

Les Arts Florissants
Paul Agnew

Monteverdi

MADRIGALI

VOL.3 | VENEZIA



Claudio Monteverdi (1567-1643)

MADRIGALI

Volume 3 | VENEZIA

LIBRO SETTIMO (1619)

1		Tempo la cetra, SV117. Sinfonia		1'13
2		Al lume de le stelle , SV138. <i>Torquato Tasso</i>	MA, ML, ZW, LA	4'19
3		Con che soavità , SV139. <i>Battista Guarini</i>	MA	5'06
4		Chiome d'oro , SV143. <i>Anonimo</i>	MA, ML	3'10
5		Interrotte speranze , SV132. <i>Battista Guarini</i>	ZW, PA	3'10
6		Lettera amorosa , SV141. <i>Claudio Achillini</i>	LR	8'32
7		Ballo: Tirsi e Clori , SV145. <i>Alessandro Striggio (figlio)</i>	ML, MA, LR, PA, ZW, LA	9'29

LIBRO OTTAVO (1638)

Madrigali guerrieri et amorosi

8		Altri canti d'Amor , SV146. <i>Anonimo</i>	HM, MA, LR, PA, SC, LA	9'30
9		Dolcissimo usignolo , SV161. <i>Battista Guarini</i>	HM, MA, LR, PA, CC	4'13
10		Lamento de la ninfa , SV163. <i>Ottavio Rinuccini</i>	PA, SC, CC	6'26
11		Combattimento di Tancredi e Clorinda , SV153	PA (Testo), HM (Clorinda), SC (Tancredi)	19'30
<i>Torquato Tasso, Gerusalemme liberata (XII. 52-62, 64-68)</i>				

*This disc is the third of three volumes offering an anthology of the eight Books of madrigals by Monteverdi,
interpreted by Les Arts Florissants directed by Paul Agnew*

Ce disque est le troisième volume d'un ensemble de trois proposant un florilège des huit *Livres de madrigaux*
de Monteverdi interprétés par Les Arts Florissants sous la direction de Paul Agnew

Volume 1 | CREMONA (Libri I, II, III)

Volume 2 | MANTOVA (Libri IV, V, VI)

Les Arts Florissants dir. Paul Agnew

LIBRO SETTIMO

Miriam Allan, *soprano* (MA)
Mhairi Lawson, *soprano* (ML)
Lucile Richardot, *contralto* (LR)
Paul Agnew, *ténor* (PA)
Zachary Wilder, *ténor* (ZW)
Lisandro Abadie, *basse* (LA)

Tami Troman, Benjamin Scherer, *dessus de violon*
Jean-Luc Thonnerieux, Samantha Montgomery, *altos*
Atsushi Sakai, *viole de gambe*
Joseph Carver, *violone*
Sébastien Marq, Michelle Tellier, *flûtes à bec*
Massimo Moscardo, Thomas Dunford, *archiluths**
Marie Van Rhijn, *clavecin**
Florian Carré, *clavecin, orgue**
**basse continue*

LIBRO OTTAVO

MADRIGALI GUERRIERI (8 & 11) et AMOROSI (9 & 10)

Hannah Morrison, *soprano* (HM)
Miriam Allan, *soprano* (MA)
Lucile Richardot, *contralto* (LR)
Paul Agnew, *ténor* (PA)
Sean Clayton, *ténor* (SC)
Lisandro Abadie, *basse* (LA)
Cyril Costanzo, *basse* (CC)

Myriam Gevers, Sophie Gevers-Demoures, *violons*
Galina Zinchenko, Simon Heyerick, *altos*
Juliette Guignard, *viole de gambe*
Richard Myron, *violone*
Nanja Breedijk, *harpe**
Massimo Moscardo, *luth**
André Henrich, *théorbe**
Marie Van Rhijn, *clavecin**
Florian Carré, *clavecin, orgue**
**basse continue*

ULTIME ÉTAPE DU VOYAGE AU CŒUR DES MADRIGaux DE MONTEVERDI

Nous voici arrivés au terme de notre anthologie des madrigaux de Monteverdi. Né à la fin de la Renaissance, le compositeur mourut alors que s'épanouissait la première période de ce qui fut nommé plus tard l'époque baroque. Il fut le témoin, mais aussi l'agent, d'une extraordinaire évolution qui vit l'art de la composition musicale passer de la richesse polyphonique de l'*Ars Perfecta* à la naissance du style dramatique moderne. La présente sélection puise dans les œuvres publiées à la fin de la vie de Monteverdi dans la ville-théâtre par excellence : Venise.

En 1612, le décès du duc Vincenzo Gonzaga et l'accession au pouvoir de son fils Francesco avaient mis fin aux activités du compositeur à Mantoue. De retour à Crémone, sa ville natale, il travailla pendant un an comme musicien indépendant puis fut nommé *maestro di cappella* de la basilique Saint-Marc de Venise. Le changement n'était pas un simple déplacement géographique : Venise signifiait un bouleversement artistique et stylistique radical. À Mantoue, Monteverdi composait à la commande de la famille Gonzaga. À Venise, il devrait dorénavant plaire à un public aux goûts inconstants et friand de nouveauté.

Si la publication du Sixième Livre de madrigaux suivit de peu son installation à Venise, le contenu ne laisse aucun doute sur le fait que l'ouvrage fut composé à Mantoue et pour la famille Gonzague en particulier. Le Septième Livre de madrigaux, publié en 1619, est totalement différent. Ce recueil foisonnant se compose de 29 numéros dont 4 pièces solistes, 15 duos et un *Ballo* (sorte de petit opéra). En revanche, il ne comporte aucun madrigal traditionnel à cinq voix dans la veine des madrigaux (accompagnés ou non) des six autres livres. Monteverdi intitule cette nouvelle production "*concerto* ; recueil de pièces à une, deux, trois, quatre et six voix, avec d'autres genres d'œuvres chantées". C'est le "madrigal" dans sa définition la plus vague, peut-être inspirée par son jeune assistant à la basilique Saint-Marc, Alessandro Grandi, dont le recueil de *Madrigali concertati a due, tre e quattro voci*, paru en 1615, avait connu un grand succès. Toujours très sensible aux textes, Monteverdi met ici en musique des poèmes de Marino, beaucoup moins porté sur l'inspection que le Tasse ou Guarini, auteurs favoris de ses travaux antérieurs. Le nouvel idiome poétique chatoie dans la virtuosité et l'ornementation d'une musique qui reflète l'environnement du compositeur.

Le Huitième Livre est une des plus monumentales publications de son époque. Paru en 1638, soit une vingtaine d'années après le Septième Livre, il réunit deux livres de madrigaux sous le titre *Madrigali Guerrieri et Amorosi*. L'appellation pourrait induire en erreur car les madrigaux "guerriers" comme les madrigaux "amoureux" se rapportent aux divers conflits traditionnels du désordre amoureux et non aux confrontations entre armées et bataillons. Le véritable thème du *Combattimento di Tancredi e Clorinda* [11], quant à lui, est l'amour.

Dans sa longue préface (son plus long texte "théorique") Monteverdi explique son ambition de parvenir à compléter la palette d'expression des émotions en trouvant le moyen de traduire en musique la violence et l'agitation. Dans ce nouveau style, la répétition très rapide de doubles croches dans les parties vocales ou instrumentales représente de manière presque onomatopéique le tourment et la douleur de la violence guerrière. Le style *concitato* vient donc s'ajouter aux styles *molle* (doux) et *temperato* (modéré). Présent dès la première pièce du recueil (*Altri Canti d'Amor*), le nouveau genre est particulièrement prégnant dans les scènes de bataille du *Combattimento*.

Rendre justice à ces deux recueils monumentaux en un programme d'une heure est une véritable gageure. Je me suis efforcé de trouver un équilibre entre les œuvres "phares" et les pièces moins connues, et d'inclure au moins un exemple représentatif de chaque innovation formelle. Les enregistrements ont été réalisés lors de nos concerts à la Cité de la Musique, à Paris, puis traités pour ôter les bruits parasites et corriger les inévitables accrocs. L'atmosphère du "direct" est un élément essentiel du résultat final. Certes, l'enregistrement en public exclut d'office la perfection aboutie que permettent des heures de travail en studio mais il préserve l'immédiateté d'expression qui me semble indissociable de la musique de Monteverdi. Nous avons ressenti cette même immédiateté pressante dans les huit livres publiés de son vivant (inclure le Neuvième Livre, de publication posthume, me semblait en contradiction avec notre projet initial : suivre l'évolution du compositeur tout au long de sa vie). Cette nécessité urgente de faire connaître ce nouveau style d'expression dramatique se manifeste dès ses premières aspirations musicales à Crémone, puis dans la recherche de nouveaux idiomes harmoniques et mélodiques à Mantoue, jusqu'à l'extraordinaire apogée vénitien des Septième et Huitième Livres - sans oublier les opéras et la musique sacrée.

Un bref prélude instrumental [1] précède un madrigal peu connu, sur un poème du Tasse : *Al lume delle stelle* [2]. Sa composition à quatre voix en fait un des madrigaux les plus "traditionnels" du recueil. Le dessin mélodique des voix suit le regard de Thyrsis vers le ciel : les étoiles lui rappellent l'éclat des yeux de sa bien-aimée mais aussi les flammes du désir

qui le consume. Des yeux, nous passons aux lèvres avec *Con che soavità, labra odorate* [3], sur un poème de Guarini, pour une voix soliste et neuf instruments. Dans cette œuvre polychorale, le "chœur" des instruments à cordes fait écho au "chœur" du soliste vocal et du continuo. Cette dualité reflète la teneur du texte : d'abord quelques baisers, puis un échange de paroles et, enfin, l'accord parfait des deux. Lèvres, yeux, cheveux : le portrait de l'aimée se précise dans le célébrissime *Chime d'Oro* [4]. La légèreté du poème trouve un écho dans la relative simplicité de la composition. La répétition d'une basse marchante soutient l'alternance de ritournelles instrumentales très ornées, confiées aux violons et aux flûtes à bec, et de strophes chantées par un trio de sopranos dans la gaieté d'harmonies simples et consonantes. L'atmosphère s'assombrit dans *Interrotte Speranze* [5] : la jeune beauté dont on vient de célébrer la chevelure, les yeux et les lèvres serait-elle insensible ? Les voix entrent et progressent ensemble dans une écriture récitative. L'ascension mélodique progressive, degré par degré, crée une tension grandissante jusqu'à ce que la passion s'épuise et voie s'évanouir la tension dans le dernier couplet.

Véritable lettre d'amour, *Se i languidi miei sguardi* [6] est extraordinaire dans sa forme et son intention. Monteverdi spécifie qu'il s'agit d'une œuvre "de style représentatif, pour un soliste, à chanter sans battue". L'expression "sans battue" semble indiquer un style récitatif déclamatoire proche de la parole. La "représentation" en musique est une entreprise plus complexe. Au-delà du récitatif, dont l'objet est la vitesse et l'aisance de la déclamation, il s'agit de représenter les conflits émotionnels intérieurs d'un personnage. Dans la "lettre d'amour", le chanteur doit donc parler avec abandon et exprimer les intentions les plus profondes de son auteur par le biais de la musique. Ainsi se crée un moment de très grande intimité où l'auditeur s'approche au plus près, presque trop près, du secret des sentiments.

Le *ballo* intitulé *Tirsi e Clori* [7], composé en 1615 pour accompagner des festivités à Mantoue, témoigne des bonnes relations de Monteverdi et de ses anciens employeurs. Dans une lettre écrite en novembre de la même année, le compositeur donne des instructions précises pour l'exécution de cette nouvelle œuvre : "*Je pense que la meilleure disposition serait en demi-cercle, avec un chitarrone et un clavecin à chaque extrémité, l'un jouant la basse pour Chloris, l'autre pour Thyrsis, et que tous deux aient chacun un chitarrone pour en jouer eux-mêmes et chanter en s'accompagnant sur leur instrument, en plus des autres susmentionnés. S'il y avait une harpe au lieu d'un chitarrone pour Chloris, ce serait encore mieux.*" Malheureusement, ni Miriam ni moi-même ne sommes suffisamment compétents pour nous accompagner au chitarrone. Mais j'ose croire que Monteverdi aurait apprécié d'entendre la harpe qu'il souhaitait tant ! Les sentiments du berger et de la bergère - Tirsi et Clori - sont empreints de simplicité et de tendresse et le Septième Livre s'achève dans la danse et la réjouissance.

La dédicace originelle du Huitième Livre s'adressait à Ferdinand II, Empereur des Romains, souverain dont les options politiques controversées furent en grande partie responsables d'une des guerres les plus dévastatrices jamais déclenchées sur le sol européen : la Guerre de Trente Ans. Le destin voulut qu'il meure l'année précédant la publication du livre. Son fils et successeur se prénommant également Ferdinand, il fut aisé de changer de dédicataire. La publication put se faire sans modifier les références au "Gran Fernando" que Monteverdi avait insérées dans le poème de Marino. *Altri Canti d'amor* [8] représente les trois genres musicaux souhaités par le compositeur : le style *molle* (doux) du chant d'amour initial se transforme en style *concitato* (agité) à l'évocation des chants guerriers. La basse soliste utilise brièvement le style *temperato* (modéré), plus mélodique, avant de laisser la vigueur guerrière reprendre le dessus.

Monteverdi spécifie que *Dolcissimo usignolo* [9], sur un poème de Guarini, doit être chanté dans le style français. Le sens exact du terme est toujours sujet à controverse mais une note intéressante, relevée dans l'index de la partie de continuo d'un *Confitebor* de la *Selva Morale e spirituale* (1640-41), vient éclairer le débat : [*Confitebor terzo alla francese à 5 voci qual si puo concertare se piacerà con quattro viole da braccio lasciando la parte del soprano alla voce sola...*] "*Confitebor* dans le style français à cinq voix, qui peut aussi se jouer avec quatre instruments à cordes en laissant la partie de soprano à une voix soliste..." J'ai arrangé *Dolcissimo usignolo* en m'inspirant de cette remarque : la voix soprano soliste entre en premier et les autres voix sont introduites progressivement, au fur et à mesure du déroulement du poème. Il est difficile de savoir en quoi le procédé est typiquement français mais l'effet est magnifique.

Peut-on s'étonner de l'immense succès du *Lamento della Ninfa* [10] dans lequel un trio vocal masculin suit une jeune fille éplorée, errant à l'aube à travers la prairie, chantant et regrettant ses amours perdus ? Monteverdi se contente d'indiquer "*rappresentativo*" mais ajoute toutefois quelques instructions : si le trio doit chanter le texte musical en mesure (*al tempo della mano*), la soprano solo, la *ninfa*, doit chanter "*senza batutta... al tempo dell'affetto del animo*", librement, selon le sentiment de son âme." Cette licence rythmique est modérée par la répétition d'une basse obstinée à trois temps, mais comme pour le concept de *rappresentativo*, c'est le bouleversement intérieur de la jeune fille qui confère à cette structure toute simple sa beauté et une incroyable diversité.

Créé au Palazzo Mocenigo en 1624 dans le cadre des festivités du carnaval de Venise, le *Combattimento di Tancredi e Clorinda* [11] est également conçu dans le style *rappresentativo*. Dans la préface de l'édition, Monteverdi précise sa vision de l'interprétation :

Combat de Tancrede et Clorinde en musique, d'après le Tasse. L'ouvrage étant conçu dans le genre représentatif, on fera entrer par surprise (après avoir chanté quelques madrigaux sans gestes) et du côté de la salle où se tient la musique, Clorinde, armée et à pied, suivie de Tancrede, armé et à cheval ("cavallo mariano"). Alors, le Narrateur (Testo) commencera à chanter. Les protagonistes accompliront les pas et les gestes indiqués dans le récit, ni plus, ni moins, et respecteront scrupuleusement les mesures, les coups et les pas, et les instruments joueront fort ou doux, et le Narrateur énoncera son texte en mesure afin de créer une certaine unité... Les instruments – soit quatre violes de bras (soprano, alto, ténor et basse), et une contrebasse de gambe qui joue tout le temps avec le clavecin – doivent imiter les passions exprimées dans le récit. La voix du Narrateur doit être claire et ferme, avec une bonne élocution ; à quelque distance des instruments, pour une meilleure compréhension du texte. Le Narrateur ne fera ni roulades ("gorghe") ni trilles ailleurs qu'au début de l'ode à la Nuit. Quant au reste du texte, il l'énoncera selon les passions exprimées par le récit.

Le thème du célèbre poème du Tasse est la Première Croisade (XI^e siècle) au cours de laquelle les chevaliers chrétiens combattirent les Sarrasins musulmans pour délivrer Jérusalem. Si cette histoire nous renvoie un tragique écho contemporain, il en allait de même à l'époque de Monteverdi. En 1595, l'Empereur Rodolphe II de Habsbourg chercha à lever une armée pour contrer l'avancée des troupes turques vers la Hongrie. Répondant à l'appel, le duc Vincenzo Gonzaga se déplaça avec toute sa suite : le compositeur fit partie du voyage. Il me semble toutefois que Monteverdi, comme souvent, s'intéresse surtout aux conflits intérieurs des personnages. Si leur combat lui offre de nombreuses occasions de s'essayer au nouveau style *concitato*, l'émotion prédominante à la fin de l'œuvre est la conscience tragique de leur méprise quand ils réalisent leur amour, et non le sentiment d'une tension née d'un conflit religieux. Le baptême final de Clorinde ne doit rien à un quelconque prosélytisme et s'inscrit dans la logique des origines du personnage, d'ascendance chrétienne. La *Jérusalem délivrée* était célèbre depuis un quart de siècle lorsque Monteverdi composa le *Combat*. Nul doute que le public aristocratique et lettré qui eut le privilège d'assister à la création de l'œuvre connaissait parfaitement le poème du Tasse.

