera accolto...	26. Pur al fin si levò da mirar l'acque, e ritornò <b>dove la notte giacque</b> .	115. ver l' <b>albergo notturno</b> affretta il passo, e crede ancor trovarlo, e si conforta...
17. Letto deserto; <b>in due nel letto</b> ( <i>Verlassenes Bett</i> )	4. "Tu pur n'avesti duoi, <b>rendine duoi</b> . Perché non siamo alla partita <b>insieme</b> sì come insieme alla venuta fummo?..."	27. — Iersera desti <b>insieme</b> a dui ricetto; perché insieme al levar non <b>siamo dui</b> ?	117. Iersera a la tua fé due ne credei, or perché nel mattin <b>due non ne rendi</b> ?
18. <b>Isola</b> deserta ( <i>Die verlassene Insel</i> )	5. L' <b>isola</b> è grande, e non si scorge in lei umani alberghi o lavorati campi...	28. Uomo non veggio qui, non ci veggio oppra donde io possa stimar ch'uomo qui sia...	118. <b>Quest'isola</b> non ha pretorio seggio, anzi mancando di cultura e d'arte d'ogni commercio uman la credo ignuda.
19. Disorientamento; <b>dove?</b> ( <i>Verwirrung</i> )	5. <b>Dove</b> volger mi deggio?...	27. <b>Che debbo far?</b> che poss'io far qui sola? Chi mi dà aiuto? ohimè, chi mi consola?	118. <b>Dove</b> , ohimè, per ragion ricorrer deggio in questa inculta e solitaria parte?
20. Le fiere; <b>animali feroci: lupi, tigrì, orsi, leoni</b> ( <i>Wilde Tiere</i> )	5. Già mi par di veder or quinci or quindi <b>lupi</b> venir che con l'ingordo dente straccin le membra mie, e questa terra chi ne l'accerta? Ohimè forse produce crudi <b>leoni</b> ed arrabbiate <b>tigrì</b> , e dell'onde escon fuor <b>marine belve</b> ...	28. ... i <b>lupi</b> , ohimè, ch'in queste selve stanno. 29. Io sto in sospetto, e già di veder parmi di questi boschi <b>orsi</b> o <b>leoni</b> uscire, o <b>tigrì</b> o <b>fiere</b> tal, che natura armi d'aguzzi denti e d'ugne da ferire.	123. <b>Lupi</b> affamati e rei veder mi pare uscir di folte macchie over sotterra, <b>orsi</b> , <b>tigrì</b> e <b>leon</b> se pur cibare quest'isola ne suol per farmi guerra. Dicono ancor che suol talvolta il mare mandar le <b>foche</b> e le <b>balene</b> in terra...

Topos	Nannini	Ariosto	Anguillara
21. Impossibilità del ritorno a Creta; <b>patria; sfato; arena</b> ( <i>Unmöglichkeit der Rückkehr nach Kreta</i> )	5. Dove volger mi deggio? Ohimè che gire alla mia patria la mia <b>patria niega</b> , [...] sarò sbandita e non mi lice, ah! lassa, il veder più la poco <b>amata Creta</b> che di cento città sen va superba.	31. Tu <b>m'hai lo stato mio</b> , sotto pretesto di parentado e d'amicizia, tolto. ... Meschina! dove andrò? non so in qual parte.	119. <b>in qual arena mi farò portare?</b> Qual terra troverò che mi raccoglia? Debbo tornare al monte patrio d'Ida dove al fratel fui cruda, al padre infida?
22. Il <b>sonno 2</b> ( <i>Schlaf 2</i> )	6. Ah! <b>sonno</b> , ah! <b>sonno</b> tristo, ah! sonno crudo, perché mi festi, ohimè, cotanto pigra?	---	131. <b>Sonno</b> crudel, che nel notturno oblio tenesti l'alma mia sepolta tanto...
23. L' <b>ossa</b> insepoltte ( <i>Furcht, nicht begraben zu werden</i> )	7. [...] sopra l' <b>ossa</b> insepoltte, e queste fieno le meritate mie funeree pompe.	---	133. E de' strani animai tane e caverne saran de l' <b>ossa</b> mia la sepoltura.
24. <b>Superbia</b> di Teseo ( <i>Theseus' Hochmut</i> )	7. tra' tuoi compagni te n'andrai <b>superbo</b>	---	134. Tu te n'andrai <b>superbo</b> al patrio lido
25. Autolesionismo 3; <b>percosse</b> ( <i>Selbstverletzung 3</i> )	8. Guarda, deh guarda ancor come il mio corpo non altrimenti che <b>percosse</b> biade dal rabbioso Aquilon si batte e trema... 9. Ecco che queste man già stanche e lasse di <b>battermi</b> infelice...	33. Così dicendo, le mani si caccia ne' capei d'oro, e a chiocca a chiocca <b>straccia</b> 34. Corre di nuovo in su l'estrema sabbia, e ruota il capo e sparge all'aria il crine...	137. e mentre ch'ella stride e si <b>percote</b> , risponde a le <b>percosse</b> ed a le note. 139. Riguarda col pensier l'amaro pianto che <b>stracciando</b> i capet dagli occhi verso...
26. Arianna come <b>scoglio 2</b> ( <i>Erstarrt wie ein Fels 2</i> )	8. Ma guarda almen con la pietosa mente come io mi sto qui sconsolata e sola, quasi uno <b>scoglio</b> sopra un <b>scoglio</b> assisa.	34. Or si ferma s'un <b>sasso</b> , e guarda il mare; né men d'un vero <b>sasso</b> , un <b>sasso</b> pare.	137. Lascia di nuovo il letto, e su lo <b>scoglio</b> monta, e si siede e stride e chiama e guarda...
27. Infelici <b>ossa</b> ( <i>Unglückliche Knochen</i> )	9. Che s'io prima morirò, pietoso almeno ne porterai l'infelice <b>ossa</b> teco.	---	141. prendi almen l' <b>ossa</b> e, come si conviene, doni a la moglie tua sepolcro Atene.
28. Commiato; chiusa sentenziosa ( <i>Schlussformel; Sentenz</i> )	---	32. Or ecco il guiderdon che me ne dai.	---

TABELLE 4: Der Text des Lamentos erscheint in Gänze in der linken Spalte; in den rechten Spalten sind die jeweiligen Verse aus den literarischen Vorlagen.

O. RINUCCINI <i>L'Arianna</i> 1608	G. A. DELL'ANGUILLARA <i>Metamorfosi</i> 1561	L. ARIOSTO <i>Lamento d'Olimpia</i> 1516-21-32	R. NANNINI <i>Heroides</i> 1555 ep. X
<b>Abschnitt 1: Text des Lamentos</b>			
<p>Lasciatemi morire, lasciatemi morire; <b>e che volete voi che mi conforte</b> in così dura sorte, in così gran martire? Lasciatemi morire.</p>	<p><i>deest</i></p>	<p>27. Che debbo far? che poss'io far qui sola? Chi mi dà aiuto? <b>ohimè, chi mi consola?</b></p>	<p><i>deest</i></p>
<b>Abschnitt 2. Vorhaltungen an den Geliebten; Verlust Kretas; Verlassene Insel; wilde Tiere; Knochen</b>			
<p><b>O Teseo, o Teseo mio,</b> sì che mio ti vo' dir, che mio pur sei, benché t'involi, ahì crudo! agl'occhi miei. Volgiti, Teseo mio, volgiti, Teseo, o dio! <b>Volgiti</b> indietro a rimirar colei</p>	<p>108. <b>Ella chiama Teseo.</b> Teseo la pietra, né quella o questa la risposta impetra. 111. "Dove <b>fuggi</b>, crudel? Guarda che 'l legno non ha il numero suo, non ha il suo pondo...."</p>	<p>22. <b>Bireno chiama</b>, e al nome di Bireno rispondean gli antri che pietà n'avieno 25. "Dove <b>fuggi</b>, crudel, così veloce? Non ha il tuo legno la debita salma. ...."</p>	<p>2. <b>chiamai più volte</b> e dissi "U fuggi, o Teseo?" O Teseo scelerato, eh torna, eh <b>volgi</b> la nave indietro,....</p>
<p>che <b>lasciato ha per te la patria e il regno</b>, e in queste arene ancora,</p>	<p>119. in qual <b>arena</b> mi farò portare? Qual terra troverò che mi raccoglie? Debbo tornare al <b>monte patrio</b> d'Ida dove al fratel fui cruda, al padre infida?</p>	<p>31. ... Meschina! <b>dove andrò?</b> non so in qual parte. 32. Il che <b>del padre</b> e dei fratelli miei e d'ogn'altro mio ben fu la ruina.</p>	<p>5. Dove volger mi deggio? Ohimè che gire alla mia <b>patria</b> la mia patria niega,</p>
<p>cibo di <b>ferè dispietate e crude</b>,</p>	<p>118. Quest'isola non ha pretorio seggio, anzi mancando di cultura e d'arte d'ogni commercio uman la credo ignuda e albergo d'ogni <b>fera orrenda e cruda</b>.</p>	<p>29. Io sto in sospetto, e già di veder parmi di questi boschi orsi o leoni uscire, o tigri o fiere tal, che natura armi d'aguzzi denti e d'ugne da ferire. Ma quai <b>ferè crudel</b> potranno farmi, fera crudel, peggio di te morire?</p>	<p>5. ... Ohimè forse produce <b>crudi leoni</b> ed arrabbiate tigrì, e dell'onde escon fuor marine belve...</p>
<p>lascerà <b>l'ossa</b> ignude.</p>	<p>133. ... e de' strani animai tane e caverne saran de <b>l'ossa</b> mia la sepoltura.</p>	<p>28. Di disagio morrò; né chi mi cuopra gli occhi sarà, né <b>chi sepolcro dia</b>, se forse in ventre lor non me lo danno i lupi, ohimè, ch'in queste selve stanno.</p>	<p>7. ... sopra <b>l'ossa insepolte</b>, e queste fieno le meritate mie funeree pompe.</p>

O. RINUCCINI <i>L'Arianna</i> 1608	G. A. DELL'ANGUILLARA <i>Metamorfosi</i> 1561	L. ARIOSTO <i>Lamento d'Olimpia</i> 1516-21-32	R. NANNINI <i>Heroides</i> 1555 ep. X
<b>Abschnitt 3. Vorhaltungen an den Geliebten; Spiel nomen est omen „affanna-Arianna“; Weinen; Theseus' Hochmut</b>			
<b>O Teseo, o Teseo mio,</b> se tu sapessi, o dio! se tu sapessi, oimè, come s' <i>affanna</i> la povera <i>Arianna</i> , forse, forse pentito	apostrofe: cfr. sez. 2	apostrofe: cfr. sez. 2	apostrofe: cfr. sez. 2
rivolgeresti ancor la <b>prora al lito</b> .	F. SANVITALE, <i>Gli avvenimenti amorosi di Arianna</i> , 1600: 18. Di notte occultamente egli si parte   dal re cretese, e inoltre ancor <i>Y'affanna</i>   che per far poi di duol pianger le carte   sen porta la bellissima <i>Arianna</i> .		
Ma con l'aure serene tu te ne vai felice, ed io qui <b>piango</b> .	113. <b>accenna con la mano e con la vesta ch'essi han lasciato in terra un de la nave.</b>	25. E con le braccia e con le vesti segno fa tuttavia, perché <b>ritorni il legno</b> .	4. E se pur forse non udivi, io feci, <b>perché vedessi almen, scagliando in aria ambe le braccia, alla tua nave il segno.</b>
A te prepara Atene liete <b>pompe superbe</b> , ed io rimango	112. E percote le man, percote il petto, e col gesto accompagna il <b>debil grido</b> .	25. Supliva il <b>pianto</b> e 'l batter palma a palma.	4. Ma che potevan far quest'occhi miei altro che <b>lagrimar</b> me stessa?
<b>cibo di fere</b> in solitarie <u>arene</u> .	134. Tu te n'andrai <b>superbo</b> al patrio lido	<i>deest</i>	7. tra' tuoi compagni te n'andrai <b>superbo</b>
Te l'uno e l'altro tuo vecchio parente stringerà lieto, ed io più non vedròvvi, <b>o madre, o padre</b> mio.	fiere: cfr. sez. 2	fiere: cfr. sez. 2	fiere: cfr. sez. 2
Te l'uno e l'altro tuo vecchio parente stringerà lieto, ed io più non vedròvvi, <b>o madre, o padre</b> mio.	patria: cfr. sez. 2	patria: cfr. sez. 2	patria: cfr. sez. 2
<b>Abschnitt 4. Rhetorische Fragen; wilde Tiere</b>			
<b>Dove, dove è la fede che tanto mi giuravi?</b> Così ne l'alta sede tu mi ripon degl'avi? Son queste le corone onde m'adorni il crime? Questi gli scettri sono, queste le gemme e gl'ori: lasciarmi in abbandono a fera che mi strazi e mi divorì?	F. SANVITALE, <i>Gli avvenimenti amorosi di Arianna</i> , 1600: {domande retoriche battenti} 24. Ahi, perfido Teseo, la <b>fede data</b>   così <b>mi osservi</b> divenuto infido? 25. <b>I giuramenti tuoi</b> , l'alte promesse   fatte agli dèi del Ciel poni in non cale? fiere: cfr. sez. 2-3		
	fiere: cfr. sez. 2-3	fiere: cfr. sez. 2-3	fiere: cfr. sez. 2-3