L'atmosphère de notre enregistrement est résolument "live" – et sans complexe ! Monteverdi cherchait le meilleur moyen d'exprimer l'excitation du conflit entre les protagonistes, jusqu'à exiger une certaine violence sonore des instruments et des voix. De tels sons n'étaient pas destinés à être jolis ou raffinés puisque ce qu'ils imitaient était laid et violent. Fidèles à la démarche artistique de notre projet, nous avons cherché à convaincre l'auditeur de la beauté mais aussi de l'étonnante modernité de ce répertoire. Dégagée des contraintes de la rigueur polyphonique dont elle est issue, cette musique existe de plein droit et en toute liberté avant que d'autres règles et usages ne viennent codifier la musique baroque italienne quelques décennies plus tard. La musique de Monteverdi s'efforce de marier si intimement le texte et l'harmonie que l'auditeur plonge au plus profond des cœurs et ressent presque viscéralement les émotions des protagonistes. Telle est la vérité fondamentale de la musique baroque.

Je rends aussi hommage aux merveilleux chanteurs et instrumentistes qui ont participé à ce long voyage de cinq ans. J'ai beaucoup appris à leur contact. Qu'ils en soient ici remerciés.

PAUL AGNEW

Traduction : Geneviève Bégou

MONTEVERDI ET SES POÈTES

Ce florilège de madrigaux s'ouvre par la Sinfonia instrumentale de *Tempo la Cetra*. Ce sonnet de Giambattista Marino (Naples, 1569-1625) apparente d'emblée la guerre et l'amour – une des métaphores les plus fécondes qui soient. Poète brillant et controversé, le Cavalier Marin apporte un souffle nouveau à la poésie italienne en jonglant merveilleusement avec les mots et leurs sonorités.

Son ami Claudio Achillini (Bologne, 1574-1640), auteur de la longue *Lettera amorosa*, est un mariniste convaincu. Cette lettre se veut écrite par un chevalier à sa future épouse et le traitement musical de Monteverdi paraît suggérer le silence de la lecture. Vers après vers, une cascade d'images baroques donne forme à la beauté captivante de l'aimée. Tout comme dans la *canzonetta* anonyme *Chiome d'oro*, dans laquelle sont décrits brièvement et avec légèreté, mais avec profusion de rimes, les trésors irrésistibles d'un visage féminin aux cheveux d'or, des étoiles en guise d'yeux, des perles pour dents et des lèvres de corail.

L'objet du désir s'anime voluptueusement dans *Con che soavità* de Battista Guarini (Ferrare, 1538 – Venise, 1612), homme de lettres affirmé, auteur également de *Dolcissimo usignolo* et d'*Interrotte speranze* où l'élégance des vers se teint de réminiscences pétrarquesques.

Les tourments de l'amour s'expriment encore, dramatiquement, dans le *Lamento della Ninfa* écrit par Ottavio Rinuccini (Florence, 1562-1621). Il avait déjà fourni à Monteverdi le livret du célèbre *Lamento d'Arianna* et celui du *Ballo delle Ingrate*.

Le ballet est en effet un genre en vogue sur les scènes des cours aristocratiques. *Tirsi e Clori* en est un, qui présente une fête pastorale où accourent le berger et la nymphe. On attribue sans certitude les paroles à Sandrino Striggio (Mantoue, ca. 1573 – Venise, 1630), le librettiste d'*Orfeo*, avec qui Monteverdi avait entretenu une longue relation d'estime et qui est par ailleurs le destinataire de lettres du compositeur heureusement parvenues jusqu'à nous. Il meurt à Venise, emporté par cette peste noire qui laissera une trace indélébile dans la mémoire de la lagune.

Entre tous ces écrivains, Torquato Tasso (Sorrente, 1544 – Rome, 1595), *il divin Tasso* comme le nomme Monteverdi même, est sans doute le plus légendaire. Il est le poète italien le plus traduit, aimé par le *Seicento* qui se reconnaît dans la tension critique des émotions dont il rend compte, puis par les romantiques qui admirent en lui "l'âme aux songes obscurs", l'artiste entre génie et folie. Son *Al lume delle stelle* reste dans la tradition du madrigal amoureux. Le *Combattimento*, en revanche, de par l'ambivalence et la complexité des sentiments en jeu, compose un puzzle d'affects plein de contrastes surprenants et de pathos. Les octaves choisies et à peine modifiées par Monteverdi sont tirées du chant XII de la *Jérusalem délivrée*, poème épique qui, avant d'être édité dans son intégralité en 1581, avait été publié partiellement en fraude à Venise alors que dans la ville retentissait encore l'écho de la bataille de Lépante. Le cadre est celui de la première Croisade. La narration subjective du combat nocturne entre Tancrede et Clorinde est riche des figures rhétoriques si chères à la littérature baroque. Entre toutes, l'hypotypose – qui consiste dans une description si vive des détails que l'on croit voir ce que l'on lit – fait déjà, en quelque sorte, du lecteur un spectateur.

RITA DE LETTERIIS

VENISE À L'ÉPOQUE DE MONTEVERDI

Quand Monteverdi arrive à Venise en 1613 pour prendre la direction de la *Cappella Marciana*, la République Sérénissime présente déjà, pour l'essentiel, le même visage qu'aujourd'hui. Évidemment, les créations médiévales sont là, et plus nombreuses, en particulier pour ce qui est des palais aristocratiques par la suite détruits au profit de constructions néoclassiques. La flamboyante splendeur blanche et rose du Palais Ducal domine le *Molo* et la lagune ; la basilique Saint-Marc, chapelle ducal, trône sur son immense place, à laquelle ne manquent que les constructions d'époque napoléonienne, et sa façade a déjà reçu les réfections dues à la Renaissance, mais le campanile qui lui fait face est plus hardi, élégant, élancé – et donc fragile – que celui reconstruit de nos jours après l'écroulement de 1902 ; *San Stefano*, les *Frari*, le *Zanipolo*, la *Madonna dell'Orto* maintiennent dans la ville la présence gothique, ainsi que bien d'autres églises médiévales, dont les clochers pointant au ciel sont parfois déjà penchés. Mais la marque de la Renaissance s'est imposée partout : Pietro Lombardo a construit et sculpté le bijou qu'est *Santa Maria dei Miracoli*, conçu la reconstruction de la *Scuola Grande di San Marco*, d'esprit florentin. L'extrême beauté des façades dues à Palladio, sur la *Giudecca* et l'île Saint-Georges sont déjà, vers l'ouest et le sud, l'horizon du regard depuis la *Piazzetta* ; à l'est, même la cathédrale de Venise, *San Pietro a Castello*, a reçu son nouvel aspect palladien. Il manque encore, à la pointe entre le Canal de la Giudecca et le Grand Canal, la grandiose église de la *Salute*, mais Monteverdi a vu les débuts de sa construction, commencée en 1631. Tous les édifices, sacrés ou profanes, sont déjà pleins des chefs-d'œuvre absolus qu'on peut y voir encore aujourd'hui : les Bellini, les Cima da Conegliano de *San Zaccaria*, de *San Zanipolo*, les Carpaccio de *San Giorgio degli Schiavoni*, les Titien des *Frari*, de *San Salvatore*, les Véronèse de *San Sebastiano* ou du Palais des Doges, les Tintoret de la salle du Grand Conseil, de la *Scuola di San Rocco* ou de la *Madonna dell'Orto* sont en place, ainsi que bien d'autres œuvres de ces maîtres, ou d'autres peintres, qui sont maintenant à l'*Accademia* ou dispersées dans les musées du monde entier.

Ces gloires, dont nous sommes aujourd'hui encore éblouis, sont les traces, alors toutes neuves, de l'époque de l'apogée politique de Venise entre le ^{xiii}e et le ^{xvi}e siècle. Après la prise de Constantinople par les Croisés en 1204, cette république aristocratique à la constitution coutumière mais fidèlement observée, entièrement tournée vers la mer, avait progressivement imposé sa maîtrise sur l'Adriatique (on disait le Golfe de Venise), sur l'Égée et sur toute la Méditerranée orientale, jusqu'à contrôler Chypre dans les dernières décennies du ^{xv}e siècle. À l'orée du ^{xvi}e siècle, Venise était une des principales puissances, non seulement économiques, mais aussi politiques d'Europe¹. Mais, dès cette époque, la montée en puissance de l'empire ottoman avait commencé à battre en brèche ses ambitions, et malgré la victoire des flottes chrétiennes devant Lépante (Naupacte) en 1571, Chypre avait été perdue au profit des Turcs dès l'année suivante. De plus, toute occupée à ce conflit et trop exclusivement méditerranéenne, Venise n'avait pas participé aux commencements de l'aventure américaine, où l'avenir se jouait².

Il reste qu'entre 1613 et 1643, lorsque meurt Monteverdi, grâce à la gestion des familles patriciennes qui alternent à la fonction ducal suprême, les Bembo, les Donà, les Priuli, les Erizzo, les Molin, sous l'influence dominante des Contarini (ils ont été cinq fois Doge de Venise au cours du seul ^{xvii}e siècle), la République Sérénissime a su éviter de se laisser prendre au piège de la Guerre de Trente Ans qui ravagea l'Europe jusqu'à l'Italie du Nord (rappelons que Mantoue est saccagée en 1630 par les troupes des Habsbourg). Une politique conciliatrice à l'égard des Turcs avait stabilisé la sphère d'influence vénitienne en Orient, dont la Crète était désormais la tête de pont. Le domaine continental de la ville s'était agrandi vers la plaine du Pô. C'est donc dans un havre de paix et sous la protection d'un État encore puissant et riche, ami de tous les arts, que Claudio Monteverdi a su trouver, en ces temps troublés, le sûr refuge où, durant trente ans encore, il put donner toute la mesure de son génie.

Mais, si les puissances rivales sont tenues à distance, la peste engendrée par les désordres de la guerre en Italie du Nord touche Venise en 1630 et les lazarets ne suffisent pas à la protéger. Plus d'un Vénitien sur cinq en meurt et Monteverdi y perd un de ses fils : ces épreuves sous-tendent l'écriture de sa *Messe* de 1631, et contribuent sans doute à expliquer son choix de la prêtreise en 1632. Venise a répondu à cette terrible épreuve par de nouveaux chefs-d'œuvre, le plus spectaculaire étant l'église de la *Salute* à la sortie du Grand Canal, face au Palais des Doges, pour remercier la Madone d'avoir intercédé afin que cesse l'épidémie. La vie reprend, on peut en choisir pour symbole la réouverture en 1637 du théâtre San Cassiano, reconstruit en pierre pour y abriter les toutes premières représentations d'opéra publiques et payantes de l'Histoire.

Malheureusement, le conflit contre les Turcs reprend bientôt, et la Crète est perdue en 1669, malgré l'aide de Louis XIV. La Méditerranée orientale échappe désormais au commerce vénitien. Pourtant, toute à ses fêtes, à son carnaval, et surtout à ces Noces du Doge et de la Mer célébrées chaque année en grande pompe à bord du Bucentaure, Venise, en déclin politique, commençait à devenir ce pôle d'attraction de toutes les aristocraties d'Europe qu'elle allait être tout au long du ^{xviii}e siècle et jusqu'aujourd'hui³.

JEAN-PIERRE DARMON

1 Philippe Braunstein, *Venise 1500*, Paris, Éditions Autrement, 1993 ; Ph. Braunstein et Robert Delort, *Venise, Portrait historique d'une cité*, Paris, Seuil, 1971.

2 Lucette Valensi, *Venise et la Sublime Porte*, Paris, Seuil, 1987.

3 Louis Begley & Anka Muhlstein, *Venice for Lovers*, Londres, Haus Publishing Ltd, 2005.

THE LAST STAGE IN OUR JOURNEY TO THE HEART OF MONTEVERDI'S MADRIGALS

This recording is the completion of our series dedicated to the madrigals of Monteverdi. Monteverdi was born in the autumn of the Renaissance and died when the Baroque period, as it came to be known, was already well established. He witnessed and was in part responsible for an extraordinary transformation in musical composition from the sonorous polyphony of the Ars Perfecta to the birth of modern dramatic music. On this recording we hear a selection of the music he published during the final period of his life in that most theatrical of cities, Venice.

Monteverdi had been dismissed from Mantua in 1612 following the death of Duke Vincenzo Gonzaga and the accession of his son, Prince Francesco. After a year spent as an independent musician based again in the city of his birth, Cremona, he was appointed *maestro di cappella* of St Mark's Basilica in Venice. This was not merely a geographical change for Monteverdi; Venice implied a wholesale change in style. In Mantua he had composed to the command of the Gonzaga family; in Venice he would need to appeal to a fickle and fast developing public taste.

Although the Sixth Book of Madrigals was published very soon after his arrival in Venice it is clear from its contents that the works within were composed in Mantua and specifically for the Gonzaga family. The Seventh Book of Madrigals published in 1619 is an altogether different enterprise. It is massive in comparison to his previous publications, containing twenty-nine numbers in all including four solo works, fifteen duets and a Ballo (a short opera-like scena). What is entirely missing from the Seventh Book is any traditional madrigal for five voices, similar to all those of his preceding six books, accompanied or otherwise. Monteverdi entitles his new publication a '*concerto*'; a collection of works for one, two, three, four and six voices, with other kinds of songs'. This is the 'madrigal' in its loosest definition, perhaps inspired in part by his young assistant at St Mark's, Alessandro Grandi who in 1615 had published with great success a collection of *Madrigali concertati a due, tre e quattro voci*. Monteverdi, ever sensitive to text, begins to set poems by Marino, a writer very much less introspective in style than Tasso or Guarini, the champions of his earlier publications, and this new popular idiom can be heard in the florid and virtuosic music which seems such a clear reflection of his extraordinary new surroundings.

If the Seventh Book is massive in scale, the Eighth Book is one of the largest publications of the epoch. It is effectively two books of madrigals combined, which Monteverdi entitles *Madrigali guerrieri et amorosi*. The title of this collection, published in 1638 almost twenty years after the publication of the Seventh Book, is slightly misleading, since the madrigals of 'war', like those of 'love', are concerned with various traditionally amorous conflicts rather than those of armies and battalions. Even the *Combattimento di Tancredi e Clorinda* [track 11] is essentially more about love than war.

In his long preface to the collection (the longest theoretical text by Monteverdi that has survived), the composer explains his ambition to complete what he sees as the missing element in musical expression, that of violence and agitation. This new style involves the very rapid repetition of semiquaver notes either by the singers or players to represent almost onomatopoeically the anguish and violence of war. This 'concitato' style, along with the 'molle' (soft) and 'temperato' (moderate) styles, completes the composer's toolbox. The new genre is heard often throughout the book, from the very opening work, *Altri canti d'Amor*, onwards, and is of course particularly present in the battle scenes of the *Combattimento*.

Choosing an hour of music to represent these two massive collections is a challenge. I have tried to select lesser-known works along with the better-known ones, and to include at least one example of each of the extraordinary variety of new forms that Monteverdi presents in these books. The recordings were made live during our concerts at the Cité de la Musique in Paris and later 'patched' to remove extraneous noises and repair inevitable accidents. The 'live' atmosphere of these recordings is an essential element of the result for me. Although this clearly precludes the sort of perfection that can be achieved by many hours in the studio, it maintains the urgency of communication that seems to me essential to Monteverdi's music. It is this urgency that we have experienced throughout all the eight books published in Monteverdi's lifetime (we will not include the Ninth Book published posthumously, as it seemed to me contrary to our idea of following the composer's development throughout his lifetime); Monteverdi's own urgency to communicate this new dramatic style, from his ambitions as a young man in Cremona, through the search for new harmonic and melodic idioms in Mantua, to the towering achievement of the Seventh and Eighth book in Venice, along with the operas and the church music.

After a short instrumental prelude [1], our recording opens with the little known setting of Tasso's *Al lume delle stelle* [2] which, composed for four voices, is one of the more traditional 'madrigals' of the book. The voices rise with Tirsi's gaze towards the heavens where the stars remind him of the glint in his lover's eyes, but at the same time, of the flames that scorch him with desire. From the eyes we move to the lips with *Con che soavità, labbra adorate* [3] to a poem by Guarini, set for one solo voice and nine instruments. This is effectively a polychoral work where the 'choir' of stringed instruments echoes the 'choir' of voice and continuo, and this duality is equally a reflection of the conceit of the text; first there are kisses, then spoken words and finally the perfection of the two at the same time. And now from the lips alone, to the hair, eyes and lips combined: *Chiove d'oro* [4] is perhaps one of Monteverdi's best-known works, set to the lightest of this poem.

The slight nature of the poem is reflected in the relatively unsophisticated musical setting where the repeated walking bass is decorated by violin and recorder ritornellos while the two sopranos sing the strophic poem in simple, joyful triads. In *Interrotte speranze* [5] the atmosphere darkens. Perhaps the lady of the hair and eyes and lips is not such a willing partner in the enterprise. The voices, entering together in a recitative-like setting, rise systematically in pitch creating greater and greater tension until finally the passion is spent and the tension dissipates in the final couplet.

The 'love letter' *Se i languidi miei sguardi* [6] is an extraordinary work both in form and intention. Monteverdi writes that it is a work 'for a soloist, in a representative style to be sung without a beat'. 'Without a beat' suggests a declamatory style of recitative that becomes close to that of free speech. To 'represent' in music seems more complex. It goes further than recitative, which is concerned with speed and ease of declamation, and moves towards the representation of the internal emotional conflict of a character, so that the 'love letter' becomes a work where the singer must speak freely and express that person's inner intentions through the music. In doing so, the singer creates a moment of extreme intimacy where the listener is almost too close to such delicate and private sentiments.