O. RINUCCINI <i>L'Arianna</i> 1608	G. A. DELL'ANGUILLARA <i>Metamorfosi</i> 1561	L. ARIOSTO <i>Lamento d'Olimpia</i> 1516-21-32	R. NANNINI <i>Heroïdes</i> 1555 ep. X
<b>Abschnitt 5. Vorhaltungen an den Geliebten; weint</b>			
<p>Ah Teseo, ah Teseo mio, lascerai tu morire, invan <b>piangendo</b>, invan <b>gridando</b> aita, la misera Arianna ch'a te fidossi e ti diè gloria e vita?</p>	<p>apostrofe: cfr. sez. 2-3</p> <p>112. E percote le man, percote il petto, e col gesto accompagna il <b>debil grido</b>. 114. Or alza il <b>grido</b>, or dà l'orecchie e tace, [...] 139. Riguarda col pensier l'<b>amaro pianto</b> che stracciando i capei dagli occhi verso <i>[sic]</i></p>	<p>apostrofe: cfr. sez. 2-3</p> <p>26. Portavano anco i prieghi e le <b>querele</b> de l'infelice Olimpia e l' <b>pianto</b> e l' <b>grido</b></p>	<p>apostrofe: cfr. sez. 2-3</p> <p>4. Ma poi ch'agli occhi miei, lassa, fu tolto il poterti veder, poi che sparite furon le vele, allor disciolsi agli occhi l'<b>amaro pianto</b>, e queste luci meste se feron per gran duol bagnate e molli, che dianzi fur così languide e inferme. 4. e quei panni felice abbraccio e bacio che le tue membra fer tepidi e caldi, e co' larghi miei pianti il bagno, e <b>grido</b></p>
<b>Abschnitt 6. Ausbleibende Antwort des Theseus (Echo); Meerestiere</b>			
<p>Ahi, che non pur <b>risponde</b>; ahi, che più d'aspe è sordo a' miei lamenti. O nembì, o turbi, o venti, sommergetelo voi dentr'a quell'onde. Correte, orche e <b>balene</b>, e de le membra immonde empiete le voragini profonde.</p>	<p>108. Ella chiama Teseo. Teseo, la pietra, né quella o questa la <b>risposta</b> impetra. 123. Dicono ancor che suol talvolta il mare mandar le foche e le <b>balene</b> in terra</p>	<p>22. Bireno chiama, e al nome di Bireno <b>rispondean</b> gli antri che pietà n'avieno <i>deest</i></p>	<p>2. Teseo chiamando, i cavi sassi solo mi <b>rispondeano</b>, e mi tornavan poi il tuo bel nome e la mia voce indietro. 5. ... e questa terra, chi ne l'accerta? Ohimè forse produce crudi leoni ed arrabbiate tigri, e dell'onde escon fuor <b>marine belve</b></p>
<b>Abschnitt 7. Vorhaltungen an den Geliebten</b>			
<p>Che parlo, ahi, che vaneggio? Misera, oimè, che chieggio? <b>O Teseo, o Teseo mio</b>, non son, non son quell'io, non son quell'io che i feri detti sciolse: parlo l'affanno mio, parlo il dolore, parlo la lingua sì, ma non già il core.</p>	<p>apostrofe: cfr. sez. 2-3-5</p>	<p>apostrofe: cfr. sez. 2-3-5</p>	<p>apostrofe: cfr. sez. 2-3-5</p>

O. RINUCCINI <i>L'Arianna</i> 1608	G. A. DELL'ANGUILLARA <i>Metamorfosi</i> 1561	L. ARIOSTO <i>Lamento d'Olimpia</i> 1516-21-32	R. NANNINI <i>Heroïdes</i> 1555 ep. X
<b>Abschnitt 8. Mütterliche Tränen; Schlussformel – Sentenz</b>			
<p>Misera, ancor do loco a la tradita speme, e non si spegne fra tanto schermo ancor d'amor il foco? Spegni tu, morte, omai le fiamme indegne.</p> <p>O <b>madre</b>, o padre, o de l'antico regno superbi alberghi ov'ebbi d'or la <b>cuna</b>, o servi, o fidi amici (ahi fato indegno!) mirate ove m'ha scorto empia fortuna, mirate di che duol m'han fatto erede l'amor mio, la mia fede e l'altrui inganno.</p>	<p>133. Ohimè, mortòmmi in queste arene esterne, e pria che venga la mia luce oscura io non vedrò le <b>lagrime materne</b> né la <b>materna sua pietate e cura</b>.</p>	<p><i>deest</i></p>	<p>7. Adunque io non vedrò nella mia morte di <b>mia madre pietosa i pianti</b> pii, e non avrò chi con pietà mi chiuda le luci mie nella mia trista fine? ...</p>
Così va chi tropp'ama e troppo crede.		32. Or ecco il guiderdon che me ne dai.	

zurück zu  
Seite 7



TABELLE 5: Synopsis. *L'Arianna*, Mantua 1608 [I-Mb Racc.dramm.0175].<sup>1</sup>

L'ARIANNA   TRAGEDIA   del Sig. Ottavio   Rinuccini,   Gentilomo della camera   del re cristianissimo.   Rappresentata in Musica   nelle reali nozze del Sereniss.   Principe di Mantova,   e della Serenissima Infanta   di Savoia.   In Mantova,   Presso gli Heredi di Francesco Osanna Stampator Ducale. 1608. <i>Con licenza de' Superiori.</i>	
Interlocutori. APOLLO. VENERE. AMORE. Teseo. ARIANNA. CONSIGLIERO di Teseo. Coro di Soldati di Teseo. Coro di Pescatori. DORILA ospite di Teseo e d' Arianna. NUNZIO primo. NUNZIO secondo. BACCO. Coro di Soldati di Bacco. GIOVE.	
EINAKTER	
APOLLO [prologue]	Vierzeilige Elfsilber (endecasillabi) <i>Io, che ne l'alto a mio voler governo</i>
VENERE und AMORE [prologue]	Ungebundene Verse (versi sciolti) <i>Non senz'alto consiglio – Teseo segelt mit Arianna Richtung Athen. Venere prophezeit, dass Arianna verlassen werde. Amore möge der Prinzessin zu Hilfe kommen und den Pfeil auf Bacco richten. Es sammeln sich die Schiffe des Teseo.</i>
[EPISODE I. <i>Ankunft von Arianna und Teseo auf Naxos. Ungute Vorahnungen Ariannas. Sie ziehen sich zur Nacht in eine Hütte zurück.</i> ]	
Teseo, ARIANNA, CONSIGLIERO und Soldatenchor (Coro di Soldati).	
Coro	Achtsilber (ottonari) <i>Se d'Ismeno in su la riva – Lobgesang auf Teseo, der den Minotaurus und das Labyrinth besiegt hat.</i>
Tes., Coro	versi sciolti <i>Fortissimi guerrieri – Vorfreude auf die Rückkehr nach Athen. [Coro: <i>Ove più feroe il cielo</i>] Teseo und Arianna ziehen sich zurück.</i>
Tes, ARI.	versi sciolti <i>Quai segni di timor nel tuo bel volto – Arianna beklagt, Kreta verlassen zu haben; Teseo tröstet sie und verspricht: in Athen wird sie Königin sein. Sie ziehen sich in eine Fischerhütte zurück.</i>
Coro di pescatori	Strophe aus Sieben- und Elfsilbern (settenari und endecasillabi) <i>Deh come son lucenti</i>
Coro	versi sciolti <i>Già Febo ha spento in mar gl'ardenti rai – Einige Soldaten begeben sich zum Hafen.</i> <i>Fiamme serene e pure</i>
Episodio I	

1 Die fett gedruckten Linien zeigen die Episodenstruktur nach Vezz an.

[Episode II. Teseo verlässt Arianna. Heimliches Auslaufen der Flotte. Arianna bleibt im Ehebett zurück.]	
II	<p>Tes., CONSIGL. Gereimte settenari, endecasillabi Come potrai, cor mio – Teseo überlegt, Arianna zu verlassen. [Per me scettri e corone   Arianna disprezzi]. Sein Rat (Consigliero) kommentiert den inneren Aufruf des Teseo: Liebe ist ein Tyrann [tiranno indegno del tuo nobile core]. Arianna, die Tochter eines verfeindeten Königs und obendrein schamlose Jungfrau, würde in Athen nicht gut aufgenommen werden. Teseo beschließt, Arianna zu verlassen [Non è di scettro degno   qual fassi seruo vil del suo diletto].</p> <p>Coro versi sciolti Miseri peregrin quietar non ponno</p> <p>Coro ottonari Stampa il ciel con l'auree piante</p>
[Episode III. Vorahnungen der Arianna. Nach dem Aufwachen hat sie Teseo nicht im Bett vorgefunden. Dorila und der Coro trösten sie.]	
III	<p>Ari., Coro, DOR. versi sciolti Benché la fé, benché l'amor m'affidi – Arianna hat unheilvolle Vorahnungen – Ah! che del novo lume – [sciolta dal sonno, il mio Signor cercai] – Dorila und der Coro veranlassen sie, zum Hafen zu laufen.</p> <p>Coro Strophen von settenari, endecasillabi Avventurose genti</p>
[Episode IV. Botenbericht: Am Hafen hat er eine junge Frau gesehen, die weint ...]	
IV	<p>NUNZIO, Coro settenari, endecasillabi Se su da l'alto cielo [narrazione dell'abbandono di Arianna] – Der Bote (Nunzio) berichtet, Arianna am Hafen klagen gesehen zu haben. Una gentile donzella ... abbandonata e sola, anzi tradita, ... piange la rotta fede,   piange l'empia partita.</p>
[Episode V. Lamento der verlassenen Arianna.]	
V	<p>ARI. Strophen von settenari, endecasillabi Lasciatemi morire [Lamento]</p>
[Episode VI. Man hört eine himmlische Schar sich nähern – ist vielleicht Teseo zurückgekehrt? Erzählung: Bacchus (Bacco) hat sich in Arianna verliebt.]	
VI	<p>DOR., ARI. versi sciolti Di magnanimo cor che morte sprezza – Dorila hört eine Schar und denkt, Teseo würde zurückkehren.</p> <p>Coro Strophen von settenari Su l'orride paludi – Idem</p> <p>NUN., Coro Strophen von settenari, endecasillabi Spiega le penne d'oro – Idem – Non fu, non fu Teseo – Nunzio erkennt, dass es sich um das Gefolge des Bacco handelt. Bacco, ch'in cento nomi   risonar glorioso il mondo sente – Nunzio berichtet von Baccos Liebe zu Arianna.</p>

[Episode VII. Versammlung der Götter; Bacco rettet Arianna; Apotheose der Arianna zu den Sternen.]		
Chor der Soldaten des Bacco (Coro di soldati di Bacco)	Strophisch, ottonari und Viersilbler (quadrisillabi)	<i>Spiega omai, giocondo nume</i>
AMORE, ARI., Coro	Strophen von settenari, endecasillabi	<i>Mirate, o voi dal cielo – Gioite al gioir mio</i>
VENERE aus dem Meer aufsteigend	Strophe aus settenari, endecasillabi	<i>Azzenturosa sposa</i>
GIOVE der Himmel ist offen	Strophe aus settenari, endecasillabi	<i>Doppo trionfi e palme</i>
BACCO	Strophe aus settenari, endecasillabi	<i>Ne l'eterno sereno</i>

IIA

zurück zu  
Seite 4

zurück zu  
Seite 11

# INTRODUCTION

Claudio Monteverdi's *L'Arianna* was first performed in 1608 at the ducal palace of Mantua<sup>1</sup> on occasion of the wedding between Francesco IV Gonzaga and Margherita of Savoy.<sup>2</sup> For the libretto, the poet Ottavio Rinuccini<sup>3</sup> had used an ancient myth, the story of Ariadne, left behind by Theseus on the island of Naxos; one of the most popular legends in both ancient and modern times.<sup>4</sup>

1 On Claudio Monteverdi see, for instance: Anna Amalie Abert, *Claudio Monteverdi und das musikalische Drama*, Lippstadt: Kistner & Siegel, 1954; *Atti del convegno di studi dedicato a Claudio Monteverdi*, Siena, pp. 28–30 April 1967, Lucca: LIM, 1967; Nino Pirrotta, "Scelte poetiche di Monteverdi", *Nuova rivista musicale italiana*, 2, 1968, pp. 10–42, 226–254; *Congresso internazionale sul tema 'Claudio Monteverdi e il suo tempo'*, ed. Raffaello Monterosso, Verona: Valdonega, 1969; Nino Pirrotta, "Teatro, scene e musica nelle opere di Monteverdi", in *Congresso internazionale sul tema 'Claudio Monteverdi e il suo tempo'*, ed. Raffaello Monterosso, Verona: Valdonega, 1969, pp. 45–67 (reprint in *Scelte poetiche di musicisti: teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venice: Marsilio, 1987, pp. 219–242); Claudio Gallico, *Monteverdi: poesia musicale, teatro e musica sacra*, Turin: Einaudi, 1979; Gary Tomlinson, "Madrigal, Monody, and Monteverdi's 'via naturale alla imitazione'", *Journal of the American Musicological Society*, 34, 1981, pp. 60–108; Paolo Fabbri, *Monteverdi*, Turin: EDT, 1985; *The New Monteverdi Companion*, ed. Denis Arnold and Nigel Fortune, London/Boston: Faber & Faber, 1985; *Claudio Monteverdi: studi e prospettive. Atti del convegno*, Mantua, 21–24 October 1993, ed. Paola Besutti, Teresa M. Gialdroni, and Rodolfo Baroncini, Florence: Olschki, 1998; Paola Besutti, "The 'Sala degli Specchi' Uncovered: Monteverdi, the Gonzagas and the Palazzo Ducale", *Early Music*, 27 (3), 1999, pp. 451–456, 459–461, 463–465; Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber: Laaber-Verlag, 2002; Silke Leopold, *Claudio Monteverdi. Biografie*, Stuttgart: Reclam, 2017; *Il teatro di Claudio Monteverdi. Spettacoli di corte e di palazzo*, ed. Silvia Urbani, preface by Paolo Fabbri, Florence: Leo S. Olschki, forthcoming.

2 Paolo Fabbri, *Monteverdi*, Turin: EDT, 1985, p. 124; Tim Carter, *Monteverdi's Musical Theatre*, New Haven: Yale University Press, 2002; Donald C. Sanders, *Music at the Gonzaga Court in Mantua*, Lanham: Lexington Books, 2012.

3 Francesca Fantappiè, *Rinuccini, Ottavio (Ottaviano)*, s.v., *Dizionario Biografico degli Italiani*, p. LXXXVII, 2016, online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/ottavio-rinuccini\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ottavio-rinuccini_(Dizionario-Biografico)/).

4 Giorgio Ieranò, *Il mito di Arianna. Da Omero a Borges*, Rome: Carocci, 2007; Maurizio Bettini and Silvia Romani, *Il mito di Arianna. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Turin: Einaudi, 2015. See also the commentary in Alberto Pavan, "Il mito di Arianna", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, New Series, 94 (1), 2010, pp. 151–158. On the reception of the myth in musical theater see Winfried Kirsch, "Ariadne-Theseus-Dionysos: Zur Rezeption eines antiken Mythos in der musikdramatischen Kunst", in *Ainigma: Festschrift für Helmut Rahn*, Heidelberg: Winter, 1987, pp. 77–94. On the development of the myth in literary and iconographic sources see Claude Vatin, *Ariane et Dionysos: un mythe de l'amour conjugal*, Paris: Éditions Rue d'Ulm, 2004. On literary aspects of the myth and its characters see Giovanni Casadio, *Storia del culto di Dioniso in Argolide*, Rome: GEI 1994; Federico Borca, "Vacat insula cultu: il lamento di Arianna e l'isola-prigione", *Quaderni del Dipartimento di Filologia Linguistica*

The performance of the opera in Mantua was apparently a great success, attracting interest from outside the duchy as well. In particular, the lament of the abandoned Ariadne in Episode V of the drama seems to have received much attention.<sup>5</sup> This is evidenced by the unusual number of editions and manuscript copies, among other things. Monteverdi himself arranged Arianna's speeches as a five-part madrigal, which he published as part of his sixth book of madrigals in 1614 (see Bärenreiter edition BA 8797). Furthermore, a monodic version was published in Venice in 1623, presumably with the composer's collaboration (see BA 8796). A copy of the monodic version, obviously not authorized by Monteverdi, was published in Orvieto in the same year. Finally, Monteverdi edited part of the lament as a sacred *contrafactum*, which was printed under the name "Pianto della Madonna" in the collection *Selva morale e spirituale*, published in Venice in 1640 (see BA 8796). In addition, there are at least four contemporary manuscript copies that have survived to this day (for the sources, see Critical Report). Moreover, the reputation of the opera was so high that it was revived in Venice in 1641 (although the music from this version has not survived).