The Ballo of *Tirsi and Clori* [7] dates from as early as 1615 and was written for a celebration in Mantua, testament to the continuing good relations between the composer and his ex-employers. Monteverdi writes a letter in November of that year in which he gives fascinating and explicit instructions as to the performance of his new work: '*I would like to think it proper to perform it in a half moon, at whose corners should be placed a chitarrone and a harpsichord, one on each side, one playing the bass for Chloris and the other for Thyrsis, each of them holding a chitarrone, and playing and singing themselves to their own instruments and to the aforementioned. If there could be a harp instead of a chitarrone for Chloris, that would be even better. Sadly neither Miriam nor myself is sufficiently proficient on the chitarrone to accompany ourselves; however, I hope Monteverdi would have been pleased to hear the harp for which he had so longed! The sentiments of shepherd and shepherdess, Tirsi and Clori, are simple and loving and the work closes the Seventh Book with dancing and rejoicing.*'

The Eighth Book was originally dedicated to Ferdinand II, the Holy Roman Emperor, a controversial ruler largely responsibly for one of the most devastating conflicts on European soil, the Thirty Years War; but Ferdinand II died in the year preceding Monteverdi's publication. Conveniently he was succeeded by his son who was also named Ferdinand, allowing the dedication to be transferred and the publication to go ahead without changing the references to the 'Gran Fernando' that Monteverdi had inserted into Marino's poem. *Altri canti d'Amor* [8] represents all three of Monteverdi's desired musical genera. We begin with the 'molle' or soft as the poet speaks of love, to be transformed into the 'concitato' or agitated style when we turn to the songs of war. The bass soloist briefly uses the more melodic 'temperato' or moderate style before the vigour of war finally wins out.

Dolcissimo usignolo [9] is a setting of a Guarini poem and Monteverdi indicates that it should be sung in the French style. There is still some confusion as to what exactly he had in mind when he proposed a 'French style' but there is an interesting footnote to be found in the index of the continuo bass part for a *Confitebor* in the *Selva Morale e spirituale* published in 1640/1: 'Confitebor terzo alla francese à 5 voci qual si puo concertare se piacerà con quattro viole da braccio lasciando la parte del soprano alla voce sola' (*Confitebor* in the French style for five voices which can be played with four stringed instruments, leaving the soprano part to a solo voice). With this in mind I rearranged *Dolcissimo usignolo*, starting with a solo soprano voice and gradually introducing the voices as the poem progresses. Why this should be considered particularly French is difficult to know but the effect is beautiful.

Lamento della Ninfa [10] has understandably become one of Monteverdi's most loved works. The trio of male soloists describe a young girl leaving her dwelling early in the morning and wandering the meadow singing and bemoaning her lost love. Again Monteverdi marks the work simply *Rappresentativo* but with further specific instructions that whilst the trios of male voices must be sung as written (*al tempo della mano*), the soprano solo, the *Ninfa*, should sing 'senza battuta . . . al tempo dell'affetto del animo' (without rhythm . . . to the tempo of the emotion of the soul). The rhythmic licence is tempered by the unchanging triple-time ostinato bass line, but, as with the concept of *rappresentativo*, it is the shifting emotions of the internal struggle within the young girl that give variety and beauty to this otherwise simple idea.

The *Combattimento di Tancredi e Clorinda* [11] was given for the first time at the Palazzo Mocenigo in Venice in 1624 for the carnival, and is again to be performed in the *rappresentativo* style. Moreover, Monteverdi informs us in a preface to the printed edition exactly how he imagined the performance:

Combattimento di Tancredi e Clorinda in music, as described by Tasso, in which, since it is intended to be done in the representative genre, one will have to enter unexpectedly (after some madrigals without action have been sung) from the side of the room in which the music is to be performed, Clorinda armed and on foot, followed by Tancredi armed on a Marian horse [*cavallo Mariano*], and the Testo [Narrator] will then begin the singing. They will perform steps and gestures in the way expressed by the oration, and nothing more or less, observing diligently those measures, blows and steps, and the instrumentalists sounds excited or soft, and the Testo delivering the words in measure, in such a way as they create a unified imitation . . . The instruments – that is, four *viole da braccio*, soprano, alto, tenor and bass, and a *contrabasso da gamba* which combines with

the harpsichord – should be played in imitation of the passions of the oration. The voice of the Testo should be clear, firm with good delivery, somewhat distanced from the instruments, so that the oration may be better understood. He should not make *gorghe* or *trilli* anywhere other than in the song of the stanza which begins ‘Notte’. For the rest, he will deliver the words according to the passions of the oration.¹

The subject matter of Tasso’s famous poem is the battle for Jerusalem undertaken by the crusaders of the eleventh century. Inevitably this pits the Saracens, who are Muslim, against the Christian armies, a story as dangerously relevant to our own time as it had been to that of Monteverdi: in 1595 the composer had accompanied de Duke Vincenzo Gonzaga as he responded to the call of the Habsburg Emperor Rudolph II to mount an army to counter the advance of Turkish forces towards Hungary. But Monteverdi’s setting seems to me, as with much of the rest of his music, concentrated on the internal conflicts of the protagonists, and although their battle gives him extensive opportunities to experiment with his new *concitato* style, the lingering emotion as the work draws to an end is to do with the tragedy of their mistaken combat in the knowledge of their love for one another, and nothing to do with the wider religious struggle. Even Clorinda’s baptism in the final moments of the work must be understood in the context of her being born to a Christian heritage. In 1624 *Gerusalemme liberata* had been hugely well known for a quarter of a century, and the nobles present would have known the work intimately.

Our performance is unrepentantly ‘live’ in atmosphere. Monteverdi was in search of the breathless excitement of the protagonists’ conflict, accompanied by the violence of the sounds made by the instruments and voices alike. These sounds were never destined to be pretty or refined, because what they imitated was ugly and violent. Like all the music we have made during this extraordinary project, our aim was to convince the listener not only of the beauty of this repertoire but of its astonishing modernity. It is music that breaks the bounds of the highly regulated polyphony that gave it birth, but exists equally before further rules and habits codified the Italian Baroque a few decades later. Monteverdi’s music attempts to marry text and harmony so closely that we are capable of seeing into the protagonists’ hearts, of feeling their state of emotion viscerally whilst hearing their words. This is the fundamental truth of Baroque music and I pay tribute to the wonderful singers and instrumentalists who have taken part in our five-year journey and thank them for all that they have taught me.

PAUL AGNEW

MONTEVERDI AND HIS POETS

This anthology of madrigals opens with the instrumental Sinfonia from *Tempo la Cetra*. The text of this sonnet by Giambattista Marino (Naples, 1569-1625) at once likens war and love – one of the most fertile of all metaphors. Il Cavaliere Marino, a brilliant and controversial poet, gave Italian poetry a new lease of life by juggling in wondrous fashion with words and their sonorities.

His friend Claudio Achillini (Bologna, 1574-1640), the author of the extended *Lettera amorosa*, was a convinced Marinist. The letter is supposedly written by a knight to his future wife, and Monteverdi’s musical setting seems to suggest the silence of reading. Line after line, a cascade of Baroque images gives shape to the captivating beauty of the beloved. Similarly, the anonymous *canzonetta Chiome d’oro* evokes briefly and lightly, but with a profusion of rhymes, the irresistible treasures of a female face framed by golden hair, with stars in the place of eyes, pearls for teeth and lips of coral.

The object of desire comes to voluptuous life in *Con che soavità* by Battista Guarini (Ferrara, 1538 – Venice, 1612), an eminent man of letters who was also the author of *Dolcissimo usignolo* and *Interrotte speranze*, in which the elegance of the verse carries Petrarchan echoes.

The torments of love are expressed once more, dramatically, in the *Lamento della Ninfa* written by Ottavio Rinuccini (Florence, 1562-1621). He had already provided Monteverdi with the libretto of the celebrated *Lamento d’Arianna* and of the *Ballo delle Ingrate*.

Ballets such as the last-named were a fashionable genre at aristocratic courts. *Tirsi e Clori* is another one, depicting a rustic festival to which the eponymous shepherd and nymph hasten. Its words are tentatively attributed to Sandrino Striggio (Mantua, c.1573 – Venice, 1630), the librettist of *L’Orfeo*, with whom Monteverdi enjoyed a long relationship of mutual esteem and who was also the addressee of a number of letters from the composer that are happily still extant. He died in Venice, carried off by the epidemic of plague that left an indelible mark on the city’s collective memory.

Of all these writers, the most legendary is probably Torquato Tasso (Sorrento, 1544 – Rome, 1595), ‘il divin Tasso’ as Monteverdi himself called him. He is the most translated Italian poet, loved by the readers of the Seicento who recognised themselves in the critical tension of the emotions he portrays, then by the Romantics who admired in him the ‘soul with dark dreams’, the artist on the borderline between genius and madness. His *Al lume delle stelle* stays within the tradition of the madrigal of love. The *Combattimento*, on the other hand, with the ambivalence and complexity of the sentiments deployed, composes a jigsaw of affects, full of surprising contrasts and of pathos. The octaves selected and slightly modified by Monteverdi come from Canto XII of *Gerusalemme liberata*, his epic poem which, before being published in full in 1581, had been partly pirated in Venice when that city still rang with the echoes of the Battle of Lepanto. The backdrop to the story is the First Crusade. The subjective narration of the nocturnal combat between Tancredi and Clorinda is rich in the rhetorical figures so dear to Baroque literature. Most notably, the text’s use of hypotyposis – a description of the details so vivid that one believes one can actually see what one is reading – already, in a sense, makes the reader a spectator.

RITA DE LETTERIIS

Translation: Charles Johnston

1 Paolo Fabbri, tr. Tim Carter, *Monteverdi* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), p.188.

VENICE IN THE TIME OF MONTEVERDI

When Monteverdi arrived in Venice in 1613 to take over the direction of the Cappella Marciana, the Serenissima Repubblica already presented essentially the same face as today. Of course, the creations of the medieval period were there, and more numerous than they are now, especially the palaces of the aristocracy that were subsequently demolished to make way for neoclassical constructions. The flamboyant white and pink splendour of the Doge's Palace dominated the Molo and the lagoon; St Mark's basilica, the chapel of the Doges, sat imposingly on its immense square, which lacked only the buildings of the Napoleonic era, and its façade had already received the alterations effected during the Renaissance, but the campanile facing it was bolder, more elegant, more slender – and therefore more fragile – than the one rebuilt in modern times, after the original tower collapsed in 1902; San Stefano, the Frari, the Zanipolo, the Madonna dell'Orto maintained the Gothic presence in the city, along with many other medieval churches, whose towers, pointing skywards, sometimes already leaned to one side. But by that time the hallmarks of the Renaissance were firmly established: Pietro Lombardo had built and sculpted the jewel that is Santa Maria dei Miracoli, and conceived the reconstruction of the Scuola Grande di San Marco in the Florentine spirit. The extreme beauty of the façades, designed by Palladio, on the Giudecca and the island of San Giorgio Maggiore already formed the western and southern horizon when gazing from the Piazzetta; to the east, even the cathedral of Venice, San Pietro a Castello, had received its new Palladian aspect. Still missing then, at the point between the Giudecca Canal and the Grand Canal, was the grandiose church of the Salute; but Monteverdi was there to witness the start of construction on it, in 1631. All the edifices, sacred or secular, were already full of the supreme masterpieces that may still be seen there nowadays: the Bellinis and the Cima da Coneglianos of San Zaccaria and San Zanipolo, the Carpaccios of San Giorgio degli Schiavoni, the Titians of the Frari and San Salvatore, the Veroneses of San Sebastiano and the Doge's Palace, the Tintoretts of the Sala del Maggior Consiglio, the Scuola di San Rocco and the Madonna dell'Orto were where they are today, along with many other works by these masters or other painters which are now in the Accademia or scattered in museums all over the world. These glories that still dazzle us today are the traces, brand new at that time, of the era of Venice's political zenith between the thirteenth and the sixteenth centuries. After the capture of Constantinople by the Crusaders in 1204, this aristocratic republic with its customary but faithfully observed constitution, focused single-mindedly on the sea, had gradually imposed mastery over the Adriatic (then known as the Gulf of Venice), the Aegean and the whole of the eastern Mediterranean, even controlling Cyprus in the last decades of the fifteenth century. At the dawn of the sixteenth century, Venice was one of the principal powers of Europe, not only in economic but also in political terms.² But from that time onwards, the rise of the Ottoman Empire had begun to demolish the republic's ambitions, and in spite of the victory of the Christian fleet off Lepanto (Naupactus) in 1571, Cyprus had been lost to the Turks the following year.

Moreover, preoccupied with this conflict and too exclusively Mediterranean in its vision, Venice had not participated in the beginnings of the American adventure, where the future was to be played out.³

Nevertheless, between 1613 and Monteverdi's death in 1643, thanks to the governance of the patrician families that alternated in the supreme functions of Doge – the Bembo, the Donà, the Priuli, the Erizzo, the Molin, under the dominant influence of the Contarini (five of whom were Doge of Venice in the seventeenth century alone) – the Serenissima Repubblica had managed to avoid falling into the trap of the Thirty Years War, which ravaged Europe as far down as northern Italy (it will be recalled that Mantua was sacked by Habsburg troops in 1630). A policy of reconciliation towards the Turks had stabilised the Venetian sphere of influence in the east, of which Crete now formed the bridgehead. The continental domain of the city had extended towards the plain of the Po. It was therefore in a haven of peace and under the protection of a state that was still powerful and rich, a friend to all the arts, that Claudio Monteverdi succeeded in finding, in those troubled times, the secure refuge where he was able to give the full measure of his genius for a further thirty years.

But although the rival powers were kept at a distance, the plague triggered off by the disorders of the war in northern Italy hit Venice in 1630; the city's lazarettos were not enough to protect it, more than one Venetian in five died of plague, and Monteverdi lost one of his sons to it: these trials form the background to the Mass he wrote in 1631, and probably contributed to his decision to enter the priesthood in 1632. Venice responded to this terrible ordeal by creating new masterpieces, the most spectacular being the church of Santa Maria della Salute at the mouth of the Grand Canal, opposite the Doge's Palace, in order to thank the Madonna for interceding to put an end to the epidemic. Life resumed its course – one might take as a symbol of this the reopening in 1637 of the Teatro San Cassiano, rebuilt in stone to accommodate the very first public performances of opera to a paying public in history.

Unfortunately, the conflict against the Turks soon flared up again, and Crete was lost in 1669, in spite of the aid of Louis XIV: the eastern Mediterranean was now closed to Venetian trade. Yet, giving itself up wholly to its festivals, its Carnival, and above all the Wedding of the Doge and the Sea celebrated in great pomp on board each year the Bucentaur, Venice, though in political decline, began to become that centre of attraction for all the aristocracies of Europe that it was to remain throughout the eighteenth century and right down to the present day.⁴

JEAN-PIERRE DARMON
Translation: Charles Johnston

² Philippe Braunstein, *Venise 1500* (Paris: Éditions Autrement, 1993); P. Braunstein and Robert Delort, *Venise, Portrait historique d'une cité* (Paris: Seuil, 1971).

³ Lucette Valensi, *Venise et la Sublime Porte* (Paris: Seuil, 1987).

⁴ Louis Begley and Anka Muhlstein, *Venice for Lovers* (London: Haus Publishing Ltd, 2005).

LETZTE ETAPPE DER REISE IN DIE SINNENWELT DER MADRIGALE MONTEVERDIS

Mit dieser Einspielung ist unsere den Madrigalen Monteverdis gewidmete Reihe abgeschlossen. Monteverdi ist in der Spätzeit der Renaissance geboren, und er starb, als das Barockzeitalter, wie man es später nannte, bereits voll ausgeprägt war. Er war Zeitzeuge und teilweise auch Initiator eines tiefgreifenden Wandels im Musikschaffen, der Entwicklung von der klanggesättigten Vokalpolyphonie der *Ars perfecta* hin zur modernen dramatischen Musik. In dieser Einspielung präsentieren wir Ihnen eine Auswahl von Werken seines Madrigalschaffens, das in seinen letzten Lebensjahren in Venedig, dieser theaterversessenen Stadt, im Druck erschien.

Monteverdi war 1612 nach dem Tod des Herzogs Vincenzo Gonzaga, als dessen Sohn Francesco den Thron bestieg, aus seiner Stellung in Mantua entlassen worden. Er hatte sich für ein Jahr als freischaffender Musiker in seinen Geburtsort Cremona zurückgezogen und wurde dann zum *maestro di cappella* an der Basilika San Marco in Venedig ernannt. Das war für Monteverdi nicht nur ein geographischer Wechsel; Venedig nötigte ihn zu einem vollständigen Stilwechsel. In Mantua hatte er komponiert, was die Familie der Gonzaga zu hören wünschte, in Venedig musste er bei einem launischen und schnell wechselnden Publikumsgeschmack Anklang finden.

Das Sechste Madrigalbuch erschien kurz nach seiner Ankunft in Venedig, aber der Inhalt lässt darauf schließen, dass Monteverdi die Stücke bereits in Mantua und eigens für die Familie der Gonzaga komponiert hatte. Das Siebente Madrigalbuch erschien 1619 und war ein Unternehmen einer ganz anderen Größenordnung. Im Vergleich zu seinen früheren Publikationen ist es mit seinen insgesamt 29 Stücken, darunter 4 Solowerke, 15 Duette und ein Ballo (kurze opernartige Szene), eine Sammlung gewaltigen Ausmaßes. Was im Siebenten Madrigalbuch völlig fehlt, ist das herkömmliche fünfstimmige Madrigal, instrumentalbegleitet oder nicht, das in den sechs vorausgegangenen Büchern die Regel gewesen war. Monteverdi versah sein neues Madrigalbuch mit dem Titel „*Concerto*; Madrigale zu ein, zwei, drei, vier oder sechs Stimmen und Gesänge anderer Art“. Es sind dies „Madrigale“ im weitesten Sinn des Wortes, zu denen ihn sein junger Gehilfe an San Marco angeregt haben könnte, Alessandro Grandi, der 1615 mit großem Erfolg eine Sammlung von *Madrigali concertati a due, tre e quattro voci* veröffentlicht hatte. Monteverdi, der bei der Wahl seiner Texte stets größte Sorgfalt walten ließ, fing an, Gedichte von Marino zu vertonen, dessen Dichtung sehr viel weniger introvertiert ist als die von Tasso oder Guarini, und dieses neue, volkstümliche Idiom findet seinen Ausdruck in der figurierten und virtuoson Musik, die wie ein Spiegel seiner aufregenden neuen Lebensumstände ist.