There is probably no other work from the early days of opera that has come down to us in as various sources as the *Lamento d'Arianna*. In view of this fact, however, it seems strange that, apart from a few bars, nothing of the music from the rest of the opera *L'Arianna* has survived. This puzzle may be at least partially solved with a closer look at the context of each of the various publications or manuscript copies. It turns out that these are almost exclusively collections in which the literary interest

*e Tradizione Classica dell'Università di Torino*, 4, 1999, pp. 157–171; Franco Serpa, "Ariadne l'attrice", in *Culture europee e tradizione latina. Atti del Convegno internazionale di Studi* (Cividale del Friuli, Fondazione Niccolò Canussio, 16–17 November 2001), ed. Laura Casarsa, Lucio Cristante, Marco Fernandelli, Trieste: Polymnia, 2003, pp. 55–63. Cf. also: Alberto Manodori, "Il lamento di Arianna ossia suggerimenti per una semiologia del mito cretese del labirinto, dell'impresa di Teseo e della sorte di Arianna alla luce del personaggio delineato da Ottavio Rinuccini nella tragedia omonima e musicato da Claudio Monteverdi", in *Monteverdi e Roma*, Rome: De Luca, 1993, pp. 279–284.

5 On the structure of episodes in the libretto see below, **Table 5**. On the reception and distribution of the *Lamento* see Silke Leopold, "Einleitung", in Claudio Monteverdi, *Lamento d'Arianna. Faksimile nach dem Erstdruck aus der Universitätsbibliothek Ghent*, ed. Silke Leopold, Kassel: Figaro, 2017, p. 5.

in the texts that are set to music predominates. In other words, the tradition of the *Lamento d'Arianna* does not necessarily reflect an interest in the opera and its plot, but rather the interest in Monteverdi's treatment of the literary topos of the lament, which in the seventeenth century already had had a distinguished history. It therefore makes sense to start at the literary roots of the *Lamento d'Arianna*.

#### SO AS NOT TO LOSE THE THREAD: THE LITERARY ROOTS OF RINUCCINI'S AND MONTEVERDI'S *L'ARIANNA*<sup>6</sup>

*Sciolta dal sonno, il mio Signor cercai,  
misera me, ma in vano  
ben cento volte e cento  
mossi a cercarlo or l'una ora l'altra mano.*<sup>7</sup>

##### *Ancient Sources*

Among the ancient sources, the texts by two authors are most notable: Catullus (*Carmen* 64)<sup>8</sup> and Ovid (*Metamorphoses*; *Heroides* X; *Ars amatoria* I; and *Fasti* III).<sup>9</sup> Catullus is first to depict the “abandoned

6 This section is an expanded version of a lecture Sara Elisa Stangalino gave on September 26, 2019 at the annual meeting of the Gesellschaft für Musikforschung at the University of Paderborn – Detmold University of Music (SES).

7 Ottavio Rinuccini, *L'Arianna*, Venice: Heredi di Francesco Osanna, 1608, p. 22.

8 Giorgio Pasquali, “Il carme 64 di Catullo”, *Studi italiani di filologia classica*, 1, 1920, pp. 1–23; Gennaro Perrotta, “Il carme LXIV di Catullo e i suoi pretesi originali ellenistici”, *Athenaeum* 9, 1931, pp. 177–222 and 370–409; Ernst August Schmidt, “Ariadne bei Catull und Ovid (Catull. 64, pp. 132–201, Ovid *Heroides* X)”, *Gymnasium* 74, 1967, pp. 489–501. On the models for *L'Arianna* see also: Leofranc Holford-Stevens, “Her Eyes Became Two Spouts: Classical Antecedents of Renaissance Lament”, *Early Music*, 27 (3), 1999, pp. 379–393.

9 Francesco Araldi, *La retorica nella poesia di Ovidio*, Paris: Les Belles Lettres, 1958; Helmut Rahn, “Ovids elegische Epistel”, *Antike und Abendland*, 7 (1), 1958, pp. 105–120; Gianpiero Rosati, “Epistola elegiaca e lamento femminile”, in *Ovidio. Lettere di eroine*, Mailand: Rizzoli, 1989, pp. 5–51; Jörg Maurer, *Untersuchungen zur poetischen Technik und den Vorbildern der Ariadne-Epistel Ovids*, Frankfurt am Main: Lang, 1990; Gianpiero Rosati, “Lelegia al femminile: le *Heroides* di Ovidio (e altre *heroides*)”, *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 29, 1992, pp. 71–94; Friedrich Spoth, “Ovids Ariadne Brief (Her. 10) und die römische Liebeslegie”, *Würz. Jahresh. Altert.*, 19, 1993, pp. 239–260; Luciano Landolfi, “Le molte Ariadne di Ovidio. Intertestualità e intratestualità in ‘Her.’ 10; ‘Ars’ 1, pp. 525–564; ‘Met.’ 8, pp. 172–182; ‘Fast.’ 3, pp. 459–516”, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* (New Series), 57 (3), 1997, pp. 139–172 (as well as the literature cited therein); Luciano Landolfi, “Fondali del pathos elegiaco. Natura e lamento nelle *Heroides*”, *Rivista di cultura classica e mediavale*, 42 (2), 2000, pp. 191–214; Chiara Battistella, “Le ‘costellazioni’ di Arianna: (Ou. Her. 10, 95 e Apoll. Rhod. 3, pp. 997–1004)”, *Materiali e discussioni*, 57, 2006, pp. 217–222; Paolo Isotta, *La dotta lira: Ovidio e la musica*, Venice: Marsilio, 2018.

Ariadne”, an image which was consolidated by Ovid and became the point of reference for those who have drawn on this myth in modern times. It is, therefore, necessary to take a closer look at the sources, above all Ovid, which served as models for authors of the sixteenth century.

Especially in *Heroides* X, Ovid addresses Ariadne's inner development and outlines several topoi that influenced later authors' accounts of this story. They are the following elements: After escaping from Crete with Theseus, Ariadne wakes up on Naxos and, reaching for her lover on the other side of the bed, she learns of his absence: Theseus has escaped; Ariadne goes to the beach; there she calls out to Theseus, but the only answer is the echo of the cliffs; she climbs onto a rock by the sea; and she spots the fleet of those fleeing the island, driven by a favorable wind.

Thus the prototype of the so-called *mulier deserta*,<sup>10</sup> the abandoned woman, is developed from a quite static character in Catullus's account to one considerably more dynamic in Ovid's version: Her ripped clothing, loose hair, and lamentations spoken into the wind are indicative of a grammar of abandonment that Ovid adopted from Catullus' description of the Bacchantes.

##### *Topoi in Sixteenth-century Texts by Nannini, Ariosto, Anguillara*

Italian-language versions of the myth adopted the above-mentioned topoi, adding further details or simply referring to them.

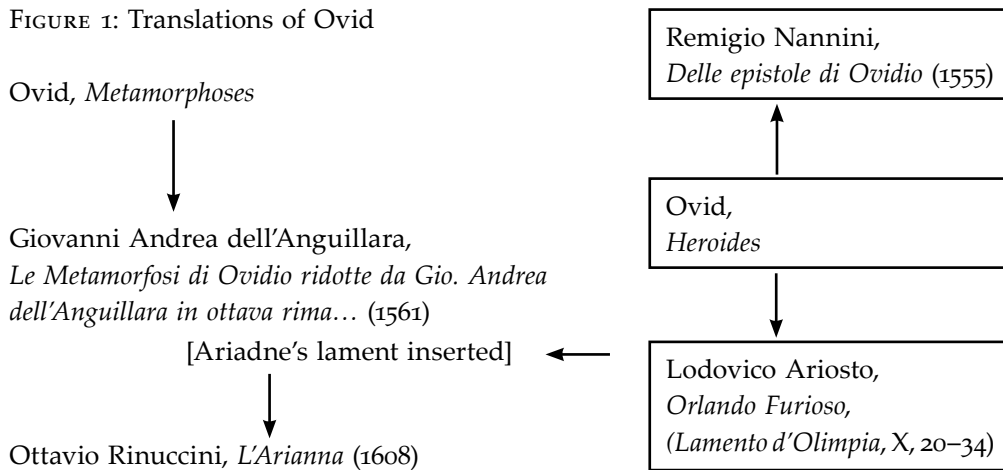
Rinuccini drew on material from Ovid's *Metamorphoses* (see Figure 1), although not from the original Latin version. Instead, he used a translation by Giovanni Andrea dell'Anguillara.<sup>11</sup> In his translation, Anguillara added a lament for Ariadne which had no equivalent in Ovid's text and was freely invented.<sup>12</sup> Anguillara's book proved a veritable best-seller: More than thirty editions were printed be-

10 See Marino Alberto Balducci, “Il destino di Olimpia e il motivo della *donna abbandonata*”, *Italica*, 70 (3), 1993, pp. 303–328.

11 First print: *Le Metamorfosi d'Ouidio al christianissimo re di Francia Henrico secondo di Giouanni Andrea dell'Anguillara*, In Venetia: per Gio. Griffio, 1561 [I-Tn: SUCC A.I.617]; see also *Le metamorfosi di Ouidio, ridotte da Giouanni Andrea dell'Anguillara in ottaua rima, impressione sesta, Di nuouo dal proprio Autore riuedute, & corrette, con l'annotationi di m. Giosepe Horologgi, con postille & con gli argomenti nel principio di ciascun libro di m. Francesco Turchi*, In Venetia: appresso Fabio, & Agostino Zopini fratelli, 1580 [I-Nn: V.F. 110 F 29]. Leofranc Holford-Stevens, “Her Eyes Became Two Spouts: Classical Antecedents of Renaissance Lament”, *Early Music*, 27 (3), 1999, pp. 379–393.

12 Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, Turin: EDT, 1991, pp. 233–234.

FIGURE 1: Translations of Ovid



tween 1561 and 1677, making it one of the key texts for the early-modern reception of Ovid.

However, when drafting his lament, Anguillara based his design less on Ovid than on the *Raging Roland*, Ariosto's *Orlando furioso* (*Lamento d'Olimpia*, X, 20–34). In Giuseppe Orologi's annotations to the 1580 edition of Anguillara's text, the following remark can be found: "If there is one passage in which Anguillara tried to compete with Ariosto's genius, it is his description of Ariadne's lament, which was written by that great poet [Ariosto] for the person of Olimpia."<sup>13</sup>

Ariosto, for his part, had indeed taken Ovid as his model, although not the *Metamorphoses*, but the *Heroides* (see Figure 1). It is therefore worth taking a look at this text, which was very popular in the sixteenth century, especially in a version by Remigio Nannini,<sup>14</sup> called *Fiorentino*, which Rinuccini may also have known.

A comparison of the texts by Nannini, Ariosto, and Anguillara confirms the close relationship be-

tween Rinuccini's text and Anguillara's, but suggests that Rinuccini also incorporated other texts.

These three authors give different weight to the basic themes of Ariadne's story in Catullus and Ovid. Ariadne is depicted as follows: 1. alone; 2. waking up on the deserted island where she had spent the previous evening with her lover; 3. despairing; 4. calling after the distant ships; 5. crying on the bed; 6. in fear of being torn to pieces by wild animals.

Table 1 presents, in the left column, the key words indicating the respective topoi in boldface. The columns on the right show the corresponding verses in Nannini, Ariosto, and Anguillara.

There are around thirty different topoi here, some of which appear multiple times: – Sleep: Theseus leaves Ariadne while she sleeps, and she looks for him, feeling around in the bed with her hands; – the widowed bed: Ariadne wakes up and does not find her lover; – acts of self-harm: Ariadne harms herself. A series of actions follows: – she runs to the sea; – she sees the beach; – she reproaches her absent lover; – she replies to the echo of the cliffs; – she climbs onto the rock; – she sees the ships in the distance; – she faints; – she again reproaches her lover; – she harms herself; – she waves to call back the ships; – she cries and complains; – she freezes like a rock; – she returns to the abandoned bed; – the island turns out to be completely deserted; – Ariadne is confused; – she fears being torn apart by wild animals; – she cries at the impossibility of returning to Crete; – she thinks about sleep again; – she fears that she will not receive a burial after her death; – she laments Theseus' arrogance; – she harms herself; – she freezes like a rock again; – she thinks again that now she will not she will not receive a burial; – she says farewell.

13 *Le metamorfosi di Ouidio, ridotte da Gioianni Andrea dell'Anguillara in ottava rima, impressione sesta, Di nuouo dal proprio Autore riuedute, & corrette, con l'annotationi di m. Gioseppe Horologi, con postille & con gli argomenti nel principio di ciascun libro di m. Francesco Turchi*, In Venetia: appresso Fabio, & Agostino Zopini fratelli, 1580, pp. 151–152 [I-Nn: V.F. 110 F 29]: "Se in luogo alcuno l'Anguillara si è affaticato con l'ingegno di concorrere con l'Ariosto, si è affaticato in quella descrizione del lamento di Arianna, fatto da quel gran poeta in persona di Olimpia, perché quivi si potrà vedere apertamente dai giudiciosi, con quanta arte e vaghezza abbi rappresentato quell'amarillimo cordoglio della mesta donna vedendosi abbandonata, con quai spiriti, con quali affetti, con quali contraposte, digressioni proprie, conversioni efficaci, e quanto vivamente abbi spregiate tutte quelle parti che possono mover l'animo altrui ad aver pietà dell'infelice donna."

14 *Epistole d'Ouidio di Remigio Fiorentino diuise in due libri, con la tavola*, In Vinegia: appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, et fratelli, 1555 [I-Rn: 6. 13.G.41].

TABLE 2: Synopsis of *L'Arianna*

L'ARIANNA   TRAGEDIA   del Sig. Ottavio   Rinuccini,   Gentilomo della camera   del re cristianissimo.   Rappresentata in Musica   nelle reali nozze del Sereniss.   Principe di Mantova,   e della Serenissima Infanta   di Savoia.   In Mantova,   Presso gli Heredi di Francesco Osanna Stampator Ducale. 1608. Con licenza de' Superiori.	
Ep. 1	Ariadne and Theseus arrive on Naxos with the fleet. Ariadne has ominous premonitions. They go to a hut for the night.
Ep. 2	Theseus thinks about leaving Ariadne. The fleet secretly leaves the island. Ariadne sleeps, abandoned, in bed.
Ep. 3	Ariadne's premonitions. When she wakes up, she does not find Theseus in bed. Dorila and the choir comfort her.
Ep. 4	Messenger report. A messenger says that he saw a young woman crying on the beach because she had been abandoned.
Ep. 5	Lament of the abandoned Ariadne.
Ep. 6	A heavenly crowd can be heard – perhaps Theseus has returned? Narration: Bacchus is in love with Ariadne.
Ep. 7	Council of the Gods; Bacchus saves Ariadne; Ariadne ascends to the stars.

#### Rinuccini's Version

Rinuccini's *L'Arianna* is divided into seven episodes (see Table 2).<sup>15</sup> In his drama, Rinuccini uses many of the above-mentioned topoi but introduces an important change: He adopts elements of the literary models and transforms them into a dramatic form, a text that is intended for scenic performance. In this way, Rinuccini shapes Ariadne's story into a text determined primarily by dialogue. The scenic context therefore implies that the topoi are adopted and reworked without losing their rhetorical content. It is precisely this rhetoric, however understood, that forms the basis of the affective dynamics of the seventeenth century. This applies to any type of text: epic, novel, drama, etc. Rinuccini uses the topos listed in the table in two episodes: first in the messenger's report, which precedes the lament, and second in the lament of the protagonist herself.

In the messenger's report we find the following elements: – Ariadne runs to the shore; – she sees the

15 For a detailed synopsis prepared in accordance with the conjectural musical numbers, derived from the libretto, see Table 4. The basis for this is the reconstruction found in Tim Carter, *Monteverdi's Musical Theatre*, New Haven: Yale University Press, 2002, pp. 205–211.

TABLE 3: The Messenger's Verses

Topoi	Rinuccini: Messenger's Report
Corsa al mare ( <i>runs to the sea</i> )	[p. 31] poi che correndo venne   ove l'onde del mar bagnan l'arene
Visione del lido ( <i>sees the beach</i> )	[p. 29] non risospinga al lido   l'infame legno
Salita allo scoglio ( <i>climbs on a rock</i> )	[p. 29] sovra quel nudo scoglio... [p. 32] ma intenerir pareva gli scogli e i sassi...
Vista delle navi da lontano ( <i>sees the ships</i> )	[p. 28] e tra caldi sospir sì bei lamenti   sparge pur dietro alle fuggenti vele...
Svenimento ( <i>swoons</i> )	[p. 31] mancar gli spirti in quel leggiadro seno.
Braccia ( <i>arms</i> )	[p. 30] e le palme tendea   quasi arrestar, quasi abbracciar volessi   i fuggitivi legni...
Pianto ( <i>weeps</i> )	[p. 28] piange la rotta fede   piange l'empia partita... [p. 30] quando a ferir mi venne   sì miserabil grido... [p. 30] e con voce di duol gridando disse   volgiti ingrato e mira...
Autolesionismo ( <i>self-harm</i> )	[p. 31] già forsennata s'immergea nell'acque... (N.b., the topos of suicide is also present in Ariosto's <i>Lamento d'Olimpia</i> .)

beach; – she climbs the rock; – she sees the ships in the distance; – she faints; – convulsive movement of the arms (i.e. waving); – cry; – self-harm (see Table 3).

#### Ariadne's Lament

The lament is somewhat more complex. To provide a better overview of the argument, the text has been divided into thematic sections and the topoi that Rinuccini adopted from the literary sources have been identified. The text of the lament appears in its entirety in the left column; in the right columns are the respective verses from the literary models.<sup>16</sup> (See Table 4)

16 On the *Lamento d'Arianna* and on the lament as a general topos, both in literature and in music, see Peter Epstein, "Dichtung und Musik in Monteverdis *Lamento d'Arianna*", *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 10, 1927–28, pp. 216–222; Hans-Ludwig Hirsch, "Claudio Monteverdi's *Lamento d'Arianna*: Genesis und Strukturanalyse", *Oper heute*, 1, 1978, pp. 9–47; Marianne Danckwardt, "Das *Lamento d'Olimpia*, 'Voglio, voglio morir' – eine Komposition Claudio Monteverdi's", *Archiv für Musikwissenschaft*, 41, 1984, pp. 149–175; Ulrich Michels, "Das 'Lamento d'Arianna' von Claudio Monteverdi", in Hans Heinrich Eggebrecht, Reinhold Brinkmann (eds.), *Analysen: Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum*

SECTION 1: This verse is entirely Rinuccini's invention. The beginning uses the rhetorical device of *repetitio* or repetition ("Lasciatemi morire"), which, on the one hand, emphasizes the pathetic dimension that is functional for the opera, and on the other hand serves as a motto for the recognizability of the lament.

SECTION 2: The remonstrances to the beloved ("O Teseo") form the topos that Rinuccini uses most often. They also appear in sections 3, 5, and 7. In this case, too, Rinuccini uses the device of repetition as a connecting element between the different sections. Again this serves a purpose, as these text repetitions thus are made memorable, and serve to create a sense of musical cohesion. Present are again the topos of Theseus' flight ("t'involi"); the loss of one's homeland ("lasciato ha per te la patria e il regno"); the fear of being torn apart by wild animals ("fere dispietate e crude"); and death without burial ("ossa ignude").

SECTION 3: Repetition of the remonstrations to the beloved ("O Teseo"). The rhyme "affanna" – "Arianna" introduces a compelling game of *nomen est omen* that is not found in any of the three literary models. However, it does appear in a little-known text by Fortuniano Sanvitale, which is also related to the story of Ariadne: *Gli avvenimenti amorosi di Arianna*, Padua 1600.<sup>17</sup> Sanvitale was born in Parma in 1566 and was a writer, painter, member of the *Accademia degli Innominati*, and commentator of the *Adone* of Marino. He may not have been the first to use this poetic device, but it certainly does not ap-

pear in the texts of any of Rinuccini's literary role models mentioned above.

This section then takes up the following topos: the distance of the ship ("rivolgi la prora"); weeping; the honor that awaits Theseus in Athens ("pompe superbe"); and again the topos of wild animals and of forever leaving one's homeland.

SECTION 4: This middle section is unique in its almost aggressive character. It is made up of a series of rhetorical, insistent questions that cannot be found in any of the literary models listed here. It, too, corresponds to Sanvitale's text, which also contains a series of rhetorical questions that continue over more than one verse. Even if such rhetorical questions are a device that is often used in laments, it is noticeable that they do not appear in large numbers in either Nannini's, Ariosto's, or Anguillara's texts. As a stylistic device it seems to heighten the pathetic content, especially for dramatic purposes. Incidentally, Sanvitale's choice of words can be found again in Rinuccini ("la fede, il giuramento").

SECTION 5: Contains remonstrations to the beloved ("Ah Teseo") using the topos of crying and complaining.

SECTION 6: Addresses Theseus' missing answers and mentions sea creatures ("balene"), which only in Ariosto are not yet explicitly found.

SECTION 7: Another section with remonstrances to the beloved.

SECTION 8: Has three main elements: The theme of the mother, that of the homeland, and the final formula "Così va chi tropp'ama e troppo crede" ("this is what happens to the one who loves too much and trusts too much"). This element, with its sentimental character, serves as a historical symbol of Rinuccini's lament. To us this verse appears fundamental to the whole lament, although it does not appear in any of the literary sources. Only Ariosto has a similar passage at the end of his lament of Olimpia: "Or ecco il guiderdon che me ne dai" ("behold what reward I bear from it"). Even if this verse sounds somewhat generic, it demonstrates that Rinuccini is in fact influenced by Ariosto, although not by *Orlando furioso* but *Capitoli*, more precisely from *Capitolo XXVII*, where we can read "O miser chi troppo ama e troppo crede" ("Poor he who loves too much and trusts too much"). A less literal but still notable concordance is with *Canzoni, o vero mascherate carnascialesche di M. Gio. Battista dell'Ottonaio*: "Pazzo chi troppo crede e chi tropp'ama" ("Crazy he who trusts too much and loves too much").<sup>18</sup>

65. *Geburtstag* (Archiv für Musikwissenschaft. Beihefte, Band 23), Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1984, pp. 91–109; Paolo Fabbri, *Monteverdi*, Turin: EDT, 1985, pp. 124ff.; Suzanne Cusick, "There Was not One Lady Who Failed to Shed a Tear: Arianna's Lament and the Construction of Modern Womanhood", *Early Music*, 22, 1994, pp. 21–41; Tim Carter, "Lamenting Ariadne?", *Early Music*, 27 (3), 1999, pp. 395–405; Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Roma: Bulzoni, 2003 (Bologna: il Mulino, 1990), 26ff.; Sabine Ehrmann-Herfort, "The Arianna model: On Claudio Monteverdi's musical conceptions", *Journal of Seventeenth-Century Music*, 18/1, (2012) 2016 [online]. On the topos of the lament in general: Margaret Murata, "The Recitative Soliloquy", *Journal of the American Musicological Society*, 32, 1979, pp. 45–73; Ellen Rosand, "The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament", *Musical Quarterly*, 65, 1979, pp. 346–359; Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice: the Creation of a Genre*, Berkeley: University of California Press, 1991, pp. 361–386. On the archetype of the lament: Irving Godt and Giorgio Sanguinetti, "I casi di Arianna", *Rivista italiana di musicologia*, 29 (2), 1994, pp. 315–359.

17 Fortuniano Sanvitale, *Gli avvenimenti amorosi di Arianna dedicati alla Serenissima Madama Margherita Farnese Aldobrandina duchessa di Parma et di Piacenza &c.*, In Padova: appresso Lorenzo Pasquati, 1600 [I-Rn: MISC. VAL.716.8].



Rinuccini  
 “Così va chi tropp’ama e troppo crede”  
 ↑  
 Ariosto  
 “O miser chi troppo ama e troppo crede”  
*Capitoli, XXVII*

~

dell’Ottonaio  
 “Pazzo chi troppo crede e chi tropp’ama”  
*Canzoni, o vero mascherate carnascialesche*  
*Canto della Pazzia*

Other translations of Ovid’s texts from the time, especially those by Agostini,<sup>19</sup> Dolce,<sup>20</sup> or Simeoni,<sup>21</sup> add nothing to the original models: they adhere very closely to the ancient versions and therefore do not seem to have had any influence on Rinuccini.

*What does Rinuccini add, what does he omit?*

Rinuccini introduces the theme of “Ariadne’s doubt” or the “premonition of abandonment”, adding a new element on a dramaturgical level. This appears in the pages preceding the lament: “Un gelato timor par che s’annidi che di futura angoscia e di tormento” (“An icy fear seems to be spreading, of future suffering and sorrow”) and so on. It functions as what is known in dramaturgy as “dramatic irony”: The viewer already knows what will happen to the character.

On a rhetorical level, Rinuccini uses literal borrowing to embellish a text intended to be set to music. He uses the rhetorical device of repetition to fulfill two functions: The remonstrations to the beloved form the basis of these repetitions; they recur in several sections and provide cohesion in a text that is intended to be perceived by the audience as what we today generally call a “closed

number”, i.e. an aria *avant la lettre*. It requires elements of cohesion that make the remonstrations a “homogeneous and autonomous” text, while remaining equally flexible to adapt to the needs of the music, i.e. providing for dynamic elements and capable of expressing contrasting affects that inadvertently alternate.

In this case, these remonstrations to the beloved prove to be ideal, both to emphasize the pathetic moment and as a structural element, either for cohesion or as a repetition, which then takes on the musical function of a refrain. With its closed form, the piece itself is structured in a way that it emphasizes the pathetic aspect and heightens the pathetic content.

The final formula is most interesting because it shows the distance of the dramatic text from all literary models. As mentioned above, it is taken from Ariosto’s *Capitolo XXVII*, and it might also refer to a passage from *Canzoni, o vero mascherate carnascialesche*. It functions as the hallmark of the entire lament and as a vivid emblem for Rinuccini’s poetic text. In fact, it sums up the entire meaning of Ariadne as *mulier deserta*, as an abandoned woman, although it does not entirely agree with what the myth and also Rinuccini’s drama as a whole convey. According to the myth, Ariadne, like Medea, undergoes a process of punishment and purification for breaking the ancestral law and leaving her homeland. Ariadne reacts to her pain according to the logic of wild animals: She tears her hair, hits herself, and has auto-aggressive tendencies. Such destructive rage is alien to Ariosto’s final formula, which rather distances itself from pain and which, in the *Furioso*, warns of the danger of losing one’s sense of reality through excessive passion.

Rinuccini: “Così va chi tropp’ama e troppo crede”  
 Ariosto: “O miser chi troppo ama e troppo crede”  
*Capitoli, XXVII.*

dell’Ottonaio: “Pazzo chi troppo crede e chi tropp’ama”  
*Canzoni, o vero mascherate carnascialesche*

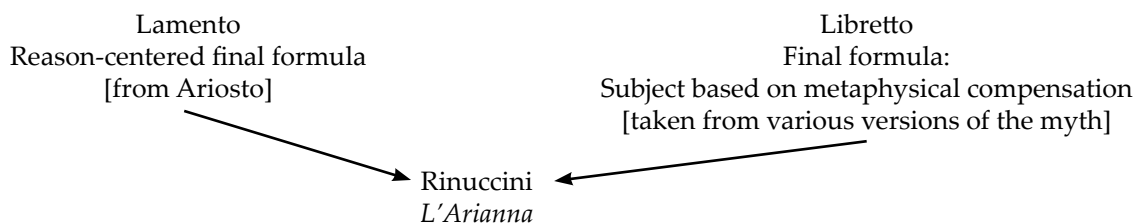
In the final formula of his lament, Rinuccini takes up this rational aspect of Ariosto: it is about the tragic awareness of the loss of alternatives, about the formulation of the catastrophe, according to a completely worldly logic with which Ariosto had also drawn Olympia. But Rinuccini’s *L’Arianna* does not end with the lament: the libretto contains a happy ending with the appearance of Bacchus and Ariadne’s apotheosis to the stars. This, however, is a metaphysical compensation rather than a worldly

18 Giovanni Battista dell’Ottonaio, *Canto della Pazzia, in Canzoni, o vero mascherate carnascialesche di M. Gio. Battista dell’Ottonaio*, araldo già della Illustriss. Signoria di Fiorenza, in Fiorenza appresso Lorenzo Torrentino, 1560, pp. 96-97 [Austrian National Library, Vienna: coll. 35.H.68]

19 Niccolò degli Agostini, *Tutti li libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral al volgar verso con le sue allegorie in prosa*, In Venetia: per Iacomo da Leco: ad instantia de Nicolo Zoppino & Vincentio di Pollo suo compagno, 1522 [I-Fn: MAGL. 21.2.88].

20 Lodovico Dolce, *Le trasformationi di m. Lodouico Dolce, di nuouo ristampate e da lui ricorrette & in diuersi luoghi ampliate...*, In Venetia: appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratel., 1553 [I-Rc: CCC N.VII 18].

21 Gabriele Simeoni, *La vita et metamorphoseo d’Ouidio figurato ed abbreviato in forma d’epigrammi*, A Lione: per Giouanni di Tornes nella via Resina, 1559 [I-Rn: 71. 5.A.34].



one, as it also appears in the other versions of the myth.