War schon das Siebente Madrigalbuch ein dickes Buch gewesen, so wurde das Achte Madrigalbuch zu einer der umfangreichsten Publikationen der damaligen Zeit. Es sind eigentlich zwei Madrigalbücher in einem, von Monteverdi mit dem Titel *Madrigali Guerrieri et Amadori* versehen. Der Titel dieser 1638, annähernd zwanzig Jahre nach dem Siebenten Madrigalbuch erschienenen Sammlung ist fast ein wenig irreführend, denn es geht in den „kriegerischen“ Madrigalen wie auch in den „Liebesmadrigalen“ weniger um die Auseinandersetzungen zwischen Heeren und Regimentern als vielmehr um die altbekannten Liebeswirren. Selbst der *Combattimento di Tancredi e Clorinda* [Track 11] handelt eigentlich eher von der Liebe als vom Krieg.

In seiner langen Vorrede zu der Sammlung (dem längsten von Monteverdi erhaltenen theoretischen Text) erläutert Monteverdi sein Bestreben, dem musikalischen Ausdruck das hinzuzufügen, was ihm seiner Ansicht nach fehlt, nämlich den Ausdruck von Gewalt und zorniger Erregung. Dieser neue Stil verlangt die sehr schnelle Repetition von Sechzehntelnoten entweder durch den Sänger oder die Instrumentalisten, um beinahe lautmalend die Schrecken kriegerischer Gewalt darzustellen. Dieser „*genere concitato*“ vervollständigt das musikalische Ausdrucksspektrum, das mit dem „*genere molle*“ (weich) und dem „*genere temperato*“ (gemäßigt) das Handwerkszeug des Komponisten ist. Von dieser neuen Kompositionsart macht er in diesem Madrigalbuch häufig Gebrauch, schon im ersten Stück *Altri canti d'Amor* und dann immer wieder, verstärkt natürlich in den Kampfszenen des *Combattimento*.

Diese beiden umfangreichen Sammlungen in einem einstündigen Programm unterzubringen, war kein leichtes Unterfangen. Ich habe mich bemüht, eine Auswahl zu treffen, in der weniger bekannte und sehr bekannte Stücke enthalten sind und mindestens ein Beispiel aus der unerhörten Vielfalt neuer Formen, die Monteverdi in diesen Madrigalbüchern präsentiert. Es sind Live-Aufnahmen, in unseren Konzerten in der Cité de la Musique in Paris entstanden, die später „zusammengeschnitten“ wurden, um Störgeräusche von außen zu entfernen und die unvermeidlichen kleinen Schnitzer zu tilgen. Die „Live“-Atmosphäre der Aufnahmen ist nach meinem Empfinden ein wesentlicher Bestandteil dieser CD. Das schließt zwar von vornherein die Perfektion aus, die durch viele Stunden im

Studio erzielt werden kann, aber es bleibt auf diese Weise die Dringlichkeit der Kommunikation erhalten, die meiner Meinung nach für die Musik Monteverdis von größter Wichtigkeit ist. Es ist diese Dringlichkeit, die uns in allen acht zu Monteverdis Lebzeiten erschienenen Madrigalbüchern begegnet ist (wir werden das posthum erschienene Neunte Madrigalbuch nicht in diese Reihe aufnehmen, denn mir scheint, es fügt sich nicht in unser Konzept ein, in dieser Reihe die Entwicklung des Komponisten im Verlauf seiner Schaffenszeit nachzuvollziehen); es ist die Dringlichkeit, mit der Monteverdi selbst seinen neuen dramatischen Stil kommuniziert, von seinen Ambitionen als junger Mann in Cremona über die Suche nach neuen harmonischen und melodischen Ausdrucksmitteln in Mantua bis zu der überragenden Leistung des Siebenten und Achten Madrigalbuchs in Venedig, nicht zu vergessen die Opern und die Kirchenmusik.

Nach einem instrumentalen Vorspiel [1] beginnt unsere Einspielung mit der wenig bekannten Vertonung von Tassos *Al lume delle stelle* [2], einem vierstimmigen Satz, der eines der konventionelleren „Madrigale“ des Buches ist. Die Gesangslinien sind aufsteigend und folgen dem Blick Tirsis zum Himmel, wo ihn die Sterne an den Schimmer in den Augen seiner Geliebten erinnern, aber auch an die Flammen der Begierde, die ihn versengen. Von den Augen geht es weiter zu den Lippen in dem für eine Solostimme und neun Instrumente vertonten Gedicht *Con che soavità, labbra adorate* [3] von Guarini. Es handelt sich genaunommen um ein mehrchöriges Werk, in dem die „Chöre“ der Streichinstrumente den „Chor“ von Singstimme und Continuo im Echosatz beantworten, und diese Zweiteilung ist zugleich Abbild des im Text beschriebenen Gedankenspiels: zuerst Küsse, dann gesprochene Worte und schließlich die Krönung des Ganzen, nämlich beides zur gleichen Zeit. Und weiter von den Lippen zum Ganzen der Haare, Augen und Lippen; *Chiome d'oro* [4] ist wohl eines der bekanntesten Werke Monteverdis, die Vertonung eines wundervoll unbeschwerten Gedichts. Die Unkompliziertheit des Gedichts findet ihre Entsprechung in der verhältnismäßig anspruchslosen Vertonung, deren ostinater Laufbass von Violin- und Blockflötenritornellen ausgeziert wird, während die beiden Sopranstimmen das strophische Gedicht in schlichter, fröhlicher Akkordik singen. In *Interrotte Speranze* [5] trübt sich die Stimmung ein. Vielleicht ist die Dame des Haare-Augen-Lippen-Gedichts doch keine so bereitwillige Gefährtin. Die Singstimmen, die in einem rezitativartigen Satz alle gleichzeitig einsetzen, singen konsequent immer höher und höher, die Spannung steigt, bis die Erregung erschöpft abebbt und die Spannung sich im abschließenden Couplet verflüchtigt.

Der „Liebesbrief“ *Se i languidi miei sguardi* [6] ist ein bemerkenswertes Werk, der Form nach ebenso wie in seiner Intention. Monteverdi nennt es ein Werk „für einen Solisten, im repräsentativen Stil ohne Takt zu singen“. „Ohne Takt“, das soll heißen in einem deklamatorischen Rezitativstil, der sich der freien Rede annähert. „Repräsentativ“ ist in der Musik ein vielschichtiger Begriff. Er geht in seinem Bedeutungsinhalt über das Rezitativ hinaus, bei dem das Tempo und die Natürlichkeit der Deklamation die Kriterien sind, und bezieht die Darstellung des inneren Widerstreits der Gefühle einer Person mit ein; somit ist der „Liebesbrief“ ein Werk, in dem der Sänger rhythmisch frei deklamieren und durch die Musik zum Ausdruck bringen muss, was diese Person im Innersten bewegt. Es ist dies ein Vorgang von größter Intimität, der den Hörer fast zu nahe mit derart heiklen und persönlichen Gefühlen in Berührung bringt.

Den *Ballo: Tirsi e Clori* [7] hat Monteverdi schon 1615 für ein Fest in Mantua komponiert, was die nach wie vor guten Beziehungen des Komponisten zu seinem früheren Dienstherrn beweist. Monteverdi hat im November des gleichen Jahres einen Brief geschrieben, der hochinteressante, detaillierte Anweisungen für die Aufführung seines neuen Werkes enthält: „*Ich würde es für angebracht halten, es im Halbkreis aufzuführen mit einem Chitarrone und einem Cembalo, die an den Rändern zu beiden Seiten aufgestellt werden, wobei der eine den Bass für Chloris und das andere den für Thyrsis spielt, die beide selbst einen Chitarrone in der Hand halten und zur Begleitung ihrer und der genannten Instrumente singen. Hätte man für Chloris statt des Chitarrone eine Harfe zur Verfügung, wäre das noch besser.*“ Leider sind wir, Miriam und ich, auf dem Chitarrone nicht gut genug, um uns selbst zu begleiten, ich hoffe aber, Monteverdi wäre erfreut gewesen, die Harfe zu hören, die er sich so gewünscht hatte! Die Gefühle, von denen der Schäfer und die Schäferin Tirsi und Clori singen, sind schlicht und liebevoll, und mit Tanz und in ausgelassener Stimmung endet so das Siebente Madrigalbuch. Das Achte Madrigalbuch war ursprünglich Ferdinand II. gewidmet, dem Kaiser des Heiligen Römischen Reiches; er war ein umstrittener Herrscher, der in hohem Maße für einen der verheerenden Kriege auf europäischem Boden mitverantwortlich war, den Dreißigjährigen Krieg, aber Ferdinand II. starb ein Jahr vor seinem Erscheinen. Da kam es Monteverdi sehr gelegen, dass sein Sohn und Nachfolger ebenfalls Ferdinand hieß, so dass er die Widmung nur auf ihn zu übertragen brauchte und der Druck ansonsten fortgesetzt werden konnte, ohne die Anspielungen auf den „Gran Fernando“ abzuändern, die Monteverdi in das Gedicht von Marino eingearbeitet hatte. In *Altri canti d'Amor* [8] sind alle drei von Monteverdi angestrebten Kompositionsarten vereint. Er beginnt mit dem „*genere molle*“ oder weich, wenn der Dichter von der Liebe spricht, und wechselt in das „*genere concitato*“, die erregte Art, wenn er mit den Liedern vom Krieg fortfährt. Der Bass-Solist macht kurz vom melodiöseren „*genere temperato*“, der gemäßigten Art Gebrauch, bevor die Gewaltsamkeit des Krieges schließlich die Oberhand behält.

Dolcissimo usignolo [9] ist die Vertonung eines Guarini-Gedichts, und Monteverdi gibt an, es solle im französischen Stil gesungen werden. Es ist immer noch nicht ganz klar, was Monteverdi meinte, als er einen französischen Stil verlangte, aber es gibt eine interessante Fußnote im Register des Basso continuo zu einem *Confitebor* in der 1640/41 erschienenen Sammlung *Selva morale et spirituale*. [„*Confitebor terzo alla francese à 5 voci qual si può concertare se piacerà con quattro viole da brazzo lasciando la parte del soprano alla voce sola...*“] „*Confitebor* im französischen Stil zu fünf Stimmen, von vier Streichinstrumenten auszuführen mit einer Vokalstimme, die den Sopran singt.“ Das hatte ich im Sinn, als ich *Dolcissimo usignolo* neu einrichtete, beginnend mit einem Solosopran und den nacheinander einsetzenden übrigen Stimmen im weiteren Verlauf des Gedichts. Warum das als speziell französisch galt, ist schwer zu sagen, aber die Wirkung ist wundervoll.

Das *Lamento della Ninfa* [10] ist – und das verwundert nicht – eines der beliebtesten Werke Monteverdis geworden. Das Männerstimmenterzett erzählt von einem jungen Mädchen, das am frühen Morgen seine Behausung verlässt und durch die Wiesen streifend und singend seine verlorene Liebe beklagt. Wieder bezeichnet Monteverdi das Werk schlicht als *Rappresentativo*, aber er fügt nähere Anweisungen hinzu: das Männerstimmenterzett singt wie notiert (*al tempo della mano*), der Solosopran, die Nymphe, sollte „*senza battuta... al tempo dell'affetto del animo*“ singen, im freien Zeitmaß... den Impulsen der Gemütsbewegung folgend. Die rhythmische Freiheit wird durch den unveränderlichen Dreiertakt der ostinaten Fundamentstimme eingeschränkt, doch sorgen ganz im Sinne des *rappresentativo*-Prinzips die wechselnden Gefühle und der innere Kampf des jungen Mädchens für Abwechslung und Schönheit dieses ansonsten einfachen Grundgedankens.

Der *Combattimento di Tancredi e Clorinda* [11] kam im Karneval 1624 im Palazzo Mocenigo in Venedig zur ersten Aufführung, und auch dieses Werk ist im *genere rappresentativo* aufzuführen. Zusätzlich zu dieser allgemeinen Vortragsbezeichnung hat Monteverdi der Druckausgabe eine Vorbemerkung vorangestellt, die erläutert, wie er sich die Aufführung im Einzelnen vorstellte...

Der in Musik gesetzte Kampf des Tancredi mit Clorinda, wie von Tasso beschrieben, der im genere rappresentativo aufzuführen ist. Es treten daher (nachdem einige Madrigale ohne Gebärden gesungen worden sind) unvermittelt von der Seite des Raumes, in dem die Musik gespielt wird, die Personen auf: Clorinda, zu Fuß und bewaffnet, wird vom ebenfalls bewaffneten Tancredi auf einem Cavallo Mariano verfolgt, worauf der Erzähler mit dem Gesang beginnt. Sie führen die Schritte und Gebärden aus, wie sie im Text zum Ausdruck kommen, nicht mehr und nicht weniger, und sie vollführen diese Gesten, Hiebe und Schritte mit Bedacht, und die Instrumentalisten spielen auf die erregte und die weiche Art, der Erzähler spricht die Worte im Takt, und alle wirken mit ihren Hervorbringungen zu einer einheitlichen Darstellung zusammen... Clorinda spricht, wenn sie an der Reihe ist, dann schweigt der Erzähler, desgleichen Tancredi. Die Instrumente - das sind vier Viole da braccio (Sopran, Alt, Tenor und Bass) und eine Bassgambe, die zusammen mit einem Cembalo den Basso continuo ausführt - dienen mit ihrem Spiel der Darstellung der Leidenschaftlichen der Rede. Die Stimme des Erzählers muss klar sein, fest und mit guter Aussprache, und er sollte seinen Platz in einiger Entfernung von den Instrumenten einnehmen, damit er besser zu verstehen ist. Er sollte weder Läufe noch Triller ausführen, außer in der Strophe beginnend mit „Notte“; ansonsten passt er seine Sprechweise dem Gefühlsausdruck des Textes an. [Monteverdi nach Paolo Fabbri]

Gegenstand der berühmten Dichtung von Tasso ist die Schlacht um Jerusalem, zu dessen Befreiung die Kreuzfahrer des 11. Jahrhunderts aufgebrochen waren, mit der Folge, dass sich die muslimischen Sarazenen und die christlichen Heere als Feinde gegenüberstanden; dieser Konflikt ist in der heutigen Zeit ebenso brisant, wie er es zur Zeit Monteverdis war (1595 hatte Monteverdi den Herzog Vincenzo Gonzaga begleitet, der auf Ersuchen des Habsburger Kaisers Rudolf II. Hilfstruppen schickte, um den Vormarsch der Türken in Ungarn abzuwehren). Ich denke aber, bei der Vertonung Monteverdis geht es wie im Großteil seiner Musik in erster Linie um die inneren Konflikte der Protagonisten, und wenn ihr Kampf ihm auch reichlich Gelegenheit bietet, mit seinem neuen *genere concitato* zu experimentieren, hat der innige Gefühlsausdruck gegen Ende des Werkes mit der Tragik ihres irrtümlich geführten Kampfes zu tun, denn sie sind einander in Liebe zugetan, und nicht etwa mit dem Religionskrieg, der gleichzeitig im Gange ist. Selbst Clorindas Taufe in der Schlussphase des Werks ist so zu verstehen, dass sie von Geburt an dem christlichen Erbe bestimmt war. Im Jahr 1624 war *Jerusalem liberata* schon seit einem Vierteljahrhundert eine weitverbreitete Dichtung, und dem Adel, der bei der Aufführung zugegen war, dürfte das Werk bestens bekannt gewesen sein.

Wir haben für unsere Einspielung ganz bewusst die Bedingungen der „Live“-Aufführung gewählt. Monteverdi war daran gelegen, die atemlose Erregung der kämpfenden Protagonisten darzustellen, begleitet von der Heftigkeit der Klänge, die Instrumente und Singstimmen gleichermaßen hervorbrachten. Diese Klänge zielten nicht auf Klangschönheit und Verfeinerung ab, denn was sie nachahmten, war hässlich und gewaltsam. Wie stets in diesem ungewöhnlichen Projekt, ging es uns bei unseren Aufnahmen darum, den Hörer nicht nur von der Schönheit dieses Repertoires, sondern auch von

seiner erstaunlichen Modernität zu überzeugen. Es ist eine Musik, die die Grenzen der strengen Regeln unterworfenen Vokalphonpolyphonie überschreitet, aus der sie hervorgegangen ist, sie ist aber zugleich Vorläufer der wenige Jahrzehnte später mit neuen Regeln und Gepflogenheiten beginnenden Epoche der italienischen Barockmusik. Die Musik Monteverdis ist auf eine so innige Verbindung von Text und harmonischer Behandlung angelegt, dass wir den Protagonisten ins Herz hinein schauen können, dass wir am eigenen Leib ihre Erregung spüren, wenn wir sie ihren Text singen hören. Dies ist das Hauptmerkmal der Barockmusik, und ich zolle den wundervollen Sängern und Instrumentalisten Anerkennung, die an diesem unseren fünf Jahre dauernden Streifzug beteiligt waren, und danke ihnen für alles, was sie mich gelehrt haben.

PAUL AGNEW
Übersetzung: Heidi Fritz

MONTEVERDI UND SEINE DICHTER

Die instrumentale Sinfonia – *Tempo la Cetra* eröffnet diesen Reigen von Madrigalen. Dieses Sonett von Giambattista Marino (Neapel 1569-1625) verknüpft sogleich Liebe und Krieg – eine der ergiebigsten Metaphern, die es je gab. Der Cavaliere Marino, ein ebenso brillanter wie umstrittener Dichter, jongliert bravourös mit den Wörtern und ihrem Klang und bringt so frischen Wind in die italienische Dichtung.

Sein Freund Claudio Achillini (Bologna 1574-1640), der Verfasser der umfangreichen *Lettera amorosa*, war ein überzeugter Anhänger des Marinismus. Das Gedicht gibt sich den Anschein eines von einem Ritter an seine künftige Gemahlin geschriebenen Briefs, und durch die musikalische Behandlung Monteverdis meint man die Atmosphäre der Stille und Verschwiegenheit zu spüren, in der der Brief gelesen wird.