Rinuccini takes up themes and terms not only from the ancient sources mentioned, but also from other, more or less well-known texts of his time, Ariosto's *Capitoli*, perhaps the *Canzoni, o vero maschere carnascialesche*, as well as perhaps Sanvitale. In adapting this material to the requirements of opera, he redistributes the elements of the myth and furnishes the lament with a rhetorically sophisticated design, which is reflected in a reduction of those affects that appear too defiant. At the end of the lament, he follows Ariosto's logic, which focuses on a specific form of consciousness. But he takes over from the myth (and the other literary models) the aspect of metaphysical compensation and the apotheosis of Ariadne as the wife of Bacchus.

Clearly, Rinuccini saw the lament as the climax of the dramatic arch, not only because of its pathetic content, but also because it conveyed a message that stood out from the rest of the drama; a message that was certainly more in keeping with the ideals of the Renaissance, with its central concept of human responsibility. It is no coincidence that the lament is placed at the center of the work, albeit somewhat isolated from all the other episodes. In short, if, according to Monteverdi, "Ariadne moved [the audience] because she was a woman," Rinuccini's humanism played a significant part in this<sup>22</sup> and probably the genius of Ariosto as well (see Table 5).

## MUSIC AND TRADITION OF THE LAMENTO D'ARIANNA

### *Epic Poetry and Music*

From a letter dated 1616 from Claudio Monteverdi to the librettist Alessandro Striggio we gain an insight into the importance the composer attached to the lament in the overall context of the opera.<sup>23</sup> After explaining that an action "must lead him [the com-

22 Claudio Monteverdi, *Lettere, dediche e prefazioni*, ed. Domenico de' Paoli, Rome: Edizioni De Santis, 1973, pp. 87–88.

23 Ibid.

poser] naturally to an end that moves him", he cites Ariadne as a successful example: "Ariadne led me to a just lament." In other words, for Monteverdi the *Lamento* obviously was the climax, indeed the logical goal of the entire opera, even though the action comes to an end only two episodes later, after Bacchus arrives on the island and takes Ariadne as his companion. So what characteristics did the lament possess in Monteverdi's eyes that made it more of a moving ending?

Ariadne's last words in the drama are "happy is the heart that has a God for comfort" ("beato è il cor ch'ha per conforto un dio"). This also is a *sententia*, comparable to the *sententia* "this is what happens to someone who loves too much and trusts too much" at the end of the lament. But while the *sententia* at the end of the drama is tailored very individually to Ariadne's situation (after all, who else can claim to have a Greek god for a partner?), the conclusion of the lament is much more suitable for identifying with the central idea of the drama: "Even if I am not in Ariadne's specific situation, I can still apply the *sententia* to my own life." The same now applies to the rest of the lament; while the actual end of the plot may be difficult for mere mortals to empathize with and thus to emotionally understand, all the thoughts and emotions that are expressed in the lament may be understood and experienced by everyone.

This shifts the lament out of its dramatic context. It may be experienced as touching even without its integration into Rinuccini's drama. Hence there is no need for the interjections of the choir, which in the opera comments on and laments Ariadne's suffering. Ariadne herself does not react at all to the chorus's comments in her lament; and Monteverdi gives Ariadne's speeches a tonal and formal unity that do not make the listener feel that the choral passages are missing. It can be justifiably stated that the surviving versions of the *Lamento d'Arianna* are not dramatic in the true sense, but rather literary, in the spirit of their original literary models.

This does not detract from the piece's musical style; the music does not highlight the fact that the

song does not represent the words of a character standing on stage, embodied by the singer, but rather represents a form of quotation of a literary work in which the singer merely recites Ariadne's words. We are confronted here with the essence of what Monteverdi calls *seconda prattica*: The words are the focus, not necessarily the character which merely forms the mirror that brings us empathy and emotion as musicians, singers or audiences, regardless of whether we are seeing the character on-stage or whether we just imagine her through the singer's words. The surviving monodic version of the *Lamento d'Arianna* thus functions as a solo madrigal and can no longer be viewed as a mere opera fragment.

In this sense, the *Lamento d'Arianna* stands as a high point of the monodic style of the early seventeenth century. True to Monteverdi's motto "prima le parole, poi la musica" ("first the words, then the music) all musical parameters (melody, rhythm, harmony) are aimed at expressing the text. Monteverdi also breaks the rules of counterpoint in the service of textual expression, for example in unprepared dissonances (e.g. in the first bar on the word "Lasciatemi" the *f* in the singing part above the G of the basso continuo, which is reached by a leap), or in dissonances that are not resolved properly (such as in m. 25 on the words "fere dispietate e crude", where the minor seventh *c#-b'*, which has already been reached irregularly, is not resolved, but as an interval is shifted stepwise a semitone higher to *d-c''*).

While the use of dissonance and consonance largely serves to represent individual aspects of the text's content, distinguishing painful concepts (such as dying in m. 1 or being torn apart by wild animals in m. 25) from pleasant ones (such as the idea of a triumphant reception which presumably awaits Theseus in Athens, expressed in fully consonant sounds in mm. 39–40), other musical devices are used to support rhetorical aspects of the text. For example, unexpected harmonic shifts serve to represent opposites, such as in mm. 35 and 36, where the word "ma" ("but") is supported in its semantic function by a shift from d to C.

In the seventeenth century, rhetoric also included the expression of emotions, which was praised in Aristotle's *Rhetoric*, then considered a textbook, as an effective means of influencing listeners. Musically, the emotions in the *Lamento d'Arianna* are represented primarily by the intervals of the melody, in particular by the large downward leaps that occur

everywhere, which express the pain and despair (particularly effective in m. 66 with the downward interval of a small seventh on the words "la misera Arianna" – "the poor Ariadne"). Another means of expressing affect is the contrast between the use of long note values (sadness, hopelessness – see mm. 63–66) and the use of short note values (hatred, anger – see mm. 74–76). Finally, harmony is also important for musical representation of affect, for example in the contrast between *cantus durus* (no key signature) and *cantus mollis* (a *b* as key signature), which separates the harder, that is, more active, affects from softer, that is, more passive, affects (see mm. 61–70, for example, in which the rhetorical question addressed to Theseus seems to leave the decision on Ariadne's fate to him).<sup>24</sup>

With all of these means of interpreting the content and rhetoric of a text, Monteverdi strives to reproduce spoken language as naturally as possible. This applies to both the melody, which to a certain extent represents an exaggeration of the natural cadence of the Italian language, as well as its rhythm and the meter. Questions usually end in an ascending interval (see m. 51, for instance). Only the rhetorical question in mm. 61–70 does not have this characteristic since the answer is already known; Theseus is actually leaving his Ariadne behind. From a rhythmic point of view it can be observed that long syllables receive longer note values than short syllables (for example, the word "Arianna" has two short and two long syllables; note mm. 31–32 and 77–78, where this is also reflected in the note values used). Textual emphases always coincide with heavy beats in the setting. However, occasionally it may be observed that Monteverdi seems to double the metric tempo; while the semibreves (whole notes) are usually the basis of the meter, there are sections (such as mm. 24–26) in which the minima (half note) serves as metric base. This seems to be particularly the case where the text expresses a fear, i.e. in the example mentioned, the fear of being eaten by wild animals.

#### MADRIGAL: LAMENTO D'ARIANNA IN THE SIXTH BOOK OF MADRIGALS (1614)

As early as 1610, Monteverdi appears to have adapted the *Lamento* as a five-part madrigal, which then ap-

<sup>24</sup> On the depiction of affect in early opera see Emily Hagen, "Music, Gesture and the Depiction of Affect in Venetian Opera, c. 1640–1658", Phil. Diss. University of North Texas, 2018.

peared as the first piece in his sixth book of madrigals (Venice, 1614).<sup>25</sup> It seems rather questionable whether Monteverdi's compositoral preoccupation with the *Lamento* was based on the idea of commercially benefitting from the popularity of the monodic version. On the one hand, we have no evidence that at this point in time, two years after the performance of the opera *L'Arianna*, the *Lamento* was enjoying particularly widespread attention. We only know about the distribution of the libretto during this period, not of the music, and all of the surviving libretto versions contain the drama in its entirety, without giving any special emphasis on the lament. On the other hand, as shown by Claudio Gallico, Monteverdi's adaptation as a madrigal shows a deep preoccupation with the literary aspects of the text and also of the existing monodic setting.<sup>26</sup> As discussed above, Rinuccini's text for the *Lamento* actually plays with literary genre conventions by contrasting epic models with dramatic ones. Rinuccini, by playing with the respective genre conventions, thus creates a variety of meanings which, in a sense, provide an additional level of interest, beyond the representation of Ariadne's own individual natural affections. Additionally, Monteverdi's genuine literary interest as a motivation to adapt the *Lamento* as a madrigal is indicated by the fact that the other madrigals in the sixth book of madrigals also explore both textually and musically the generic borders between drama, epic and lyric.<sup>27</sup> In this collection, Rinuccini's text is located among the classic lyrical texts of Francesco Petrarca ("Zefiro torna" and "Ohimè il bel viso"), the modern poetry of Giambattista Marino ("Addio, Florida bella" and "Batto, qui pianse Ergasto") as well as "Lagrime d'amante al sepolcro dell'amata", a cycle of mourning poetry based on a text by Scipione Agnelli and commissioned by the Duke of Mantua on the occasion of the death of the eighteen-year-old singer Caterina Martinelli, who had originally been cast for the role of Arianna. In the collection, these texts are juxtaposed

with other works that break genre boundaries, such as "Presso un fiume tranquillo", also on a text by Marino, which Monteverdi sets as a seven-part "dialogo".

Curiously, the last section of the *Lamento* is missing from the madrigal version. Instead of ending with the final formula "Così va chi tropp'ama e troppo crede", the madrigal ends earlier with Ariadne's words to the absent Theseus, in which she first curses him and then asks for forgiveness. The madrigal therefore lacks a generally applicable moral that still had been present in the opera (even if there the moral message of the *Lamento* is called into question by the following scenes). As a result, the text set to music in the madrigal loses some of its epic character and instead highlights the aspect of Ariadne's character speech with her highly individual perspective. The dramatic setting of the opera thus contains more elements from other literary genres than the non-dramatic setting of the madrigal. By making the question of literary genre even more acute, Monteverdi draws additional attention to the literary discourse in which the *Lamento* is embedded.

In view of the sources, one could speculate as to whether the interest in the monodic version of the *Lamento d'Arianna* may only have developed due to the publication of Monteverdi's madrigal version. Only a few people will have attended the original performance of *L'Arianna* in 1608, and judging from extant publication efforts with several libretto prints that came out in the same year 1608, this production seems to have garnered an interest in the libretto more than in the music. All extant sources for the music of the monodic version, however, seem to postdate the publication of the madrigal. We might therefore assume that it was the relatively widely available madrigal that sparked the interest in the *Lamento* in its original monodic version. However, such an assumption cannot be proven.

Monteverdi's madrigal setting of the *Lamento d'Arianna* adheres closely to the melodic and harmonic structure of the monody, but enriches it with imitative counterpoint. The composer uses melodic material from both the original singing part and from the continuo part. In the madrigal version the latter often is imitatively anticipated in tenor and alto. The already highly affective expression of certain words in the opera is further heightened by the addition of dissonances in the five-part setting, as well as by small chromatic changes of the original melody. Although these are stylistic elements that were

25 This is reported in a letter by Bernardo Casola, cited first in Emil Vogel, "Claudio Monteverdi", in *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 3 (1887), p. 430. Cited here from Claudio Gallico, "I due pianti di Arianna di Claudio Monteverdi", in *Chigiana* 24 (1967), p. 34.

26 Claudio Gallico, "I due pianti di Arianna di Claudio Monteverdi", in *Chigiana* 24 (1967), pp. 29–42. See also Massimo Ossi, "The Mantuan Madrigals and Scherzi musicali", in John Whenham and Wistreich, Richard (eds.), *The Cambridge Companion to Monteverdi*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pp. 95–110.

27 We are grateful to Tim Carter, who has shared this thought with us in a private conversation.

typical of the madrigal genre at the beginning of the seventeenth century, they aid in creating a further, lyrical level of reflection in conjunction with Rinuccini's epic-dramatic text.

#### CONTRAFACITUM: "PIANTO DELLA MADONNA"

The "Pianto della Madonna" is a sacred *contrafactum*, with a new text in Latin, of the first four sections of the *Lamento*, which appeared in Monteverdi's monumental collection *Selva morale e spirituale*, Venice 1640. The new text is closely modeled on the dramatic text of the *Lamento d'Arianna*, replacing the Italian words with Latin phrases of analogous meaning, replacing only names and concepts that are too close to the original context of the *Lamento*. The new text represents the words of the Virgin Mary on the occasion of the crucifixion of her son. It is marked by an emotional shift that leads from grief to despair and from anger to acceptance, ending in an appeal to submit oneself to God's plan. There is a striking similarity to the topos of the sequence *Stabat mater*, which had formed part of the mass liturgy for various Marian feasts up to the Council of Trent in the sixteenth century, and which was banned from divine services in Monteverdi's time (it was only permitted again in the eighteenth century). So it could well be that the "Pianto della Madonna" was intended to represent similar liturgical content and, to some extent, replace the *Stabat mater*, perhaps as substitute for an antiphon in a Vespers service.<sup>28</sup> In any case, the Latin text points to the possible use within the liturgy of the Roman Catholic Church, which only permitted that language in its services in the seventeenth century.

On the other hand, the simple monodic structure also makes it suitable as devotional music outside of church services, for example in prayers at home. The use of the music of the popular *Lamento d'Arianna* would support this second possibility, which certainly would have made the "Pianto" accessible to a wider audience, even if the Latin text could pose an obstacle here (the other devotional movements in the *Selva morale* are all in Italian language).

The music differs from that of the *Lamento* in several places. Rhythmic changes in the vocal part are

28 On the possible replacement of antiphones by solo motets in the seventeenth century see John Whenham, *Monteverdi: Vespers (1610)*, New York: Cambridge University Press, 1997, pp. 15–22.

most often observed, which serve to adapt the melody to the new text. For example, the words "haec sunt" ("Pianto", m. 49) are emphasized on the second syllable, while their counterpart "dove" (*Lamento*, m. 49) is emphasized on the first syllable. Accordingly, Monteverdi changes the relevant note values so that the stressed syllables in both versions have longer note values and mostly fall on downbeats. "Archangeli Gabrielis" ("Pianto", mm. 50–51) has one more syllable than "che tanto mi giuravi" (*Lamento*, mm. 50–51); Monteverdi replaces a dotted quarter note with a quarter and an eighth, creating space for the additional syllable.

At times there are also slight changes to the bass line, but these are minimal (such as in m. 28 in both versions). These appear to be printing errors – whenever these were obvious, they have been corrected in the edition (see also Critical Report).

Two other sacred *contrafacta* of the *Lamento d'Arianna* exist, neither of which can be directly linked to Monteverdi.<sup>29</sup> They are, therefore, not included in the present edition.

#### PERFORMANCE PRACTICE

Since, as explained above, the surviving version of the *Lamento d'Arianna* is somewhat removed from the original opera version in both its context and meanings, a historically informed performance practice does not necessarily have to be based on the operatic practice of the early seventeenth century. In particular, a richly orchestrated continuo section, such as that documented for Monteverdi's *Orfeo*, is not necessary.<sup>30</sup> On the contrary, both the now madrigal-like character of this version and the fact that it is a published version that was likely intended for private use suggest that the continuo was rather small, for example with a theorbo or a harpsichord. In case of the *contrafactum*, which can be

29 Anon., "Lamento della Maddalena", in I-Bc, Q. 43, fol. 80r.–84v.; Anon., "Lamento della Maddalena, sopra quel d'Ariadna con nuova aggiunta di C.C.", in I-Bu, 646.VI, fol. 42v.–47r. See also Linda Maria Koldau, "'Non sit quel volo sed fiat quel tibi placet': i 'contrafacti' sacri del 'Lamento d'Arianna' di Claudio Monteverdi", *Rivista italiana di musicologia*, 36 (2001), pp. 281–344.

30 According to extant reports, at the 1608 performance the singer of Arianna was accompanied by a consort of viols. As a musical score for this setting is missing, modern performers should probably model any such accompaniment on the instrumental parts that are given for the aria "Possente spirito" in Monteverdi's *Orfeo* (Act III). Whether the accompaniment in *Arianna* was improvised, as is often claimed, seems rather questionable, especially considering the existing parts of the aforementioned aria from *Orfeo*.

performed in both a liturgical and devotional context, the continuo group could be somewhat larger and include an organ or a violone.

As far as the singing style is concerned, one should avoid excessive ornamentation. Neither the epic character of the monody nor the religious character of the *contrafactum* suggest an ornamental practice similar to that recommended by Giulio Caccini for the solo madrigal. After all, Monteverdi usually wrote out ornaments, which severely limits the scope of the singer's discretion in this regard. However, appoggiaturas were used where the prosody of the text required it.<sup>31</sup> In any case, the text and its presentation as naturally as possible should serve as a guide – it may be useful to start by simply reciting the text without paying attention to the music at first in order to get a sense for the natural rhythm of the poetry.

The madrigal, too, lends itself to accompaniment by a rather sparsely scored continuo (lute, theorbo or harpsichord). Historical performance practice would require single voices to a part. In case a modern choral setting is preferred, the continuo would have to be adapted accordingly in terms of scoring and timbre.

## SOURCES AND TRADITION

The *Lamento d'Arianna* is preserved in a relatively large number of sources, all of which differ in content, sometimes considerably. Only the two libretto prints Mantua 1608 go back directly to the first performance (see Critical Report). While the first print was probably published on the occasion of the performance, the text of the second Mantuan print is embedded in an overall description of the wedding celebrations. It has several variations compared to the first libretto.

The text of these editions, particularly the first one, quickly became the basis for further publications of the libretto (Florence 1608, Venice 1608, Venice 1622 and Venice 1639, the latter as part of a whole series of editions of early opera librettos). All of these versions are very similar in content. However, larger deviations can be found in the libretto Venice 1640, which, according to the frontispiece, documents a new performance from the same year in Venice. In addition to some deletions and ad-

ditions typical of new opera performances, this version also contains many variants that suggest a thorough revision on the basis of almost all previously published texts.<sup>32</sup> However, the text of the *Lamento* appears virtually unchanged. The libretto for the present edition is based on the text Mantua 1608.<sup>33</sup>

In contrast to the extensive homogeneity of the libretto sources is the musical tradition. In addition to the madrigal version from Monteverdi's sixth book of madrigals, Venice 1614 (new edition: Venice 1615; see Bärenreiter edition BA 8797), two printed versions of the monodic and a printed version of the "Pianto della Madonna" have come down to us. A print of the monodic version, Venice 1623, is primarily dedicated to the *Lamento* itself, printed alongside with two "lettere amorose" ("love letters", a popular literary genre in Italy in the seventeenth century). Theoretically, this edition could have been published with the direct involvement of Monteverdi, who was chapel master at San Marco in Venice at the time of its publication; however, nothing in the print indicates his involvement.

Another printed version appeared in Orvieto in the same year. This is clearly, to put it in modern terms, a 'pirated' print that does not even mention the name of the composer (the publisher, perhaps disingenuously, claims not to know the composers of the music represented in this collection). However, not all parts from this source have been preserved; for the *Lamento* there is only the soprano voice part extant, which is extremely flawed.

The print of the "Pianto" can be found in Monteverdi's collection of sacred music *Selva morale e spirituale*, Venice 1640. Since the dedication to the print is signed by Monteverdi himself, it can be assumed that the *contrafactum* actually was prepared by him and that he was also actively involved in the printing process. What is striking is that in all three prints the *Lamento* or "Pianto" appears in a prominent place; the two *Lamento* prints present it

32 See Tim Carter, "Monteverdi's 'Venetian' Arianna (1640)", *Il saggiatore musicale*, forthcoming.

33 I-Rn contains, according to the catalogue, an incomplete version of the libretto for *L'Arianna* with intermedios by Stefano Landi. In fact, it is the episode of Arianna's lament from the opera, which itself was apparently intended to serve as an intermedio for another opera; exactly opposite to what the catalogue suggests. Since the libretto in question is incomplete, it is difficult to make any further statements. The music for this version does not appear to have survived. We thank Tim Carter for bringing this to our attention. See also Saverio Franchi, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988, pp. 761–763.

31 See Sara Elisa Stangalino, "Le appoggiature nell'opera di metà Seicento", in *Il Saggiatore musicale*, 23 (2016), pp. 59–80.

as the first piece in the collection, the *Selva morale e spirituale* as the last. This fact is probably due to the high esteem that the *Lamento* was held in by contemporaries (which indeed makes the claim of the editor of Orvieto 1623 appear disingenuous that he did not know its composer). Apparently, the editors agreed that the prominent position of Monteverdi's famous piece greatly increased the print's sales prospects.

In addition to the prints, no fewer than four handwritten copies of the monodic version of the *Lamento* exist today. Two of them, Ms. Venice and Ms. Modena, contain the complete musical text of the *Lamento*, which was also reproduced in the Venice print in 1623, while the other two, Ms. London and Ms. Florence, also contain Arianna's character speeches from the end of the scene in the opera (however, the speeches of the other character, Dorila, are missing in both manuscripts; these sections hence have a very fragmentary character and do not fit in with the *Lamento* either in terms of content or music).

All four manuscripts reproduce the *Lamento* as part of quite eclectic collections of contemporary music, not only vocal but also instrumental. The origins of two of these collections can be at least partially reconstructed: Ms. London was obviously copied by the composer Luigi Rossi for his own use and contains music that was probably of interest to him for study purposes.<sup>34</sup> Ms. Venice states on its title page "Francesco Maria Fucci, Romano" as its copyist, who otherwise is unknown.<sup>35</sup> Both collections have the same place of origin, Rome, and both collections also appear to have been created between around 1615 and 1625.<sup>36</sup> Nevertheless, the two versions clearly differ from each other to some extent, so it cannot be assumed that one is based directly on the other. Based on their provenance and appearance, the other two manuscripts, Florence and Modena, appear to have been created in the respective region where they are still preserved today (see Critical Report).

Two different strands of tradition can be distinguished among the scores. In fact, all four manuscript versions as well as the version of the Orvieto

1623 print appear to be based on a single original. This can be concluded from the fact that they all contain inconsistencies, sometimes hair-raising errors, in the same places. Apparently the manuscript from which these copies originate was illegible in precisely these places, and the copyists attempted to interpret them, which led to widely differing results depending on the level of musical education of the individual copyist. These errors relate partly to the bass, but to a much greater extent to the vocal part. As this is congruent with the appearance of scores used by composers and continuo players, it suggests that the original in question could have been a performance score, perhaps even a composition score, which had become illegible due to numerous subsequent corrections and additions.<sup>37</sup> In any case, it should be noted that all five versions mentioned differ from each other to a degree that makes it seem unlikely that they were each copied directly from this original source. Since among the existing sources Ms. London and Ms. Florence are most similar to each other (both in terms of the solutions they find for the passages mentioned and in view of the fact that they both contain the same additional music from the opera), one may assume that they are relatively closely related to each other and may go back to the same copy of the assumed original source, which no longer exists today. The Orvieto 1623 print is also relatively similar to these versions, even if no further statements can be made here due to the incompleteness of the source. Due to the great differences between each of the other two sources, they are probably even further removed from the assumed original source in their tradition. In any case, this strand of the tradition could have been based on materials from the actual performance of 1608, which were, however, heavily contaminated by a variety of copies and relatively unclear provenance.

The Venice 1623 print, on the other hand, does not show the inconsistencies and errors mentioned above, but differs in other places from the versions of the other musical sources. On the other hand, it is more similar to the madrigal version, even if on its surface it has a different appearance due to the heavy editing that was necessary for the change of genre. The print of the "Pianto" is also relatively

<sup>37</sup> On the phenomenon of copies from illegible score manuscripts in the compositional and production phases of the operas by Francesco Cavalli see Hendrik Schulze and Sara Elisa Stangalino, "Introduction", in: Francesco Cavalli, *Xerse*, ed. Hendrik Schulze and Sara Elisa Stangalino, Kassel: Bärenreiter, 2019, pp. IX–XLIV: XXXI–XXXIV.

<sup>34</sup> See Alexander Silbiger, "Introduction", in *London, British Library, Ms. Add. 30491*, ed. Alexander Silbiger, New York/London: Garland, 1987.

<sup>35</sup> See Irving Godt, "A Monteverdi Source Reappears: The 'Grilanda' of F. M. Fucci", *Music & Letters* 60 (1979), pp. 428–439.

<sup>36</sup> See Alexander Silbiger, "Introduction", in *London, British Library, Ms. Add. 30491*, ed. Alexander Silbiger, New York/London: Garland, 1987; Irving Godt, "A Monteverdi Source Reappears: The 'Grilanda' of F. M. Fucci", *Music & Letters* 60 (1979), pp. 428–439.

similar to this version. All of this suggests that the Venice 1623 print actually goes back to a different original source that reproduced the musical text much more clearly. The similarities with the madrigal version indicate that this may have been a score in Monteverdi's own possession, although it was probably a fair copy of the original composition score and probably not performance material. Therefore, this strand of the tradition has more of an archival character and less of a record of the actual performance, but is at the same time likely much closer to Monteverdi's original version than is the case with the manuscripts.

The madrigal version is preserved in two prints, both published by Ricciardo Amadino in Venice. The first printing of the *Sesto libro de' madrigali* from 1614 was followed by a reprint in 1615. This second edition differs significantly from the first, as the musical text was newly typeset to a great extent. However, in the decision for this labor-intensive new edition musical considerations seem to have played a minor role at best, as errors in the musical text were hardly corrected (at least as far as the *Lamento* is concerned) – on the contrary, the 1615 edition contains more musical errors than the first edition. On the other hand, it is noticeable that the 1615 edition is much more carefully crafted in its graphical appearance. It is thus possible that a new edition, which was perhaps necessary anyway, was used by the publisher as an opportunity to improve the layout.

## THE EDITION

The edition of the libretto text is based on the first version Mantua 1608, which comes closest to the actual production of the opera in both time and space. Furthermore, this version obviously served as a direct or indirect template for all subsequent editions of the libretto. The edition of the "Pianto's"

text, on the other hand, is based on the transcription of the text in the musical source. Here only obvious linguistic errors have been corrected (see Critical Report).

The edition of the musical text is based primarily on the Venice print of 1623, which, as noted above, is probably closest to Monteverdi's original version. However, since this version also contains a number of mistakes and inconsistencies, the Ms. London version was also consulted because the copyist, Luigi Rossi, was not only an experienced composer, but also an experienced music dramatist and creator of literary-musical works such as cantatas. Indeed, his solutions to inconsistent passages often seem more systematic than is the case in the print of Venice 1623 (see Critical Report). The variants of the other versions are noted in the Critical Report. In two places, mm. 2–3 and 9, alternative versions of the vocal part are reproduced in the edition as *ossia*. Here the Venice 1623 version represents the normal musical text and the Ms. London version is the *ossia*. Since Ms. London's version also appears in the "Pianto" in these cases, it may be assumed that the *ossia* melody also was created by Monteverdi. The reason for this discrepancy between the two versions could not be determined.

The edition of the score of the "Pianto" is based exclusively on the only source we have, the Venice print of 1640. The few obvious errors in this version have been corrected based on the edition of the monodic version of the *Lamento* (see Critical Report).

The edition of the madrigal version is based on the first edition of the print of Claudio Monteverdi's *Sesto libro de' madrigali*, published by Ricciardo Amadino in Venice in 1614, since this edition contains considerably fewer errors than the second edition from the following year. Variations between the 1614 and 1615 versions are recorded in the Critical Report.

Sara Elisa Stangalino  
Hendrik Schulze



**TABLE 1:** In the left column, key phrases that indicate the various topoi are marked in bold. In the right columns are the relative verses from Nannini, Ariosto, and Anguillara. Key phrases for the relative topoi are marked in bold. The table only contains those verses that concern the relative topoi.