Strophe für Strophe nimmt durch eine Flut barocker Bilder die bezaubernde Schönheit der Geliebten Gestalt an. Genau wie in der anonymen *canzonetta Chiove d'oro*, in der in aller Kürze und leichthin, aber in üppige Reime gekleidet, die unwiderstehlichen Reize eines Frauenantlitzes mit Haaren wie Gold, Augen wie Sternen, Zähnen wie Perlen und Lippen wie Korallen beschrieben werden.

Das Objekt der Begierde erwacht auf lustvolle Weise zum Leben in *Con che soavità* von Battista Guarini (Ferrara 1538 – Venedig 1612), dem angesehenen Literaten, der auch *Dolcissimo usignolo* und *Interrotte speranza* geschrieben hat, wo sich die Geschliffenheit der Verse mit Anklängen an Petrarca vermischt.

In dramatisierter Form beschreibt auch das *Lamento della Ninfa* von Ottavio Rinuccini (Florenz 1562-1621) die Liebesqualen. Der hatte für Monteverdi schon das Libretto seines berühmten *Lamento d'Arianna* und des *Ballo delle Ingrate* verfasst.

Das Ballett war auf den Bühnen der Fürstenhöfe gerade sehr in Mode. *Tirsi e Clorinda* ist ein solches Ballett, das von einem arkadischen Fest erzählt, zu dem der Schäfer und die Nymphe herbeieilen. Der Text wird unter Vorbehalt Sandrino Striggio (Mantua um 1573 – Venedig 1630) zugeschrieben, dem Librettisten des *Orfeo*, der Monteverdi in einer langjährigen Beziehung gegenseitiger Wertschätzung verbunden und Adressat von Briefen des Komponisten war, die durch glückliche Umstände bis heute erhalten geblieben sind. Er starb in Venedig, ein Opfer der schwarzen Pest, die im Gedächtnis der Lagune eine unauslöschliche Spur hinterlassen sollte.

Unter allen diesen Dichtern ist Torquato Tasso (Sorrent 1544 – Rom 1595), der „göttliche Tasso“, wie Monteverdi selbst ihn nannte, der wohl legendärste. Er ist der am häufigsten übersetzte italienische Dichter; das *Seicento* liebte ihn, denn es erkannte sich wieder in den bis zum Zerreißen gespannten Gefühlen, von denen seine Dichtung zeugt, ebenso die Romantik, die an ihm die „Seele mit den dunklen Träumen“ bewunderte, den Künstler zwischen Genie und Wahnsinn. Sein *Al lume delle stelle* ist noch der Tradition des Liebesmadrigals verhaftet. Der *Combattimento* hingegen ist mit der Ambivalenz und Widersprüchlichkeit der darin beschriebenen Gefühle ein Puzzle überraschender kontrastierender Affekte und Leidenschaften. Die dafür ausgewählten, von Monteverdi nur geringfügig abgewandelten Ottaverrime sind dem Gesang XII seines *Gierusalemme liberata* entnommen, jener epischen Dichtung, die in ihrer autorisierten vollständigen Fassung 1581 erschien, nachdem Teile davon als Raubdruck in Venedig veröffentlicht worden waren, als die Stadt noch unter dem Eindruck der Schlacht von Lepanto stand. Hintergrund ist der erste Kreuzzug. Der subjektive Bericht über den nächtlichen Kampf zwischen Tancred und Clorinda ist gesättigt mit den rhetorischen Figuren, die in der Barockliteratur so beliebt waren. Eine davon, die Hypotypose – eine so lebendige Detailbeschreibung, dass man meint, man habe, was man liest, unmittelbar vor Augen – macht den Leser gewissermaßen zum Zuschauer.

RITA DE LETTERIIS
Übersetzung: Heidi Fritz

VENEDIG ZUR ZEIT MONTEVERDIS

Als Monteverdi 1613 nach Venedig kam, um die Leitung der *Cappella Marciana* zu übernehmen, war das Erscheinungsbild der Serenissima im Wesentlichen so, wie wir es heute kennen. Die mittelalterlichen Bauwerke waren natürlich noch da und in größerer Zahl, vor allem die Adelspaläste, die später zugunsten neoklassizistischer Bauwerke abgerissen wurden. Die spätgotische Pracht in Weiß und Rosa des Dogenpalasts beherrschte den *Molo* und die Lagune, die Basilika San Marco, die Kirche des Dogen, thronte am Kopfende des gleichnamigen riesigen Platzes, den nur die Bauwerke der napoleonischen Zeit noch nicht zierten, und ihre Fassade wies schon die in der Renaissance vorgenommenen Veränderungen auf, aber der Campanile ihr gegenüber war kühner, zierlicher, schlanker – und daher weniger standfest – als der nach dem Einsturz 1902 neuerrichtete Turm der heutigen Zeit; *San Stefano*, die *Frari*-Kirche, *Zanipolo*, *Madonna dell'Orto* waren lebendige Gegenwart der Gotik in der Stadt wie auch viele andere mittelalterliche Kirchen, deren hochaufragende Glockentürme teilweise schon gefährlich zur Seite geneigt waren. Aber der stilbildende Einfluss der Renaissance machte sich nun überall bemerkbar: Pietro Lombardo hatte *Santa Maria dei Miracoli*, dieses Schatzkästchen gebaut und mit Reliefs versehen, er hatte den florentinisch geprägten Neubau der *Scuola Grande di San Marco* entworfen. Von der *Piazzetta* aus hatte man nach Westen und Süden hin bereits die wundervollen Fassaden Palladios auf der *Giudecca* und der Insel *San Giorgio* im Blick; auch die östlich gelegene Kathedrale von Venedig, *San Pietro da Castello* hatte schon ihr neues von Palladio gestaltetes Aussehen. Noch nicht vorhanden war die großartige Kirche *Santa Maria della Salute* an der Landspitze zwischen dem Giudecca-Kanal und dem Canal Grande, aber Monteverdi erlebte den Baubeginn 1631. Alle Bauwerke, die geistlichen wie die weltlichen, waren angefüllt mit den absoluten Meisterwerken die dort auch heute noch zu sehen sind: die Werke von Bellini, von Cima da Conegliano in *San Zaccaria* und *San Zanipolo*, von Carpaccio in *San Giorgio degli Schiavoni*, von Tizian in der *Frari*-Kirche und *San Salvatore*, von Veronese in *San Sebastiano* und dem Dogenpalast, von Tintoretto in der *Scala del Maggior Consiglio*, der *Scuola di San Rocco* oder der Kirche *Madonna dell'Orto* waren alle schon da, dazu viele andere Werke dieser Meister oder anderer Maler, die man heute in der *Accademia* oder in den Museen der ganzen Welt bewundern kann.

Diese Kunstschatze, die auch heute noch unsere Bewunderung erregen, sind die damals noch ganz frischen Zeugnisse der politischen Glanzzeit Venedigs und seiner höchsten Machtentfaltung in der Periode vom 13. bis 16. Jahrhundert. Nach der Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer im Jahr 1204 hatte diese Adelsrepublik mit ihrer auf Tradition und Gewohnheitsrecht basierenden, aber mit äußerster Strenge eingehaltenen Verfassung und ihrer vollständig vom Meer bestimmten Lebensweise ihren Machtbereich nach und nach auf die Adria, (man nannte sie den Golf von Venedig), die Ägäis und das gesamte östliche Mittelmeer ausgedehnt, bis sie in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts sogar Zypern unter ihre Herrschaft brachte. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts gehörte Venedig nicht nur wirtschaftlich, sondern auch politisch zu den Großmächten Europas.¹ Aber schon in dieser Epoche hatte das Erstarken des Osmanischen Reichs seine Ambitionen zu schwächen begonnen, und trotz des Sieges der christlichen Kriegsflotte in der Seeschlacht von Lepanto (Nafaktos) im Jahr 1571 musste Zypern schon ein Jahr später an die Türken abgetreten werden. Hinzukommt, dass Venedig, das sich ausschließlich auf diesen Gegner und allzu einseitig auf seine Interessen im Mittelmeer konzentrierte, nicht von Anfang an dabei war, als die neuen Handelswege nach Amerika erschlossen wurden, wo sich die Zukunft entschied.²

Wenigstens gelang es der Serenissima zwischen 1613 und 1643, dem Todesjahr Monteverdis, dank kluger Staatsführung der Patrizierfamilien, die sich im höchsten Staatsamt des Dogen abwechselten, der Bembo, Donà, Priuli, Erizzo, Molin unter dem beherrschenden Einfluss der Contarini (die allein im 17. Jahrhundert fünfmal den Dogen Venedigs stellten), sich aus dem Dreißigjährigen Krieg herauszuhalten, der Europa bis hinunter nach Norditalien verwüstete (man erinnere sich: Mantua wurde 1630 von Habsburger-Truppen geplündert). Eine Politik des Interessenausgleichs mit den Türken hatte den venezianischen Einfluss im Orient gefestigt, und Kreta bildete den Brückenkopf. Die Besitzungen der Stadt auf dem Festland dehnten sich bis in die Po-Ebene aus. Es war also ein sicherer Hafen des Friedens unter dem Schutz eines noch mächtigen und reichen Staatswesens, Freund aller Künste, in dem Claudio Monteverdi in diesen unsicheren Zeiten sichere Zuflucht fand; dort konnte er noch dreißig Jahre lang ungehindert sein Genie entfalten.

Rivalisierende Mächte konnte die Stadt auf Distanz halten, nicht aber die Pest, die im Gefolge der Kriegswirren in Norditalien 1630 auf Venedig übergriff; die Lazarette reichten zum Schutz der Stadt nicht aus, gut jeder fünfte Venezianer starb, und Monteverdi verlor durch sie einen seiner Söhne: diese Heimsuchungen gaben den Anstoß zur Komposition seiner *Messe* von 1631 und waren wohl auch ein Grund dafür, dass er 1632 in den Priesterstand eintrat. Venedig reagierte auf diese furchtbare Plage mit neuen Meisterwerken, deren eindrucksvollstes die *Salute*-Kirche an der Einfahrt zum Canal Grande gegenüber dem Dogenpalast ist, errichtet als Dank an die Muttergottes, deren Fürbitten der Pestepidemie ein Ende gemacht hatten. Man kehrte wieder zu einem geregelten Leben zurück, versinnbildlicht etwa durch die Wiedereröffnung des Theaters San Cassiano, das aus Stein neu erbaut und Schauplatz der allerersten öffentlichen Operaufführungen mit zahlendem Publikum der Geschichte wurde.

Leider flammte der Krieg gegen die Türken schon bald wieder auf, und trotz der Waffenhilfe Ludwigs XIV. ging 1669 Kreta verloren: damit entzog sich das östliche Mittelmeer den Handelsinteressen Venedigs. Dennoch wurde Venedig, das nach wie vor hingebungsvoll seine Feste, seinen Karneval, vor allem aber alljährlich mit großem Pomp an Bord des Buzentaur die Vermählung des Dogen mit dem Meer feierte, trotz des politischen Niedergangs mehr und mehr zu dem Anziehungspunkt für die Eliten Europas, der es das ganze 18. Jahrhundert hindurch und bis heute bleiben sollte.³

JEAN-PIERRE DARMON
Übersetzung: Heidi Fritz

1 Philippe Braunstein, *Venise 1500*, Paris, Éditions Autrement, 1993; Ph. Braunstein und Robert Delort, *Venise, Portrait historique d'une cité*, Paris, Seuil, 1971.

2 Lucette Valensi, *Venise et la Sublime Porte*, Paris, Seuil, 1987.

3 Louis Begley & Anka Muhlstein, *Venice for Lovers*, London, Haus Publishing Ltd. 2005.

Sinfonia

Al lume de le stelle (Le Tasse)

À la lueur des étoiles,
Thyrsis, sous un laurier,
Se plaignait en pleurant, avec ces mots :

“Ô célestes flambeaux,
Vous ressemblez aux yeux brillants
De celle que j’aime et adore.

Chère clartés sereines,
Je sens, moi, les angoisses, hélas, je sens les peines ;
Clartés sereines et joyeuses,
Je sens leurs flammes tandis que vous resplendissez”.

Con che soavità (Battista Guarini)

Avec quelle suavité, lèvres embaumées,
Et je vous baise, et vous écoute,
Mais si je jouis d’un plaisir, l’autre m’est ôté.
Pourquoi vos agréments
S’entretuent-ils, puisque mon âme
Vit délicieusement grâce à tous deux ?
Quelle suave harmonie
Vous feriez, chers baisers, douces paroles,
Si vous étiez en même temps
Capables tous les deux de ces doubles douceurs :
Les paroles baisant, les baisers discourant.

Chiome d’oro (Anonyme)

Cheveux d’or, beau trésor,
Vous me liez de mille sortes,
En vous nouant, vous dénouant.

Blanches perlettes adorées,
Si les roses que vous couvrez
Vous découvrez, vous me blessez.

Vives étoiles, qui si belles
Et charmantes resplendissez,
Si vous riez, vous me tuez.

Précieuses et amoureuses,
Lèvres de corail bien-aimées,
Si vous parlez, vous me comblez.

Ô beau joug dont je jouis,
Ô suave trépas,
Ô blessure bénie que la mienne !

1 | Sinfonia

2 | Al lume de le stelle (Torquato Tasso)

Al lume de le stelle,
Tirsi, sotto un alloro,
Si dolea lagrimando in questi accenti:

“O celesti facelle,
Di lei ch’amo ed adoro
Rassomigliate voi gli occhi lucenti.

Luci care e serene,
Sento gli affanni, ohimè, sento le pene;
Luci serene e liete,
Sento le fiamme lor mentre splendete”.

3 | Con che soavità (Battista Guarini)

Con che soavità, labra odorate,
E vi bacio, e v’ascolto,
Ma se godo un piacer, l’altro m’è tolto.
Come i vostri diletti
S’ancidono fra lor, se dolcemente
Vive per ambiduo l’anima mia?
Che soave armonia
Fareste, o cari baci, o dolci detti,
Se foste unitamente
D’ambedue le dolcezze ambo capaci:
Baciando, i detti, e ragionando, i baci.

4 | Chiome d’oro (Anonimo)

Chiome d’oro, bel tesoro,
Tu mi legghi in mille modi
Se t’annodi, se ti snodi.

Candidette perle elette,
Se le rose che coprite
Discoprite, mi ferite.

Vive stelle che sì belle
E sì vaghe risplendete,
Se ridete m’ancidete.

Pretiose, amorose,
Coralline labra amate,
Se parlate mi beate.

O bel nodo per cui godo,
O soave uscir di vita,
O gradita mia ferita!

Sinfonia

Al lume de le stelle (Torquato Tasso)

By starlight Thyrsis sat
beneath a laurel and
tearfully complained in these sad measures:

‘O heavenly torches!
you look like the shining eyes
of her whom I adore and love.

‘Lights dear and serene
I feel the sorrows, alas, I feel the pains.
Lights serene and joyful,
I feel their flames while you shine forth.’

Con che soavità (Battista Guarini)

With what gentleness, lips, you are fragrant!
I kiss you and listen to you,
but should I enjoy one pleasure, the other is taken away.
How can your pleasures
destroy each other
if my soul is living peacefully with both?
What sweet harmony
you would make, O dearest lips, enchanting words,
if there were the possibility
of unity in both pleasures,
kissing the words, talking through the kisses.

Chiome d’oro (Anonymous)

Golden tresses, lovely treasures,
you bind me in a thousand ways,
whether you bind me or unbind me.

Choice little white pearls,
if you reveal the roses
you conceal, you wound me.

Twinkling stars that so beautifully
and so prettily shine forth,
if you laugh you kill me.

Precious loving
coral lips beloved,
if you speak you bless me

O lovely knot, all my delight,
O sweet leaving of life,
O welcome wound of mine!

Sinfonia

Al lume de le stelle (Torquato Tasso)

Im Schein der Sterne
klagte unter einem Lorbeerbaum
weinend Thyrsis und sprach:

„O himmlische Fackeln,
ihr gleicht den strahlenden Augen
der Frau, die ich abgöttisch liebe.

Teure, gleichmütige Lichter,
mir ist bange, ach, ich leide Qualen;
ihr gleichmütigen, wonnervollen Lichter,
ich fühle in eurem Strahlen die sengende Glut“.

Con che soavità (Battista Guarini)

Welche Wonne, ihr duftenden Lippen,
euch zu küssen und eurer Rede zu lauschen,
doch genieße ich eines, muss ich das andere missen.
Warum nur schließen eure Wonnen
sich gegenseitig aus, seid ihr doch
beide zusammen meines Herzens Seligkeit?
Welch lieblichen Einklang,
süße Küsse, zärtliche Worte,
könntet ihr bilden, vereintet ich euch
zu diesem doppelten Zauber:
küssende Rede, redende Küsse.

Chiome d’oro (Anonym)

Goldenes Haar, kostbares Gut,
du fesselst mich auf tausend Arten,
ob du geknotet bist oder gelöst.

Blendend weiße kostbare Perlen,
entblößt ihr die Rosen,
die ihr bedeckt, trifft ihr mein Herz.

Funkelnde Sterne, ihr leuchtet
so bezaubernd und schön,
wenn ihr lacht, tötet ihr mich.

Unvergleichliche und zärtliche
Lippen, rot wie Korall, ihr geliebten,
wenn ihr sprecht, bin ich beglückt.

O reizende Fessel, du meine Lust,
o süßes Vergehen,
o meine beseligende Verwundung!

Interrotte speranze (Battista Guarini)

Espoirs brisés, éternelle constance,
Flammes, traits acérés dans un bien faible cœur,
N'alimenter que de soupirs une féroce ardeur,
Cacher son mal dès qu'on voit d'autrui la présence ;

Suivre d'un pas errant et fugitif
La trace orientée à volontaire erreur,
Perdre du grain semé et le fruit et la fleur,
Le tribut espéré à force de languir ;

Faire d'un regard seul la loi de ses pensées,
Et d'un chaste vouloir le frein de son désir,
Et passer en pleurant des lustres entiers :

Tout cela, que je vous mande par brassées
D'après, d'atroces tourments, femme cruelle,
Sera votre trophée, et mon bûcher.

Lettera amorosa (Claudio Achillini)

Si mes regards langoureux,
Mes soupirs agités,
Mes paroles entrecoupées,
N'ont pas jusqu'à présent été capables
Ô ma belle idole,
De vous persuader tout à fait de ma flamme,
Lisez ces notes,
Croyez en cette lettre,
En cette lettre dans laquelle,
En forme d'encre, j'ai distillé mon cœur.
Vous découvrirez ci-dessous
Les pensées secrètes
Qui, au pas de l'amour,
Parcourent mon âme ;
Bien plus, vous verrez brûler
En vos beautés,
Comme en sa propre sphère, mon brasier.
Il n'y a désormais rien en vous
Qui, par la force invisible de l'amour,
Ne m'attire tout entier à soi.
Je ne suis désormais rien d'autre
Que la proie de votre beauté, et son trophée.
Je me tourne vers vous, ô cheveux,
Chers liens d'or,
Ah, comment pourrait-elle fuir en lieu sûr,
Mon âme, si, liens, vous l'avez liée,
Si, or, vous l'avez achetée ?
C'est vous, c'est donc vous, qui êtes
De ma liberté la chaîne et le prix.
Étais précieux,
Divins fils blonds,
Avec vous, la Parque immortelle
Sur le fuseau fatal entortille ma vie.

5 | Interrotte speranze (Battista Guarini)

Interrotte speranze, eterna fede,
Fiamme, e strali possenti in debil core,
Nutrir sol di sospiri un fero ardore
E celar il suo mal quand'altri il vede;

Seguir di vago, e fuggitivo piede
L'orme rivolte a volontario errore,
Perder del seme sparso e 'l frutto e 'l fiore,
E la sperata a gran languir mercede;

Far d'uno sguardo sol legge ai pensieri
E d'un casto voler freno al desio,
E spender lacrimando i lustri intieri:

Questi ch'a voi quasi gran fasci invio,
Donna crudel, d'aspri tormenti, e fieri,
Saranno i trofei vostri, e 'l rogo mio.

6 | Lettera amorosa (Claudio Achillini)

Se i languidi miei sguardi,
Se i sospiri interrotti,
Se le tronche parole
Non han fin hor potuto,
O bell'idolo mio,
Farvi de le mie fiamme intera fede,
Leggete queste note,
Credete a questa carta,
A questa carta in cui,
Sotto forma d'inchostro, il cor stillai.
Qui sotto scorgerete
Quegl'interni pensieri
Che con passi d'amore
Scorron l'anima mia;
Anzi avvampar vedrete
Come in sua propria sfera,
Nelle vostre bellezze, il foco mio.
Non è già parte in voi
Che, con forza invisibile d'amore,
Tutto a sé non mi tragga.
Altro già non son io
Che di vostra beltà preda, e trofeo.
A voi mi volgo, o chioeme,
Cari miei lacci d'oro,
Deh, come mai potea scampar sicuro,
Se come lacci l'anima legaste,
Come oro la compraste?
Voi pur, voi dunque siete
De la mia libertà catena, e prezzo.
Stami miei pretiosi,
Bionde fila divine,
Con voi l'eterna Parca
Sovra il fuso fatal mia vita torce.

Interrotte speranze (Battista Guarini)

Interrupted hopes, everlasting faith,
powerful flames and arrows in a weak heart;
to nourish burning passion only with sighs,
and hide one's misfortune when another sees it;

to follow the tracks of a wandering and fugitive step,
turned back to voluntary error,
to lose both fruit and flowers from scattered seed,
and also the expected reward for great languishing;

to transform one look of yours into laws for my thoughts,
and consider one chaste will as a bridge on my desire,
and waste endless years in weeping —

these, cruel lady, which I send you,
like huge bundles of bitter, harsh torments,
will be your trophies and my funeral pyre.

Lettera amorosa (Claudio Achillini)

If my languorous glances,
My interrupted sighs,
My broken words
Have been incapable as yet,
My beloved,
Of bearing witness to the depth of my passion,
Read these words,
Trust in this paper,
This paper on which,
In the form of ink, I have distilled my heart.
Hereunder you will perceive
Those inner thoughts
That with loving steps
Run through my soul;
You will even see flaring up,
As in its own sphere,
My ardour in your beauties.
There is not a single part of you
That, through the invisible force of love,
Does not draw the whole of me towards it:
Already I am nothing
But the plunder and the trophy of your beauty.
It is you I address, O hair,
My dear golden bonds:
Alas, how could I escape unscathed
If with your bonds you shackled my soul,
And purchased it with your gold?
Thus you too are
The fetters and the price of my freedom.
My precious threads,
Divine blonde filaments,
With you eternal Fate
Twists my life on her fatal spindle.

Interrotte speranze (Battista Guarini)

Enttäuschte Hoffnungen, ewige Treue,
glühende Liebe, spitze Pfeile in ein schwaches Herz,
nur Seufzer, ein sengendes Feuer zu nähren,
vor anderen seine Qualen verbergen.

Unsteten und verstohlenen Schritts
der Spur folgen, die in die Irre führt,
Frucht und Blüte der Aussaat entbehren,
des langen Sehns erhofften Lohn.

Einen Blick zum Meister seines Denkens machen,
einen Willen zur Keuschheit, sein Begehren zu zügeln,
und ein ganzes Jahr fünf weinend zubringen:

All das, was ich Euch stammelnd gestehe,
von bitteren, furchtbaren Qualen, Grausame,
wird Eure Trophäe und mein Scheiterhaufen sein.

Wenn meine schmachtenden Blicke (Claudio Achillini)

Wenn meine schmachtenden Blicke,
wenn meine sehnsüchtigen Seufzer,
wenn meine gestammelten Worte
es bisher nicht vermochten,
Euch, meine angebetete Schöne,
meine Liebe glaubhaft zu machen,
so lest diese Zeilen,
schenkt diesem Liebesbrief Glauben, dem ich
in Form von Tinte mein Herz anvertraut habe.
Ihr werdet darin die geheimsten Gedanken entdecken,
die, von der Liebe beflügelt, meine Seele bewegen;
Ihr werdet sogar, als sei es ein Teil von ihm,
mein Feuer in Eurem Liebreiz lodern sehen:
es gibt nichts in Eurem Wesen,
das mich mit der unsichtbaren Kraft der Liebe
nicht mit aller Macht zu Euch hinzieht:
seit langem bin ich nichts anderes mehr
als Beute und Trophäe Eurer Schönheit.
An euch wende ich mich, ihr Haare,
meine geliebten goldenen Fesseln,
ach, wie könnte ich euch entrinnen,
umschlingt ihr doch mit zarten Banden mein Herz
und habt es bestochen mit eurem Gold.
So seid denn auch ihr
Kette und Preis meiner Freiheit.
Ihr kostbaren Kordeln,
ihr göttlichen goldblonden Fäden,
aus euch spinnt die zeitlose Parze
meinen Lebensfaden mit ihrer Schicksalsspindel.
Aber, ihr goldenen Haare,
ihr seid auch ein Teil von der,
die meine ganze Liebe ist, Strahlen und Funken.

Vous, vous, cheveux d'or,
 Vous êtes d'elle,
 Qui est toute mon feu, les rayons et les étincelles.
 Mais, étincelles, d'où vient qu'à tout moment,
 Contrairement à l'usage du feu, vous descendiez ?
 Ah c'est que pour monter, il vous faut descendre,
 Car la demeure céleste où vous aspirez,
 Soit sphère incandescente, ou Paradis,
 Réside en ce beau visage.
 Ô ma chère forêt d'or,
 Très riches cheveux,
 En vous Amour tissa le labyrinthe
 Dont mon âme ne saura pas sortir.
 La mort pourra couper les ramures
 De ce bosquet précieux,
 Et de la chair fragile
 Libérer mon esprit :
 Parmi les belles frondaisons, même coupées,
 Je resterai prisonnier,
 Devenu froide poussière, ombre dénudée.
 Très doux liens,
 Belle pluie d'or,
 Quand vous tombez, défaits,
 De ces riches nuages
 Où vous étiez cachés,
 Et formez en tombant
 De précieux orages,
 Qui de leurs ondes d'or vont baignant
 Rocs de lait et rivages d'albâtre,
 Mon cœur en feu,
 Ô miracle éternel
 Du désir amoureux,
 Dans si belle tempête meurt aussitôt.
 Mais déjà l'heure me presse,
 Ô cher billet amoureux,
 Fidèle messenger de mon affection,
 De t'éloigner désormais de la plume.
 Va, et si l'Amour, si le Ciel
 Courtois t'accorde
 De ne pas prendre feu au rayon des beaux yeux,
 Réfugie-toi dans le beau sein,
 Et peut-être iras-tu,
 D'un lieu si favorable,
 Par des sentiers neigeux jusqu'à un cœur de flammes.

Danse : Thyrsis et Chloris (Alessandro Striggio fils ?)

Thyrsis

Par monts et par vaux,
 Très belle Chloris,
 Déjà courent au bal
 Nymphes et pasteurs.
 Déjà, gaie et joyeuse,
 La troupe amoureuse
 A tout occupé
 Le milieu du pré.

Voi, voi, capelli d'oro,
 Voi pur siete di lei,
 Ch'è tutta foco mio, raggi, e faville.
 Ma, se faville siete, ond'avvien che d'ogn'ora
 Contro l'uso del foco in giù scendete?
 Ah, ch'a voi per salir scender conviene,
 Che la magion celeste ove aspirate,
 O sfera degli ardori, o Paradiso,
 È posta in quel bel viso.
 Cara mia selva d'oro,
 Ricchissimi capelli,
 In voi quel laberinto Amor intesse,
 Onde uscir non saprà l'anima mia.
 Tronchi pur morte i rami
 Del pretioso bosco,
 E da la fragil carne
 Scuota pur lo mio spirito,
 Che tra frondi sì belle anco recise,
 Rimarrò prigioniero,
 Fatto gelida polve, ed ombra ignuda.
 Dolcissimi legami,
 Belle mie piogge d'oro,
 Qual hor sciolte cadete
 Da quelle ricche nubi,
 Onde raccolte siete
 E, cadendo, formate
 Pretiose procelle,
 Onde con onde d'or bagnando andate
 Scogli di latte, e rivi d'alabastro,
 More subitamente,
 O miracolo eterno
 D'amoroso desio,
 Fra sì belle tempeste arso il cor mio.
 Ma già l'ora m'invita,
 O degli affetti miei nuntia fedele,
 Cara carta amorosa,
 Che dalla penna ti dividea homai.
 Vanne, e s'Amor e 'l Cielo
 Cortese ti concede
 Che de' begl'occhi non t'accenda il raggio,
 Ricovra entro il bel seno,
 Chi sà che tu non giunga
 Da sì felice loco
 Per sentieri di neve a un cor di foco.

7 | **Ballo : Tirsi e Clori** (Alessandro Striggio – figlio?)

Tirsi

Per monti e per valli,
 Bellissima Clori,
 Già corrono a balli
 Le ninfe e pastori.
 Già lieta e festosa
 Ha tutto ingombrato
 La schiera amorosa
 Il seno del prato.

You golden locks,
 You are the rays and sparks emitted by
 Her who is all my flame;
 But if you are sparks, why is it that,
 Contrary to the habit of fire, you always descend?
 Ah, but to rise you must descend,
 For the celestial abode to which you aspire,
 O sphere of fervour, O paradise,
 Is to be found in that beautiful face.
 My dear forest of gold,
 Richest of tresses,
 Love has woven amid you a labyrinth
 Whence my soul cannot extricate itself.
 Then let death cut the branches
 Of precious wood
 And frail flesh,
 For shake my spirit as I may,
 Among such lovely foliage, even when it is cut,
 I will remain a prisoner,
 Become icy dust and naked shade.
 Sweetest of bonds,
 My lovely golden showers,
 You fall like liquid gold
 From those rich clouds
 Where you are assembled
 And, as you fall, you form
 Precious storms
 With which in golden waves you bathe
 Milk-white reefs and alabaster shores;
 And all of a sudden my heart dies
 (O eternal miracle
 Of amorous desire!),
 Devastated by such beautiful tempests!
 But already the hour invites me,
 O faithful messenger of my emotions,
 Dear paper of love,
 To draw my pen away from you.
 Go, and if Love and Heaven
 Kindly spare you
 From catching fire in the glow of her fair eyes,
 Then take refuge in that lovely bosom:
 Who knows if you will not come
 From that blessed place
 Through snowy paths to a heart of fire!

Ballo : Tirsi e Clori (Alessandro Striggio Figlio?)

Thyrsis

From the mountains and the valleys,
 fairest Cloris,
 nymphs and shepherds
 are already hastening to the dance;
 now, merry and festive,
 the amorous band
 has quite invaded
 the centre of the meadow.

Wenn ihr aber Funken seid,
 wie geht es dann an, daß ihr euch,
 anders als das Feuer, stets nach unten bewegt?
 Ah, ja, um hinaufzugelangen, müßt ihr fallen,
 denn die himmlische Wonne, zu der ihr strebt,
 o Gegenstand meiner Leidenschaft, o Paradies,
 liegt in diesem schönen Gesicht.
 Mein geliebter goldener Wald, prächtiges Haar,
 in dich hat die Liebe das Labyrinth gewoben,
 aus dem meine Seele nicht herauszufinden vermag.
 Selbst wenn der Tod die Zweige des kostbaren Waldes abhaut
 und meinen Geist des schwachen Fleisches beraubt,
 werde ich in diesem köstlichen Laubwerk,
 auch wenn es abgebrochen ist, gefangen bleiben,
 eisiger Staub geworden und kahler Schatten.
 Ihr aller süßesten Bande,
 wundervolle goldene Fluten,
 ihr quellt wie flüssiges Gold
 aus diesen dichten Wolken, in die ihr gebunden seid,
 und fallend ruft ihr köstliche Stürme hervor,
 dort, wo ihr mit goldenen Wellen umspült
 milchweiße Haut und Gestade von Alabaster,
 und plötzlich vergeht mein Herz,
 o ewiges Wunder liebenden Verlangens,
 überwältigt von diesem herrlichen Aufruhr.
 Aber es mahnt mich die Zeit,
 o treuer Bote meiner Leidenschaft,
 teurer Liebesbrief, die Feder niederzulegen;
 entteile, und wenn Amor und der Himmel dir wohlgesinnt
 sind,
 so daß du von ihrer schönen Augen Blicke nicht verbrennst,
 so flüchte dich an ihren holden Busen:
 vielleicht kehrst du zurück von diesem Ort der Seligkeit
 auf schneebedeckten Pfaden zu einem brennenden Herzen.

Tanz: Thyrsis und Chloris (Alessandro Striggio Figlio?)

Thyrsis

Über Berg und Tal,
 schönste Chloris,
 eilen schon zum Tanze herbei
 Nymphen und Schäfer.
 Heiter und fröhlich
 hat schon die Schar der Verliebten
 die Mitte der Wiese
 in ihren Besitz genommen.

Chloris

Déjà, doux Thyrsis,
Ils vont pour s'unir,
L'amant tient déjà
L'amante enlacée.
Déjà ils accordent
Les sons sur les cordes.
Nous seuls oubliés
Restons esseulés.

Thyrsis

Viens, Chloris, mon cœur,
Allons vers ce lieu,
Les Amours, les Grâces
Invitent au jeu.
Déjà Thyrsis tend
Sa main et te prend,
Car avec toi seule
Il entend danser.

Chloris

Oui, Thyrsis, ma vie,
À toi seul unie
Je veux aller dansant,
Je veux aller chantant.
Et qu'aucun berger,
Si digne soit-il,
Ne songe à danser
Avec Chloris, ton Amante.

Thyrsis

Déjà, noble Chloris,
Nous voici dans la troupe.
De douce manière
Suivons leurs façons.
Dansons et en même temps,
Faisons par le chant,
Sur de beaux et doux modes,
L'éloge de la danse.

Tous

Dansons, puisque le troupeau
Au son du pipeau
Qui guide ses pas,
Mène aussi le bal,
Et que dansent et que sautent, agiles,
Chèvres et agneaux.

Dansons, puisqu'au Ciel
Drapé de lumière,
L'harmonie des sphères,
Lentes ou légères,
Avec lampes et flambeaux
Fait danser les étoiles.

Dansons, jusqu'à la ronde,
Dans le jour troublé,
Aux rumeurs des vents
Les nuages courants,
Bien que gris et sombres,
Dansent joliment.

Clori

Dolcissimo Tirsi,
Già vanno ad unirsi,
Già tiene legata
L'amante l'amata.
Già movon concorde
Il suono a le corde.
Noi soli negletti
Qui stiamo soletti.

Tirsi

Su, Clori mio core,
Andianne a quel loco,
Ch'invitano al gioco
Le Grazie ed Amori.
Già Tirsi distende
La mano e ti prende,
Che teco sol vole
Menar le carole.

Clori

Si, Tirsi, mia vita,
Ch'a te solo unita
Vò girne danzando,
Vò girne cantando.
Pastor, benchè degno,
Non faccia disegno
Di mover le piante
Con Clori tua Amante.

Tirsi

Già, Clori gentile,
Noi siam nella schiera.
Con dolce maniera
Seguiam il lor stile.
Balliamo ed intanto
Spieghiamo col canto,
Con dolci bei modi,
Del ballo le lodi.

Tutti

Balliamo, che 'l gregge,
Al suon de l'avena
Che i passi corregge
Il ballo ne mena,
E ballano e saltano snelli
I capri e gli agnelli.

Balliam, che nel Cielo
Con lucido velo,
Al suon de le sfere
Hor lente hor leggiere
Con lumi e facelle
Su danzan le stelle.

Balliam, che d'intorno
Nel torbido giorno,
Al suono de' venti
Le nubi correnti,
Se ben fosche ed adre
Pur danzan leggiadre.

Cloris

Sweetest Thyrsis,
they come to be united,
the lover now holds
the beloved entwined;
now they are tuning
the winds and the strings:
only we, neglected,
are standing here alone.