Topos	Nannini	Ariosto	Anguillara
1. Il <b>sonno</b> 1 ( <i>Sleep</i> )	1. ...dove il mio <b>sonno</b> m'ingannò a' dolci <b>sonni</b> miei si amari inganni	---	106. Quando Arianna, misera, fu sciolta dal <b>sonno</b> che lo spirto avea legato
2. Le <b>mani</b> ( <i>Hands</i> )	2. ambe le <b>man</b> sol per toccarti mossi, né trovandovi alcuno a me le trassi.	20. Né desta né dormendo, ella la <b>mano</b> per Bireno abbracciar stese, ma invano.	106. Stende l'accesa <b>man</b> più d'una volta poi cerca invano ancor da l'altro lato.
3. Ricerca dell'amato; " <b>vedovo letto</b> " ( <i>Searching; widowed bed</i> )	2. mi lancio fuor delle tradite piume e del <b>vedovo letto</b> ;...	21. Più le <b>vedove piume</b> , ma si getta del letto e fuor del padiglione in fretta	107. S'alza, s'ammanta, e con furor s'aventa del fatto poco pria <b>vedovo letto</b>
4. Autolesionismo; <b>percosse</b> ( <i>Autolesion</i> )	2. ... e come il sonno m'avea sparsi i capei, così gli svelsi e mi <b>percossi</b> ad ambe mani il <b>petto</b> .	22. E corre al mar, graffiandosi le gote, presaga e certa ormai di sua fortuna. si straccia i crini, e il <b>petto si percuote</b>	107. e va, spinta dal duol che la tormenta, stracciando il crine e <b>percotendo il petto</b> e dando al ciel mille angosciose strida
5. Corsa al <b>mare</b> ( <i>She is running to the sea</i> )	2. altro che l'acque e <b>1 lito ond'io meschina</b> , i piedi infermi, i cui <b>dubbiosi passi</b> ...	22. <i>sic supra</i>	109. Mentre <b>corre per tutto</b> e <b>1 suo cordoglio</b> sfoga con alte strida...
6. Visione del <b>lido</b> , della <b>luna</b> ( <i>Sees the beach</i> )	2. E perch'ancor nel ciel lucea la <b>luna</b> guardo s'io veggia altro che <b>1 lido</b> e l'acque	22. E va guardando (che splendea la <b>luna</b> ) se veder cosa, fuor che <b>1 lito</b> , puote;	108. Guarda s'altro veder che <b>1 lito</b> puote, né puote altro veder che <b>1 lito</b> istesso.
7. A postrofe all'amato; <b>chiama Teseo</b> ( <i>Admonitions to the beloved</i> ) <b>Eco</b> del sasso ( <i>Echo</i> )	2. <b>Teseo chiamando</b> , i cavi <b>sassi</b> solo mi rispondeano, e mi tornavan poi il tuo bel nome e la mia voce indietro.	22. <b>Bireno chiama</b> , e al nome di Bireno rispondean gli <b>antri</b> che pietà n'avieno	108. Quel suon nel cavo <b>sasso</b> entra e percote, e <b>1 sasso</b> per pietate il chiama anch'esso. <b>Ella chiama Teseo</b> . Teseo la pietra...
8. Salita allo <b>scoglio</b> ( <i>Climbs on the rock</i> )	3. Ivi all'onde vicin rimiro un monte nella cui cima gl'arbuscei son rari, che,roso dentro ed incavato, face pel percuoter dell'onde all'onde <b>scoglio</b> .	23. Quivi surgea nel lito estremo un <b>sasso</b> , ch'aveano l'onde, col picchiar frequente, cavo e ridotto a guisa d'arco al basso, e stava sopra il mar curvo e pendente. Olimpia in cima vi sali a gran passo...	109. ... alzarsi scorge un aspro, inculto e ruinoso <b>scoglio</b> ne la cui cima arbusto alcun non scorge, percorso dal marin continuo orgoglio, e curvo, e molto in fuor su <b>1 mar</b> si porge. Su per l'erto camin montar si sforza...
9. Vista delle navi da lontano; <b>vele</b> ( <i>Sight of the ships</i> )	3. le <b>vele</b> tue tutte gonfiate e tese dal gran soffiar di ben rabbioso trotto, o perch'io vidi o che veder mi parve,	23. E di lontano le gonfiate <b>vele</b> vide fuggir del suo signor crudele... 24. Vide lontano, o le parve vedere...	110. Quivi ella vide, o pur veder le parve, [...] un legno aver fidato al vento il <b>velo</b> .
10. Svenimento; <b>cade</b> ( <i>Fainting</i> )	3. io diventai via più che ghiaccio fredda, e mezza morta in su lo scoglio <b>caddi</b> .	24. Tutta tremante si lasciò <b>cadere</b> , più bianca e più che nieve fredda in volto;	110. Tosto il vivo color dal volto sparve e <b>caddi</b> in terra più fredda che <b>1 gelo</b> .

Topos	Nannini	Ariosto	Anguillara
11. Apostrofe all'amato 2; <b>fuggi</b> , Teseo? ( <i>Admonitions to the beloved 2</i> )	3. mi sveglio, dico, e con quell'alta voce ch'io poteva maggior, l'amato nome chiamai più volte e dissi: "U <b>fuggi</b> , o Teseo? O Teseo scelerato, eh torna, eh volgi la nave indietro, che vi manca quella che per suo merito men mancar dovrebbe."	24. Chiamò, quanto potea chiamar più forte, più volte il nome del crudel consorte: 25. Dove <b>fuggi</b> , crudel, così veloce? Non ha il tuo legno la debita salma. Fa che lievi me ancor: poco gli nuoce che porti il corpo, poi che porta l'alma.	111. Dove <b>fuggi</b> , crudel? Guarda che l'legno non ha il numero suo, non ha il suo pondo. Non son sì gravi i membri ch'io sostegno che debbia l'arbor tuo mandare in fondo. Se l'alma mia crudel se ne vien tecco, perché non fai che l' suo mortal sia seco?
12. Autolesionismo 2; <b>percosse</b> ( <i>Autolesion 2</i> )	4. il <b>percuotermi</b> tutta, e furon miste e le percosse e le parole insieme.	25. Supliva il pianto e l <b>batter</b> palma a palma.	112. E <b>percote</b> le man, <b>percote</b> il petto, e col gesto accompagna il debil grido.
13. <b>Braccia</b> ( <i>Arms</i> )	4. E se pur forse non udivi, io feci, perché vedessi almen, scagliando in aria ambe le <b>braccia</b> , alla tua nave il segno.	25. E con le <b>braccia</b> e con le vesti segno fa tuttavia, perché ritorni il legno.	113. accenna con la <b>mano</b> e con la vosta ch'essi han lasciato in terra un de la nave.
14. <b>Pianto</b> ( <i>Weeps</i> )	4. Ma che potevan far quest'occhi miei altro che <b>lagrimar</b> me stessa?...	26. Portavano anco i prieghi e le querele de l'infelice Olimpia e l pianto e l <b>grido</b> ;	112. E percote le man, percote il petto, e col gesto accompagna il debil <b>grido</b> .
15. Come <b>sasso</b> ( <i>Freezes like a rock</i> )	4. ora riguardando il mar, sopra una pietra gelata mi sedei pallida e smorta, e non men <b>sasso</b> fui che <b>sasso</b> il seggio.	34. Or si ferma s'un <b>sasso</b> , e guarda il mare; né men d'un vero <b>sasso</b> , un <b>sasso</b> pare.	115. Talor guardando il mar sul <b>sasso</b> siede con lo spirito sì stupido e sì lasso, e così ferma sta dal capo al piede che non par men di <b>pietra</b> ella che l <b>sasso</b> .
16. Ritorno al <b>letto</b> deserto ( <i>Return to the abandoned bed</i> )	4. Spesso ritorno al <b>letto</b> il quale aveva sì dolcemente noi la sera accolto...	26. Pur al fin si levò da mirar l'acque, e ritornò <b>dove</b> la <b>notte giacque</b> .	115. ver l' <b>albergo notturno</b> affretta il passo, e crede ancor trovarlo, e si conforta...
17. Letto deserto; <b>in due nel letto</b> ( <i>Abandoned bed</i> )	4. "Tu pur n'avesti duoi, <b>rendine duoi</b> . Perché non siamo alla partita <b>insieme</b> sì come insieme alla venuta fummo?..."	27. — Iersera desti <b>insieme</b> a duoi ricetto; perché insieme al levar non <b>siamo duoi</b> ?	117. Iersera a la tua fé due ne credei, or perché nel mattin <b>due non ne rendi</b> ?
18. <b>Isola</b> deserta ( <i>Deserted island</i> )	5. L' <b>isola</b> è grande, e non si scorge in lei umani alberghi o lavorati campi...	28. Uomo non veggio qui, non di veggio opra donde io possa stimar ch' uomo qui sia...	118. <b>Quest'isola</b> non ha pretorio seggio, anzi mancando di cultura e d'arte d'ogni commercio uman la credo ignuda.
19. Disorientamento; <b>dove</b> ? ( <i>Confusion</i> )	5. <b>Dove</b> volger mi deggio?...	27. <b>Che debbo far</b> ? che poss'io far qui sola? Chi mi dà aiuto? ohimè, chi mi consola?	118. <b>Dove</b> , ohimè, per ragion ricorrer deggio in questa inculta e solitaria parte?
20. Le fiere; <b>animali feroci: lupi, tigri, orsi, leoni</b> ( <i>Wild animals</i> )	5. Già mi par di veder or quinci or quindi <b>lupi</b> venir che con l'ingordo dente straccin le membra mie, e questa terra chi ne l'accerta? Ohimè forse produce crudi <b>leoni</b> ed arrabbiate <b>tigri</b> , e dell'onde escon fuor <b>marine belve</b> ...	28. ... i <b>lupi</b> , ohimè, ch'in queste selve stanno. 29. Io sto in sospetto, e già di veder parmi di questi boschi <b>orsi</b> o <b>leoni</b> uscire, o <b>tigri</b> o <b>fiere</b> tal, che natura armi d'aguzzi denti e d'ugne da ferire.	123. <b>Lupi</b> affamati e rei veder mi pare uscir di folte macchie over sotterra, <b>orsi</b> , <b>tigri</b> e <b>leoni</b> se pur cibare quest'isola ne suol per farmi guerra. Dicono ancor che suol talvolta il mare mandar le <b>foche</b> e le <b>balene</b> in terra...

Topos	Nannini	Ariosto	Anguillara
21. Impossibilità del ritorno a <b>Creta</b> ; <b>patria; stato; arena</b> ( <i>Impossibility of the return to Crete</i> )	5. Dove volger mi deggio? Ohimè che gire alla mia patria la mia <b>patria niega</b> , [...] sarò sbandita e non mi lice, ahì lassa, il veder più la poco <b>amata Creta</b> che di cento città sen va superba. 6. Ahì <b>sonno</b> , ahì <b>sonno</b> tristo, ahì sonno crudo, perché mi festi, ohimè, cotanto pigra?	31. Tu <b>m'hai lo stato mio</b> , sotto pretesto di parentado e d'amicizia, tolto. ... Meschinal dove andro? non so in qual parte.	119. <b>in qual arena mi farò portare?</b> Qual terra troverò che mi raccoglia? Debbo tornare al monte patrio d'Ida dove al fratel fui cruda, al padre infida?
22. Il <b>sonno 2</b> ( <i>Sleep 2</i> )	7. [...] sopra <b>l'ossa</b> insepolte, e queste fieno le meritate mie funeree pompe. 7. tra' tuoi compagni te n'andrai <b>superbo</b>	---	131. <b>Sonno</b> crudel, che nel notturno oblio tenesti l'alma mia sepolta tanto...
23. <b>L'ossa</b> insepolte ( <i>Fear never to be buried</i> )	8. Guarda, deh guarda ancor come il mio corpo non altrimenti che <b>percosse</b> biade dal rabbioso Aquilon si batte e trema... 9. Ecco che queste man già stanche e lasse di <b>battermi</b> infelice...	---	133. E de' strani animai tane e caverne saran de <b>l'ossa</b> mia la sepoltura.
24. <b>Superbia</b> di Teseo ( <i>Theseus' arrogance</i> )	8. Guarda, deh guarda ancor come il mio corpo non altrimenti che <b>percosse</b> biade dal rabbioso Aquilon si batte e trema... 9. Ecco che queste man già stanche e lasse di <b>battermi</b> infelice...	---	134. Tu te n'andrai <b>superbo</b> al patrio lido
25. Autolesionismo 3; <b>percosse</b> ( <i>Autolesion 3</i> )	8. Guarda, deh guarda ancor come il mio corpo non altrimenti che <b>percosse</b> biade dal rabbioso Aquilon si batte e trema... 9. Ecco che queste man già stanche e lasse di <b>battermi</b> infelice...	33. Così dicendo, le mani si caccia ne' capei d'oro, e a chiocca a chiocca <b>straccia</b> 34. Corre di nuovo in su l'estrema sabbia, e ruota il capo e sparge all'aria il crine...	137. e mentre ch'ella stride e si <b>percote</b> , risponde a le <b>percosse</b> ed a le note. 139. Riguarda col pensier l'amaro pianto che <b>stracciando</b> i capei dagli occhi verso...
26. Arianna come <b>scoglio 2</b> ( <i>Frezes like a rock 2</i> )	8. Ma guarda almen con la pietosa mente come io mi sto qui sconsolata e sola, quasi uno <b>scoglio</b> sopra un <b>scoglio</b> assisa.	34. Or si ferma s'un <b>sasso</b> , e guarda il mare; né men d'un vero <b>sasso</b> , un <b>sasso</b> pare.	137. Lascia di nuovo il letto, e su lo <b>scoglio</b> monta, e si siede e stride e chiama e guarda...
27. Infelici <b>ossa</b> ( <i>Unhappy bones</i> )	9. Che s'io prima morirò, pietoso almeno ne porterai l'infelice <b>ossa</b> tecco.	---	141. prendi almen <b>l'ossa</b> e, come si conviene, doni a la moglie tua sepolcro Atene.
28. Commiato; chiusa sentenziosa ( <i>Final formel; sententia</i> )	---	32. Or ecco il guiderdon che me ne dai.	---

TABLE 4: The text of the lament appears in its entirety in the left column; in the right columns are the respective verses from the literary models.

O. RINUCCINI <i>L'Arianna</i> 1608	G. A. DELL'ANGUILLARA <i>Metamorfosi</i> 1561	L. ARIOSTO <i>Lamento d'Olimpia</i> 1516–21–32	R. NANNINI <i>Heroides</i> 1555 ep. X
<b>Section 1: Text of the lament</b>			
<p>Lasciatemi morire, lasciatemi morire; <b>e che volete voi che mi conforte</b> in così dura sorte, in così gran martire? Lasciatemi morire.</p>	<p><i>deest</i></p>	<p>27. Che debbo far? che poss'io far qui sola? Chi mi dà aiuto? <b>ohimè, chi mi consola?</b></p>	<p><i>deest</i></p>
<b>Section 2. Admonitions to the beloved; loss of homeland; deserted island; wild animals; bones</b>			
<p><b>O Teseo, o Teseo mio,</b> sì che mio ti vo' dir, che mio pur sei, benché <b>l'involi</b>, ahì crudo! agl'occhi miei. Volgiti, Teseo mio, volgiti, Teseo, o dio! <b>Volgiti</b> indietro a rimirar colei</p>	<p>108. <b>Ella chiama Teseo.</b> Teseo la pietra, né quella o questa la risposta impetra. 111. "Dove <b>fuggi</b>, crudel? Guarda che 'l legno non ha il numero suo, non ha il suo pondo..."</p>	<p>22. <b>Bireno chiama</b>, e al nome di Bireno rispondean gli antri che pietà n'avieno 25. "Dove <b>fuggi</b>, crudel, così veloce? Non ha il tuo legno la debita salma. ..."</p>	<p>2. <b>chiamai più volte</b> e dissi "U <b>fuggi</b>, o Teseo?" O Teseo scelerato, eh torna, eh <b>volgi</b> la nave indietro, ...</p>
<p>che <b>lasciato ha per te la patria e il regno</b>, e in queste <u>arene</u> ancora,</p>	<p>119. in qual <u>arena</u> mi farò portare? Qual terra troverò che mi raccoglie? Debbo tornare al <b>monte patrio</b> d'Ida dove al fratel fui cruda, al padre infida?</p>	<p>31. ... Meschina! <b>dove andrò?</b> non so in qual parte. 32. Il che <b>del padre</b> e dei fratelli miei e d'ogn'altro mio ben fu la ruina.</p>	<p>5. Dove volger mi deggio? Ohimè che gire alla mia <b>patria</b> la mia patria niega,</p>
<p>cibo di <b>ferè dispietate e crude</b>,</p>	<p>118. Quest'isola non ha pretorio seggio, anzi mancando di cultura e d'arte d'ogni commercio uman la credo ignuda e albergo d'ogni <b>fera orrenda e cruda</b>.</p>	<p>29. Io sto in sospetto, e già di veder parmi di questi boschi orsi o leoni uscire, o tigri o fiere tal, che natura armi d'aguzzi denti e d'ugne da ferire. Ma quai <b>ferè crudel</b> potranno farmi, fera crudel, peggio di te morire?</p>	<p>5. ... Ohimè forse produce <b>crudi leoni</b> ed arrabbiate tigri, e dell'onde escon fuor marine belve...</p>
<p>lascerà <b>l'ossa</b> ignude.</p>	<p>133. ... e de' strani animai tane e caverne saran de <b>l'ossa</b> mia la sepoltura.</p>	<p>28. Di disagio morirò; né chi mi cuopra gli occhi sarà, né <b>chi sepolcro dia</b>, se forse in ventre lor non me lo danno i lupi, ohimè, ch'in queste selve stanno.</p>	<p>7. ... sopra <b>l'ossa insepolte</b>, e queste fieno le meritate mie funeree pompe.</p>