Thyrsis

Come, Cloris, my love,
let us go to that place,
invited to join in the sport
by the Graces and Cupids;
see, Thyrsis holds out
his hand to clasp you,
since only with you
will he take part in the round.

Cloris

Yes, Thyrsis, my life
joined with you alone
will I go dancing,
will I go singing.
Let no shepherd, be he ever so worthy,
be so bold as to desire
to go to the dance
with Cloris, your beloved.

Thyrsis

And now, gentle Cloris,
we are amidst the throng
with sweet demeanour
let us follow their ways.
Let us dance the while
and with songs expounding
in sweet, fair tones,
the praises of the dance.

Il Ballo

Let us dance so that the flocks,
to the sound of the oaken pipe
that leads their steps,
join in the dance:
and nimbly dancing and skipping,
come the goats and the lambs.

Let us dance, that in the sky,
brightly veiled,
to the sound of the spheres,
now slowly, now nimbly,
with lamps and torches,
the stars, too, come dancing.

Let us dance, that around us,
in the murky day,
to the sound of the winds,
the scudding clouds,
though dull and gloomy,
are set lightly dancing.

Chloris

Schon, liebster Thyrsis,
gesellen sie einander sich zu,
schon hält der Liebende
die Liebste umschlungen.
Schon stimmen sie
auf ihren Instrumenten die Saiten.
Nur wir sind vergessen
und bleiben allein.

Thyrsis

Komm, Chloris, mein Herz,
gesellen auch wir uns zu ihnen,
die Amoretten, die Grazien
laden zum Spiel.
Schon reicht dir Thyrsis
die Hand und umfasst dich,
denn nur mit dir allein
gedenkt er zu tanzen.

Chloris

Ja, Thyrsis, mein Leben,
nur mit dir vereint
will ich im Tanze mich drehen,
will ich singen.
Und kein anderer Schäfer,
so achtbar er auch sei,
erdreiste sich, mit Chloris,
deiner Liebsten, zu tanzen.

Thyrsis

Schon reihen wir uns ein, edle Chloris,
in der Tanzenden Schar.
Lass uns mit zierlichen Gebärden
es ihnen gleichtun.
Lass uns tanzen und zugleich
mit Gesang, mit lieblichen
und wohlklingenden Weisen
das Lob des Tanzes singen.

Alle

Lasst uns tanzen, denn die Herde,
zum Klang der Schalmei,
die ihren Schritten den Takt gibt,
gesellt sich zu uns, und behende
tanzen und springen
Ziegen und Lämmer.

Lasst uns tanzen, denn am Himmel,
von Licht umfängen,
lässt die Sphärenharmonie
bald langsam, bald schneller
mit Lichtern und Fackeln
die Sterne tanzen.

Lasst uns tanzen, denn ringsumher
im schwindenden Tageslicht,
begleitet vom Wehen des Windes,
tanzen die Wolken, die ziehen,
sind sie auch düster und grau,
artig und schön.

Dansons, si les ondes
Au vent déchainé
Qui les meut et roule,
Les pousse et les mêle,
Ainsi qu'il leur sied
Bougent le pied,
Et que les eaux dansent,
Gazouillantes nymphes.

Dansons, si les mignonnes
Et belles fleurs, à la rosée,
Quand la brise secoue,
Frappe et tourbillonne,
Font belle semblance
Elles aussi, de danse.

Dansons, tournoyons,
Courons et sautons,
La danse n'enseigne
[Révérence]
Rien qui vaille mieux.

Altri canti d'Amor (Anonyme)

Qu'un autre chante, d'Amour, tendre archer,
Les doux jeux, les baisers désirés,
Conte les fâcheries et les paix espérées
Quand s'unissent deux âmes en unique pensée.

De Mars, le furieux et cruel, je veux chanter
Les durs combats et les fières batailles ;
Je ferai dans mon chant belliqueux, enragé,
Se froisser les épées et tomber la mitraille.

Et toi qui as tissé du laurier de César
La couronne immortelle de Mars et de Bellone,
Agrée ce travail encore vert et nouveau

Qui, tandis que le chœur orgueilleux, ô grand
Ferdinand, chante de guerres et de guerres résonne,
Ne chante et ne décrit que ta haute valeur.

Dolcissimo usignolo (Battista Guarini)

Délicieux rossignol,
Tu appelles ta chère compagne
En chantant "Viens, viens, mon âme !"
Mais à moi, le chant ne vaut rien,
Je n'ai pas comme toi des ailes pour voler.
Heureux oiseau,
Comme avec cette joie
Te récompense bien calme Nature : elle te refusa
La conscience, mais t'a donné le bonheur.

Balliamo che l'onde
Al vento che spira
Le move, e l'aggira,
Le spinge e confonde
Sì come lor siede
Se movon il piede,
E ballan le linfe
Quai garrule ninfe.

Balliam, che i veziosi
Bei fior rugiadosi,
Se l'aura li scuote
Con urti e con ruote,
Fan vaga sembianza
Anch'essi di danza.

Balliam'e giriamo,
Corriam'e saltiamo,
Qual cosa più degna
[Riverenza]
Il ballo n'insegna.

8 | Altri canti d'Amor (Anonimo)

Altri canti d'Amor, tenero arciero,
I dolci vezzi e i sospirati baci;
Narri gli sdegni e le bramate paci
Quand'unisce due alme un sol pensiero.

Di Marte io canto furibundo e fiero
I duri incontri e le battaglie audaci;
Strider le spade e bombeggier le faci
Fo nel mio canto bellicoso e fiero.

Tu cui tessuta han di cesareo alloro
La corona immortal Marte e Bellona,
Gradisci il verde ancor novo lavoro,

Ché, mentre guerre canta e guerre suona,
O Gran Fernando, l'orgoglioso choro,
Del tuo sommo valor canta e ragiona.

9 | Dolcissimo usignolo (Battista Guarini)

Dolcissimo usignolo,
Tu chiami la tua cara compagna
Cantando : "vieni, vieni, anima mia".
A me canto non vale,
E non ho come tu da volar ale.
O felice augelletto,
Come nel tuo diletto
Ti ricompensa ben l'alma natura,
Se ti negò saper, ti diè ventura.

Let us dance, that the waves,
when the wind blows,
and moves them and turns them,
heaves them and stirs them,
after their fashion,
move their feet;
and the waters are set dancing
like chattering nymphs.

Let us dance, that the comely
flowers, bespattered with dew,
shaken by the gentle breeze,
hustled and twisted,
look as if
they, too, are dancing.

Let us dance and whirl,
run and leap,
nothing is more worthy
(Bowing)
than what the dance teaches.

Altri canti d'Amor (Anonymous)

Let others sing the sweet charms, the sighed-for kisses
of Love, the tender Archer;
let them recount the wraths, the longed-for times of peace
when a single thought unites two souls.

I sing the harsh encounters and daring battles
of fierce and furious Mars.
I make swords clash and flashing guns resound
in my fierce and warlike song.

You for whom Mars and Bellona have plaited
the immortal wreath of Imperial laurel,
accept this new work, which is still green,

for while war is the theme of voices and instruments,
O great Ferdinand, this proud chorus
sings and discourses of your supreme valour.

Dolcissimo usignolo (Battista Guarini)

Loveliest nightingale,
you call your charming mate
by singing 'Come, come my dear!'
For me singing is to no avail
and I have no wings for flying as you do.
O happy birdie,
how well kind nature recompenses you
in your pleasure!
If she denied you knowledge she gave you good fortune.

Lasst uns tanzen, denn die Wellen,
auch sie, im brausenden Wind,
der sie aufwühlt und peitscht,
sie wogen und sich aufdürmen lässt,
wie es ihre Art ist,
regen die Füße,
und es tanzen die Wasser
wie geschwätziige Nymphen.

Lasst uns tanzen, denn die lieblichen,
die taufischen und reizenden Blumen,
wenn ein Lüftchen sie schüttelt,
niederdrückt und durcheinanderrüttelt,
sehen ein wenig so aus,
als tanzten auch sie.

Lasst uns tanzen, im Kreise uns drehen,
laufen uns springen,
nichts könnte verlockender sein,
[Verbeugung]
als was der Tanz uns lehrt.

Altri canti d'Amor (Anonym)

Sollen andere von Amor singen, dem zartfühlenden Schützen,
von dem betörenden Zauber, den ersehnten Küssen,
von dem Groll und der heiß ersehnten Versöhnung,
wenn zwei Seelen ein einziger Gedanke sind.

Ich singe von dem rasenden, grausamen Mars,
von den schweren Kämpfen und den tapferen Schlachten.
Ich lasse in meinem kriegerischen, grimmigen Gesang
die Schwerter klirren und die Blitze zucken.

Du, dem Mars und Bellona aus Cäsars Lorbeer
den unvergänglichen Siegeskranz wanden,
nimm dieses neue, noch frische Werk entgegen,

denn indem er vom Krieg singt und spielt,
o großer Ferdinand, besingt und preist der Chor
voller Stolz deine unübertreffliche Tapferkeit.

Dolcissimo usignolo (Battista Guarini)

Allerliebste, süße Nachtigall,
du ruft die geliebte Gefährtin
und singst: „Komm, komm, mein Herz!“
Mir nützt es nichts, wenn ich singe,
und ich habe nicht wie du Flügel zu fliegen.
O glückliches Vöglein,
wie hat es zu deinem Wohlgefallen
Mutter Natur doch gut mit dir gemeint:
sie versagte dir das Wissen, Liebesglück gab sie dir.

Lamento de la ninfa (Ottavio Rinuccini)

Phébus n'avait pas encore
Rendu au monde le jour,
Quand une donzelle
Sortit de sa demeure.

Sur son visage pâli
Se lisait sa douleur,
Souvent un grand soupir
S'exhalait de son cœur.

Piétinant les fleurs
Elle errait ça et là,
Pleurant ainsi
Ses amours perdues :

Amour – disait-elle et regardant le Ciel
Elle arrêta ses pas –,
Où est, où est la foi
Que ce traître m'avait jurée ?
– Pauvre petite, ah, non, non
Elle ne peut souffrir tant de glace.

Fais qu'il soit de nouveau mien,
Amour, comme autrefois,
Ou bien tue-moi, pour que je cesse
De me tourmenter.
– Pauvre petite, etc.

Je ne veux plus qu'il soupire
Sinon loin de moi :
Non, ce ne serait plus pour me parler
De son martyre.
– Pauvre petite, etc.
Parce que je me consume pour lui,
Le voilà plein d'orgueil.
Mais oui, mais oui, si je le fuis
De nouveau il me suppliera.
– Pauvre petite, etc.

Si cette femme a un regard
Plus tranquille que le mien,
Elle ne renferme pas dans son sein,
Amour, une foi aussi belle.
– Pauvre petite etc.

Et jamais de cette bouche
Il n'aura d'aussi doux baisers,
Ni d'aussi suaves, – ah tais-toi,
Tais-toi : il ne le sait que trop.

Ainsi, entrecoupée de sanglots furieux,
Sa voix s'élevait jusqu'au ciel.
Voici comment chez les cœurs amoureux,
Amour mélange flamme et gel.

10 | Lamento de la ninfa (Ottavio Rinuccini)

Non havea Febo ancora
Recato al mondo il dì,
Ch'una donzella fuora
Del proprio albergo uscì.

Sul pallidetto volto
Scorgeasi il suo dolor
Spesso gli veniva sciolto
Un gran sospir dal cor.

Si calpestando fiori
Errava hor qua hor là.
I suoi perduti amori
così piangendo vìa:

Amor – dicea, il ciel
Mirando, il piè fermò –
Dove, dov'è la fé
Che 'l traditor giurò ?
– Miserella, ah più, no, no,
Tanto gel soffrir non può.

Fa che ritorni il mio
Amor com'ei pur fu,
O tu m'ancidi, ch'io
Non mi tormenti più.
– Miserella, &c.

Non vò più ch'ei sospiri
Se non lontan da me.
No, no, che i suoi martiri
Più non dirammi affè.
– Miserella, &c.
Perché di lui mi struggo,
Tutt'orgoglioso sta.
Che sì, che sì, se 'l fuggo
Ancor mi pregherà.
– Miserella, &c.

Se ciglio ha più sereno
Colci, che 'l mio non è,
Già non rinchiude in seno,
Amor, sì bella fé.
– Miserella, &c.

Né mai sì dolci baci
Da quella bocca havrà,
Né più soavi, ah taci
Taci ché troppo il sà.

Si tra sdegnosi pianti
Spargea le voci al ciel.
Così nei cori amanti
Nasce Amor fiamm'e gel.

Lamento de la ninfa (Ottavio Rinuccini)

Not yet had the sun
brought daylight to the world,
when a young girl came forth
from her humble dwelling.

By the pallor of her visage
she betrayed her sorrow;
often a great sigh
surged from her heart.

She wandered, crushing flowers,
now here, now there,
and so she goes weeping
for her lost loves.

'O Love,' (she said, pausing
and gazing at the heavens),
'where, oh where is the oath
the traitor swore?'
(Ah sorrowful girl! No, no,
she can no longer bear such coldness.)

'Make my loved one return
just as he was
or kill me, so I
torment myself no more.'
(Ah sorrowful girl . . .)

'I no longer want him to sigh for me
unless he is far away,
and no, no, truly
he will not tell me his sufferings.'
(Ah sorrowful girl . . .)
'Because I am eaten up with him
he is impossibly proud;
yes, but if I fly from him
still will he entreat me!'
(Ah sorrowful girl . . .)

'If she has a brighter eye
than mine is,
surely she has not in her bosom,
O Love, such true faith?'
(Ah sorrowful girl . . .)

'You will never have sweeter kisses
from that mouth,
nor softer ones; ah, quiet,
quiet, for well you know it.'

So amidst scornful complaints
she cast her words heavenwards,
and so in lovers' hearts
Love mingles flame and ice.

Klage der Nymphe (Ottavio Rinuccini)

Phoebus hatte der Welt den Tag
noch nicht wiedergebracht,
als eine Maid
aus der Tür ihres Hauses trat.

Die Blässe ihres Gesichts
verriet ihren Schmerz,
immer wieder entrang sich
ein tiefer Seufzer der Brust.

Achtlos die Blumen zertretend,
irrte sie ziellos umher
und beklagte solchermassen
ihre verlorene Liebe:

Amor – sprach sie, und den Blick
zum Himmel gewandt, blieb sie stehen–,
wo ist die Treue,
die der Verräter mir schwor?
– Unglückliche, ach, nein, nein,
solche Kälte kann sie nicht ertragen.

Lass ihn wieder mein werden
Amor, wie früher,
oder töte mich, damit ich mich
nicht länger quälen muss.
– Unglückliche...

Ich will nicht mehr, dass er seufzt,
es sei denn fern von mir,
nein, er soll mir, bei Gott,
nichts mehr von seinen Qualen erzählen.
– Unglückliche...
Dass ich mich nach ihm verzehre,
sieht er mit hochmütigem Stolz,
doch wird er, wenn ich ihn fliehe,
erneut mich bestürmen.
– Unglückliche...

Mag der Blick dieser Frau
auch unbeschwerter sein als der meine,
hat ihr doch Amor keine
so edle Treue ins Herz gesenkt.
– Unglückliche...

Und nie wird er von jenem Mund
so süße Küsse empfangen, so sanfte. Ach, schweig,
schweig, er weiß es nur allzu gut.
– Unglückliche...

So erhob sie mit ihrer entrüsteten Klage
ihre Stimme zum Himmel.
Solchermassen lässt Amor in liebenden Herzen
Feuer und Eis sich vermischen.

Le Combat de Tancrède et Clorinde

Le Tasse, Jérusalem délivrée, XII, 52-62, 64-68

Le Récitant

Tancrède, qui prend Clorinde pour un homme,
Veut l'éprouver au défi des armes.
Elle s'apprête à contourner la haute cime
Vers l'autre porte, où elle veut entrer.
Lui, impétueux, la suit, mais bien avant
Qu'il l'ait rejointe, il advient que ses armes sonnent
Et qu'elle se retourne et crie:

Clorinde

“Ô toi, qu'apportes-tu,
Courant ainsi?”

Le Récitant

Il répondit :

Tancrède

“Et guerre et mort”

Clorinde

“Guerre et mort, tu les auras”

Le Récitant

Dit-elle

Clorinde

“Je ne refuse pas
De les donner, si tu les cherches.”

Le Récitant

De pied ferme, elle attend.
Tancrède, qui voit son ennemi à pied,
Ne veut pas profiter du cheval, et descend ;
L'un et l'autre empoigne le fer aigu,
Aiguise son orgueil, allume sa colère ;
Ils vont l'un contre l'autre à pas lents et pesants
Tels deux taureaux jaloux embrasés de colère.
Nuit qui, dans les ténèbres de ton sein profond
Et dans l'oubli, as renfermé un tel haut fait
– Des exploits si mémorables sont dignes
D'un clair soleil, d'un plein Théâtre –,
Consens donc que je les retrace, et, dans la lumière,
Qu'aux âges à venir je les dévoile et les transmette.
Que vive leur mémoire, et qu'au sein de leur gloire
Brille le souvenir de ton obscurité.

Guerre

Ils ne veulent esquiver, ni parer, ni céder,
Et la ruse ici n'est pas de mise.
Pas de coups tantôt feints, ou pleins, ou mesurés :
Et l'ombre et la fureur empêchent l'artifice.
On entend les épées se heurter à mi-lame,
Horriblement. Le pas ne quitte pas sa trace ;
Toujours le pied est ferme, la main en mouvement,
Pas un coup de taille en vain, ni d'estoc à vide.
L'outrage excite la fureur à la vengeance,
Et la vengeance après renouvelle l'outrage :
À frapper toujours, à presser toujours,
Toujours renaît nouvel élan, nouvelle plaie.
À chaque instant, plus on se mêle et plus serrée
Se fait l'étreinte, on ne peut plus brandir l'épée.