O. RINUCCINI <i>L'Arianna</i> 1608	G. A. DELL'ANGUILLARA <i>Metamorfofi</i> 1561	L. ARIOSTO <i>Lamento d'Olimpia</i> 1516–21–32	R. NANNINI <i>Heroides</i> 1555 ep. X
<b>Section 3. Admonitions to the beloved; play on <i>nomen est omen</i> „affanna-Arianna“, weeping; Theseus' arrogance</b>			
<b>O Teseo, o Teseo mio,</b> se tu sapessi, o dio! se tu sapessi, oimè, come <i>s'affanna</i> la povera <i>Arianna</i> , forse, forse pentito	apostrofe: cfr. sez. 2  F. SANVITALE, <i>Gli avvenimenti amorosi di Arianna</i> , 1600: 18. Di notte occultamente egli si parte   dal re cretese, e inoltre ancor <i>l'affanna</i>   che per far poi di duol pianger le cartel sen porta la bellissima <i>Arianna</i> .	apostrofe: cfr. sez. 2	apostrofe: cfr. sez. 2
rivolgeresti ancor la <b>prora al lito</b> .	113. <b>accenna con la mano e con la vesta</b> <b>ch'essi han lasciato in terra un de la nave.</b>	25. E con le braccia e con le vesti segno fa tuttavia, perché <b>ritorni il legno</b> .	4. E se pur forse non udivi, io feci, <b>perché vedessi almen, scagliando in</b> <b>aria</b> <b>ambe le braccia, alla tua nave il segno.</b>
Ma con l'aure serene tu te ne vai felice, ed io qui <b>piango</b> .	112. E percote le man, percote il petto, e col gesto accompagna il <b>debil grido</b> .	25. Supliva il <b>pianto</b> e 'l batter palma a palma.	4. Ma che potevan far quest'occhi miei altro che <b>lagrimar</b> me stessa?
A te prepara Atene liete <b>pompe superbe</b> , ed io rimango	134. Tu te n'andrai <b>superbo</b> al patrio lido	<i>deest</i>	7. tra' tuoi compagni te n'andrai <b>superbo</b>
<b>cibo di fere</b> in solitarie <b>arene</b> .	fiere: cfr. sez. 2	fiere: cfr. sez. 2	fiere: cfr. sez. 2
Te l'uno e l'altro tuo vecchio parente stringerà lieto, ed io più non vedròvvi, <b>o madre, o padre mio</b> .	patria: cfr. sez. 2	patria: cfr. sez. 2	patria: cfr. sez. 2
<b>Section 4. Rhetorical questions; wild animals</b>			
<b>Dove, dove è la fede</b> <b>che tanto mi giuravi?</b> Così ne l'alta sede tu mi ripon degl'avi? Son queste le corone onde m'adorni il crine? Questi gli scettri sono, queste le gemme e gl'ori: lasciarmi in abbandono a fera che mi strazi e mi divori?	F. SANVITALE, <i>Gli avvenimenti amorosi di Arianna</i> , 1600: {domande retoriche battenti} 24. Ah, perfido Teseo, la <b>fede data</b>   <b>così mi osservi</b> divenuto infido? 25. <b>I giuramenti tuoi</b> , l'alte promesse   fatte agli dèi del Ciel poni in non cale?  fiere: cfr. sez. 2–3	fiere: cfr. sez. 2–3	fiere: cfr. sez. 2–3

O. RINUCCINI <i>L'Arianna</i> 1608	G. A. DELL'ANGUILLARA <i>Metamorfosi</i> 1561	L. ARIOSTO <i>Lamento d'Olimpia</i> 1516–21–32	R. NANNINI <i>Heroides</i> 1555 ep. X
<b>Section 5. Admonitions to the beloved; weeps</b>			
<p><b>Ah Teseo, ah Teseo mio,</b> lasceraì tu morire, invan <b>piangendo</b>, invan <b>gridando</b> aita, la misera Arianna ch'a te fidòssi e ti diè gloria e vita?</p>	<p>apostrofe: cfr. sez. 2–3</p> <p>112. E percote le man, percote il petto, e col gesto accompagna il <b>debil grido</b>. 114. Or alza il <b>grido</b>, or dà l'orecchie e tace, [...] 139. Riguarda col pensier l'<b>amaro pianto</b> che stracciando i capei dagli occhi verso [sic/]</p>	<p>apostrofe: cfr. sez. 2–3</p> <p>26. Portavano anco i prieghi e le <b>querele</b> de l'infelice Olimpia e 1 <b>pianto</b> e 1 <b>grido</b></p>	<p>apostrofe: cfr. sez. 2–3</p> <p>4. Ma poi ch'agli occhi miei, lassa, fu tolto il poterti veder, poi che sparite furon le vele, allor disciolsi agli occhi l'<b>amaro pianto</b>, e queste luci meste se feron per gran duol bagnate e molli, che dianzi fur così languide e inferme. 4. e quei panni felice abbraccio e bacio che le tue membra fer tepidi e caldi, e co' larghi miei pianti il bagno, e <b>grido</b></p>
<b>Section 6. Missing answer from Theseus (Echo); sea animals</b>			
<p>Ahi, che non pur <b>risponde</b>; ahi, che più d'aspe è sordo a' miei lamenti. O nembj, o turbj, o venti, sommergetelo voi dentr'a quell'onde. Correte, orche e <b>balene</b>, e de le membra immonde empiete le voragini profonde.</p>	<p>108. Ella chiama Teseo. Teseo, la pietra, né quella o questa la <b>risposta</b> impetra. 123. Dicono ancor che suol talvolta il mare mandar le foche e le <b>balene</b> in terra</p>	<p>22. Bireno chiama, e al nome di Bireno <b>rispondean</b> gli antri che pietà n'avieno <i>deest</i></p>	<p>2. Teseo chiamando, i cavi sassi solo mi <b>rispondeano</b>, e mi tornavan poi il tuo bel nome e la mia voce indietro. 5. ... e questa terra, chi ne l'accerta? Ohimè forse produce crudi leoni ed arrabbiate tigri, e dell'onde escon fuor <b>marine belve</b></p>
<b>Section 7. Admonitions to the beloved</b>			
<p>Che parlò, ahi, che vaneggio? Misera, oimè, che chieggio? <b>O Teseo, o Teseo mio,</b> non son, non son quell'io, non son quell'io che i feri detti sciolse: parlò l'affanno mio, parlò il dolore, parlò la lingua sì, ma non già il core.</p>	<p>apostrofe: cfr. sez. 2–3–5</p>	<p>apostrofe: cfr. sez. 2–3–5</p>	<p>apostrofe: cfr. sez. 2–3–5</p>

O. RINUCCINI <i>L'Arianna</i> 1608	G. A. DELL'ANGUILLARA <i>Metamorfosi</i> 1561	L. ARIOSTO <i>Lamento d'Olimpia</i> 1516–21–32	R. NANNINI <i>Heroides</i> 1555 ep. X
<b>Section 8. Mother's tears; final formula – Sententia</b>			
<p>Misera, ancor do loco a la tradita speme, e non si spegne fra tanto schermo ancor d'amor il foco? Spegni tu, morte, omai le fiamme indegne. O <b>madre</b>, o padre, o de l'antico regno superbi alberghi ov'ebbi d'or la <b>cuna</b>, o servi, o fidi amici (ahi fato indegno!), mirate ove m'ha scorto empia fortuna, mirate di che duol m'han fatto erede l'amor mio, la mia fede e l'altrui inganno.</p> <p>Così va chi tropp'ama e troppo crede.</p>	<p>133. Ohimè, mortòmmi in queste atene esterne, e pria che venga la mia luce oscura io non vedrò le <b>lagrime materne</b> né la <b>materna sua pietate e cura</b>.</p>	<p><i>deest</i></p>	<p>7. Adunque io non vedrò nella mia morte di <b>mia madre pietosa i pianti pii</b>, e non avrò chi con pietà mi chiuda le luci mie nella mia trista fine? ...</p>
		<p>32. Or ecco il guiderdon che me ne dai.</p>	

back to  
page 31

**TABLE 5:** Synopsis. *L'Arianna*, Mantua 1608 [I-Mb Racc.dramm.0175].<sup>1</sup>

L'ARIANNA   TRAGEDIA   del Sig. Ottavio   Rinuccini,   Gentilomo della camera   del re cristianissimo.   Rappresentata in Musica   nelle reali nozze del Sereniss.   Principe di Mantova,   e della Serenissima Infanta   di Savoia.   In Mantova,   Presso gli Heredi di Francesco Osanna Stampator Ducale. 1608. <i>Con licenza de' Superiori.</i>	
Interlocutori. APOLLO. VENERE. AMORE. TESEO. ARIANNA. CONSIGLIERO di Teseo. Coro di Soldati di Teseo. Coro di Pescatori. DORILA ospite di Teseo e d'Arianna. NUNZIO primo. NUNZIO secondo. BACCO. Coro di Soldati di Bacco. GIOVE.	
SINGLE ACT	
APOLLO [prologue]	Four-verse eleven-syllable stanzas (endecasillabi) <i>Io, che ne l'alto a mio voler governo</i>
VENERE und AMORE [prologue]	Free verse (versi sciolti) <i>Non senz'alto consiglio – Teseo is sailing towards Athens together with Arianna. Venere predicts that Arianna will be abandoned. Amore will have to come to the princess' aid and aim his arrows towards Bacco. The ships of Theseus are arriving.</i>
[EPISODE I. <i>Arianna and Teseo arrive on Naxos. Arianna has bad premonitions. They retire into a hut for the night.</i> ]	
TESEO, ARIANNA, CONSIGLIERO and chorus of soldiers (Coro di Soldati).	
Coro	Eight-syllable verses (ottonari) <i>Se d'Ismeno in su la riva – praise for Teseo, who has defeated the Minotaur and the Labyrinth.</i>
TES., Coro	versi sciolti <i>Fortissimi guerrieri – looking forward to the return to Athens. [Coro: Ove più ferue il cielo] Teseo and Arianna retire.</i>
TES, ARI.	versi sciolti <i>Quai segni di timor nel tuo bel volto – Arianna deploras having left Crete; Teseo comforts her and promises: in Athens, she will be queen. They enter a fisher's hut.</i>
Coro di pescatori	Stanza containing seven- and eleven-syllable verses (settenari und endecasillabi) <i>Deh come son lucenti</i>
	versi sciolti <i>Già Febo ha spento in mar gl'ardenti rai – Some soldiers are walking to the harbor.</i>
Coro	Stanza containing settenari, endecasillabi <i>Fiamme serene e pure</i>

<sup>1</sup> The bold marked lines show the structure of the episodes according to Veza.



[Episode II. Teseo leaves Arianna. The fleet secretly leaves. Arianna is left behind on the matrimonial bed.]	
TES., CONSIGL.	Rhyming settenari, endecasillabi
II	<p>Come potrai, cor mio – Teseo is contemplating to leave Arianna. [Per me scettri e corone   Arianna disprezzi]. His coun- cillor (Consigliero) comments on Teseo's inner turmoil: Love is a tyrant [tiranno indegno del tuo nobil core]. Arianna, the daughter of an enemy king and a wanton woman, would not be made welcome in Athens. Teseo decides to leave Arianna [Non è di scettro degno   qual fassi seruo vil del suo diletto].</p> <p>Miseri peregrin quietar non ponno</p> <p>Stampa il ciel con l'auree piante</p>
[Episode III. Arianna's premonitions. After waking up she does not find Teseo on the bed. Dorila and the Coro comfort her.]	
ARI., CORO, DOR.	versi sciolti
III	<p>Benché la fé, benché l'amor m'affidi – Arianna has bad premonitions – Ani che del novo lume – [sciolta dal sonno, il mio Signor cercai] – Dorila and the Coro tell her to run to the harbor.</p> <p>Stanzas of settenari, endecasillabi</p> <p>Avventurose genti</p>
[Episode IV. Messenger report: he has seen a young woman at the port who was weeping ...]	
NUNZIO, CORO	settenari, endecasillabi
VI	<p>Se su da l'alto cielo [narrazione dell'abbandono di Arianna] – the messenger (Nunzio) reports to have seen Arianna at the port, weeping. Una gentile donzella ... abbandonata e sola, anzi tradita, ...piange la rotta fede,   piange l'empia partita.</p>
[Episode V. Lamento of abandoned Arianna.]	
V	<p>ARI.</p> <p>Stanzas of settenari, endecasillabi</p> <p>Lasciatemi morire [Lamento]</p>
[Episode VI. A heavenly crowd is heard approaching – maybe Teseo has returned? Report: Bacchus (Bacco) has fallen in love with Arianna.]	
DOR., ARI.	versi sciolti
IV	<p>Coro</p> <p>Stanzas of settenari</p> <p>Di magnanimo cor che morte sprezza – Dorila hears a crowd and thinks that Teseo was returning.</p> <p>Su l'orride paludi – Idem</p>
	<p>NUN., CORO</p> <p>Stanzas of settenari, endecasillabi</p> <p>Spiega le penne d'oro – Idem – Non fu, non fu Teseo – Nunzio recognizes Bacchus and his followers. Bacco, ch' in cento nomi   risonar glorioso il mondo sente – Nunzio tells of Bacchus' love for Arianna.</p>

[Episode VII. Assembly of the gods; Bacco saves Arianna; Arianna's Apotheosis to the stars.]		
Chorus of Bacco's soldiers (Coro di soldati di Bacco)	Strophic, ottonari and four-syllable verses (quadrissillabi)	<i>Spiega omai, giocondo nume</i>
AMORE, ARI, Coro	Stanzas of settenari, endecasillabi	<i>Mirate, o voi dal cielo – Gioite al gioir mio</i>
VENERE, emerging from the sea	Stanza of settenari, endecasillabi	<i>Avventurosa sposa</i>
GROVE, the heavens are open	Stanza of settenari, endecasillabi	<i>Doppo trionfi e palme</i>
BACCO	Stanza of settenari, endecasillabi	<i>Ne l'eterno sereno</i>

IIA

back to  
page 28

back to  
page 34