11 | Combattimento di Tancredi e Clorinda

Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata* XII. 52-62, 64-68

Testo

Tancredi che Clorinda un homo stima
Vòl ne l'armi provarla al paragone.
Va girando colei l'alpestre cima
Vèr altra porta, ove d'entrar dispone.
Segue egli impetuoso, onde assai prima
Che giunga, in guisa avvien che d'armi suone,
Ch'ella si volge e grida :

Clorinda

“O tu, che porte,
Correndo sì?”

Testo

Rispose :

Tancredi

“E guerra, e morte.”

Clorinda

“Guerra e morte havrai”

Testo

Disse

Clorinda

“Io non rifiuto
Darlati, se la cerchi, e ferm'attende.”

Testo

Né vòl Tancredi, ch'ebbe a piè veduto
Il suo nemico, usar cavallo, e scende;
E impugna l'un, l'altro il ferro acuto,
Ed aguzza l'orgoglio e l'ira accende;
E vansi incontro a passi tardi e lenti
Quai duo tori gelosi e d'ira ardenti.
Notte, che nel profondo oscuro seno
Chiudesti, e nell'oblio fatto sì grande:
Degne d'un chiaro sol, degne d'un pieno
Theatro opre sarian sì memorande.
Piacciati ch'indi il tragga, e 'n bel sereno
Alle future età lo spieghi e mande.
Viva la fama lor, e tra lor gloria
Splenda del fosco tuo l'alta memoria.

Guerra

Non schivar, non parar, non pur ritrarsi
Voglion costor, né qui destrezza ha parte.
Non danno i colpi hor finti, hor pieni, hor scarsi:
Toglie l'ombra e 'l furor l'uso de l'arte.
Odi le spade orribilmente urtarsi
A mezzo il ferro, e 'l piè d'orma non parte;
Sempre il piè fermo e la man sempre in moto,
Né scende taglio in van, né punta a voto.
L'onta irrita lo sdegno alla vendetta,
E la vendetta poi l'onta rinova:
Onde sempre al ferir, sempre alla fretta
Stimol novo s'aggiunge e piaga nova.
D'hor in hor più si mesce e più ristretta
Si fa la pugna, e spada oprar non giova.

Combattimento di Tancredi e Clorinda

Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata* XII. 52-62, 64-68

Narrator

Tancredi meets Clorinda clad in armour:
Taking her for a man, he seeks to try her.
She is crossing beneath the mountain summit
Towards the city, and soon will reach the gateway.
Tancredi pursues her, and before he has reached her
She hears the sound of armour clanging:
Swiftly she turns to face him:

Clorinda

- Sir, what message
Demands such haste?

Narrator

He answers:

Tancredi

- War and Death.

Clorinda

- Battle you shall have.

Narrator

She replies:

Clorinda

- And death I'll not
Deny you, if it is your true desire.

Narrator

The bold Tancredi, seeing her on foot
Has now dismounted and abandoned his charger.
Each draws from the scabbard a deadly weapon,
And they kindle to flame their furious anger.
They draw together with heavy tread and slowly
Like two bulls hot for battle, in pride and fury.
O Night, which cloaks this deed in deepest darkness
And secrecy - to hide from sight contest so glorious,
Worthy a gazing throng worthy the brightest sunlight,
Tale that should last to endless ages –
Night, no longer conceal them,
And let posterity admire and praise them.
Thus shall their fame endure, their noble story
Conquer the gloom of Night, shining in glory.

War

No delay, no retreat will either concede,
They use no tricks nor feinted strokes nor cunning.
Rage and darkness forbid the arts of a swordsman.
Hark to the battle, Hark, O hark to the battle!
The clashing blades, the terrible steel resounding,
Their hands grasping their weapons over in movement,
No thrust fails its mark, no stroke is wasted.
Insult arouses them to scorn and bitter vengeance,
And after vengeance follows greater insult;
Panting, they strike with wild aggression;
Harder blows then succeed to every onslaught.
By degrees they have drawn so near together
And fight so closely, they find their blades are useless;

Der Kampf Tancreds mit Clorinda

Torquato Tasso, *La Gierusalemme liberata*, XII, Str. 52-62, 64-68

Erzähler

Tancred, der Clorinda für einen Mann hält,
will sich im Kampf mit ihr messen.
Sie eilt indes, den Berg umgehend,
zum anderen Tor, durch das sie in die Stadt gelangen will.
Er folgt ihr voller Ungestüm, doch noch bevor
er sie erreicht, vernimmt sie das Klirren seiner Waffen;
sie dreht sich um und ruft:

Clorinda

„O du, was bringst du mir
in solcher Hast?“

Erzähler

Entgegnet er:

Tancred

„Kampf und Tod.“

Clorinda

„Kampf und Tod sollst du haben.“

Erzähler

Sagt sie.

Clorinda

„Ich verwehre dir nicht,
was du suchst.“

Erzähler

Sie wankt nicht und hält sich bereit.
Tancred, der sieht, dass sein Feind zu Fuß ist,
will nicht allein zu Pferde kämpfen und steigt ab.
Beide ergreifen sie das scharf geschliffene Schwert,
der Stolz ist geweckt, die Wut ist entfacht;
schweren, langsamen Schritts nähern sie sich einander
wie zwei gereizte, wutschnaubende Stiere.
Nacht, die du in deinem abgründigen Busen
dieses große Geschehen dem Vergessen anheim gabst,
- einer hellen Sonne, einer großen Zuschauermenge
wären ruhmreiche Taten wie diese würdig -
lass es mich dem Dunkel entreißen und es erzählen,
um künftigen Zeiten davon Kunde zu geben.
Möge ihr Ruhm leuchten, möge die Erinnerung
an ihre Taten deine Dunkelheit überstrahlen.

Kampfszene

Nicht auf Ausweichen, Deckung oder Zurückweichen
sind sie bedacht, nicht Geschicklichkeit gilt es zu beweisen.
Nicht halbe, falsche, schwache Streiche versetzen sie sich,
Dunkelheit und Wut schließen jede Fechtkunst aus.
Mit entsetzlichem Krachen treffen die Schwerter
mit voller Wucht aufeinander; der Fuß weicht nicht zurück:
mit festem Stand, die Hand stets in Bewegung,
geht kein Hieb fehl, kein Schlag ins Leere.
Die Schmach stachelt die Wut zur Rache an,
und neue Schmach zeugt diese Rache.
So folgt auf jeden Hieb, jeden Ansturm
neuer Ingrim, und es folgen neue Wunden.
Immer erbitterter wird der Kampf und immer enger,
bald schon ist ihnen das Schwert nicht mehr genug:

Félons, féroces, ils frappent du pommeau,
Entrechoquent les heaumes, et les écus.

Trois fois le chevalier étreint la dame
De ses robustes bras, et par trois fois
De l'étreinte tenace elle se sort
– Étreinte d'ennemi féroce, et non d'amant.
Ils reprennent le fer ; l'un et l'autre le teint
De moult sang, puis sans force, haletant,
L'un et l'autre à la fin se retire,
Et, après un si long effort, respire.

Chacun regarde l'autre, et de son corps exsangue
Au pommeau de l'épée il fait porter le poids.
Déjà pâlit l'éclat de la dernière étoile,
À la prime aube qui s'allume à l'orient.
Tancrede voit perdu en plus grande abondance
Le sang de l'ennemi, soi-même moins atteint.
Il s'en réjouit, exulte. O notre fol
Esprit, qui s'enfle dès que souffle la fortune !

Malheureux, de quoi te réjouis-tu ? Oh que tristes
Se font les triomphes, et sinistre la gloire !
Tes yeux (si tu survis) paieront
Chaque goutte de sang d'un océan de larmes.
Ainsi, muets, se regardant,
Ces deux guerriers sanglants s'arrêtent un moment.
Tancrede enfin rompt le silence, et dit,
Afin que l'un à l'autre ils révèlent leur nom :

Tancrede

– “Notre infortune est bien qu'ici s'emploie
Tant de valeur, quand le silence la recouvre.
Mais puisqu'un sort injuste nous dénie
Et louange et témoin dignes de notre exploit,
Je te prie – si parmi les armes il est un lieu
Pour la prière – de me dire ton nom et ton état,
Pour que je sache, ou vaincu ou vainqueur,
Qui à ma mort, ou à ma vie, a fait honneur”.

Le Récitant

La féroce répond :

Clorinde

“En vain tu me demandes
Ce que j'ai coutume de ne pas révéler.
Mais quel que soit mon nom, tu as devant les yeux
Un des deux qui ont incendié la grande tour”.

Le Récitant

À ce discours, Tancrede brûle de fureur :

Tancrede

– “Tu as mal fait de dire cela ;
Tes paroles, autant que ton silence, m'excitent,
Barbare discourtois, à la vengeance.”

Guerre

Le Récitant

La colère revient dans les cœurs et les pousse,
Même sans forces, au combat, empoignade sauvage,
Où l'art est banni, où la force est morte,
Mais où c'est la fureur de chacun d'eux qui cogne !

Dansi con pomi, infelloniti e crudi,
Cozzan con gli elmi insiem'e con gli scudi.

Tre volte il cavalier la donna stringe
Con le robuste braccia ed oltre tante
Poi da quei nodi tenaci ella si scinge,
Nodi di fier nemico e non d'amante.
Tornano al ferro, e l'un e l'altro il tinge
Con molto sangue, e stanco ed anelante
E questi e quegli al fin pur si ritira,
E dopo lungo faticar respira.

L'un l'altro guarda, e del suo corpo esangue
Su 'l pomo de la spada appoggia il peso.
Già de l'ultima stella il raggio langue
Su 'l primo albor ch'è in oriente acceso.
Vede Tancredi in maggior copia il sangue
Del suo nemico, e sé non tanto offeso,
Ne gode e insuperbisce. O nostra folle
Mente ch'ogn'aura di fortuna estolle !

Misero, di che godi? O quanto mesti
Fiano i trionfi ed infelice il vanto!
Gli occhi tuoi pagheran (s'in vita resti)
Di quel sangue ogni stilla un mar di pianto.
Così tacendo e rimirando, questi
Sanguinosi guerrier cessaro alquanto.
Ruppe il silenzio alfin Tancredi e disse,
Perch'il suo nome a l'un l'altro scoprisse:

Tancredi

– “Nostra sventura è ben, che qui s'impieghi
Tanto valor dove silenzio il copra.
Ma poi che sorte rea vien che ci nieghi
E lode, e testimon degni de l'opra,
Pregoti, se fra l'armi han loco i prieghi,
Che 'l tuo nome e 'l tuo stato a me tu scopra,
Acciò ch'io sappia, o vinto o vincitore,
Chi la mia morte o la mia vita onore.”

Testo

Rispose la feroce :

Clorinda

Indarno chiedi
Quel ch'ho per uso di non far palese.
Ma chiunque io mi sia, tu inanzi vedi
Un di quei duo che la gran torre accese.”

Testo

Arsè di sdegno a quel parlar Tancredi :

Tancredi

– “E in mal punto il dicesti;
e 'l tuo dir e 'l tacer di par m'alletta,
Barbaro discortese, alla vendetta.”

Guerra

Testo

Torna l'ira nei cori e gli trasporta,
Benché deboli, in guerra [a] fiera pugna,
U' l'arte in bando, u' già la forza è morta,
Ove, in vece, d'entrambi il furor pugna!

Wielding the sword-hilts they struggle,
Butting each other both with shield and helmet.

Three times the valiant knight enfolds the woman
Within his arms of steel, and as many times she
Eludes him, dauntlessly breaking her prison, loosed
From the arms of a foe, not a lover.
Once more with weapons the fight continues,
Staining the blades with blood: till weary and
Panting deeply they both would turn aside and
Would respire, and from the painful fight awhile retire.

Each eyes the other, and each would rest his body
Grown faint through loss of blood.
Now the light of the latest star grows paler
As from the east the dawn in flame arises.
Tancredi, perceiving that greater wounds
Have weakened his noble enemy, rejoices in
Boastful triumph. O foolish minds exalted
By every hint of fortune's favour!

Wretchedness is your portion.
Oh, every boast of victory will be changed
To deep remorse and sorrow.
Every drop of her blood, if you survive her,
You'll repay with your tears in a sea of weeping.
So thus in silence they watch each other.
Breaking the pause at last, Tancredi proposes
That each to the other now his name discloses.

Tancredi

– Hard is our lot, to fight so brave a battle
Far from man's sight, by bloomy silence shrouded.
But now, since cruel fate has so decreed it,
And we must fight unseen, cheated of glory,
This I pray, if in battle prayers can move you,
That your name and estate you would reveal to me,
So I may know, should I conquer or fall defeated,
Who here so fiercely for death or life competed.

Narrator

She responded:

Clorinda

– In vain you ask me,
For I have sworn, and never shall reveal it.
But, whatever it be, you see before you
One of the two who set on fire the siege-tower.

Narrator

Burning with anger at these words

Tancredi

– You have spoken too rashly,
For your words and your silence both incite me,
Barbarous and vile, to seek for vengeance.

War

Narrator

Furious rage once again incites to battle,
Weary though they may be, their blows are mighty.
Exhaustion banishes skill and cunning
While so blindly and furiously they struggle.

in wilder Wut schlagen sie mit dem Knauf,
und grimmig Helm und Schild gegeneinander.

Dreimal umklammert der Ritter die Frau
mit starken Armen, und dreimal
entwinder sie sich der festen Umschlingung,
dem Griff des erbitterten Feindes, nicht des Geliebten.
Sie greifen erneut zum Schwert und besudeln es beide
mit ihrem Blut; dann, erschöpft und außer Atem,
lassen beide schließlich ab voneinander
und schöpfen Atem nach so ermüdendem Kampf.

Sie sehen sich an, den entkräfteten Leib
schwer auf den Knauf des Schwertes gestützt.
Schon schwindet des letzten Sternes Licht,
im Osten dämmt der Morgen.
Tancred sieht den Feind aus vielen Wunden bluten,
weit mehr als er, denn er ist weniger verwundet.
Das macht ihn stolz und er frohlockt. Wie töricht ist doch
unser Herz, das jede Gunst des Glückes höher schlagen lässt!

Elender, worüber freust du dich so? Wie traurig
sind doch die Siege und wie unselig aller Ruhm!
Deine Augen werden (bleibst du am Leben) jeden Tropfen
dieses Bluts mit einem Meer von Tränen büßen.
So stehen sie schweigend, einander betrachtend,
die blutbesudelten Krieger, und lassen die Waffen ruhen.
Schließlich bricht Tancred das Schweigen und spricht,
auf dass sie einander ihre Namen entdecken:

Tancred

– „Unser Unglück ist es, dass alle Tapferkeit,
die wir hier zeigen, dem Schweigen anheim fallen wird.
Da nun aber ein grausames Schicksal uns Ruhm verwehrt
und Kunde von unseren großen Taten,
bitte ich dich - wenn Bitten denn einen Sinn hat im Kampfe -,
dass du mir deinen Namen und Stand offenbarst,
auf dass ich wisse, sei es als Sieger oder Besiegter,
wem die Ehre meines Todes oder Sieges gebührt.“

Erzähler

Entgegnet die Grimmige:

Clorinda

„Vergebens suchst du zu erfahren,
was ich gewohnt bin, niemals preiszugeben.
Doch wer ich auch sei, du siehst hier vor dir einen der
beiden, die den großen Turm durch Feuer zerstörten.“

Erzähler

Heftiger Groll erfasst Tancred bei diesen Worten:

Tancred

– „Zur Unzeit hast du das offenbart;
dein Reden wie dein Schweigen gleichermaßen reizt mich,
ungesitteter Fremder, an dir Rache zu nehmen.“

Kampfszene

Erzähler

Der Zorn bemächtigt sich wieder der Herzen und treibt sie,
wenngleich geschwächt, erneut zum Kampf, zur wilden Schlacht.
Wo Kunst nicht angebracht und die Kraft erloschen ist,
da kämpft an ihrer Stelle auf beiden Seiten die Wut.

Oh quelle sanglante et large porte
Ouvre l'une et l'autre épée, où qu'elle frappe,
Dans les armes ou dans les chairs, et si la vie
Ne sort pas, c'est que la rage la tient unie au corps.

Mais voici maintenant venue l'heure fatale
Où la vie de Clorinde doit trouver sa fin.
Il lui pousse d'estoc le fer dans son beau sein
Où la lame s'enfonce et boit son sang, avide ;
Et sa robe, qui, brodée d'un bel or,
Lui serrait, tendre et douce, les tétons,
S'emplit d'un fleuve chaud. Déjà elle se sent
Mourir, et le pied, faible et tremblant, lui manque.

Lui pousse son avantage, et, transpercée,
Il harcèle la vierge, et, menaçant, la presse.
Elle tombe et d'une voix plaintive
Prononce ses derniers mots,
Des mots qu'un esprit nouveau lui dicte,
Esprit de charité, de foi et d'espérance
Vertus que Dieu lui inspire, car, si rebelle
Elle fut dans sa vie, Il la veut Sa servante dans la mort.

Clorinde

– “Ami, tu as vaincu. Je te pardonne. Pardonne,
Toi aussi, non pas au corps, qui ne craint rien,
Mais à l'âme : ah, prie pour elle, et donne-moi
Le Baptême, pour qu'il lave toutes mes fautes.”

Le Récitant

Et dans ces mots languissants résonne
Un je ne sais quoi de plaintif et de suave
Qui descend sur son cœur, apaise sa fureur,
Puis incite et contraint ses yeux à pleurer.

Non loin, cependant, au sein de la montagne,
Sourdait, en murmurant, un petit ru.
Il y court et remplit son heaume à la fontaine,
Puis revient, triste, à son grand et pieux office.
Il sent trembler sa main quand il libère
Et découvre le front encore inconnu.
Il la voit, la connaît, reste sans voix
Ni mouvement. Ah ! Quelle vue ! Quelle révélation !

Il ne meurt pas, car il a recueilli en cet instant
Toutes ses forces, leur a confié la garde de son cœur.
Dominant sa douleur, il s'emploie à donner
La vie par l'eau à celle que par le fer il a tuée.
Tandis qu'il fait entendre les paroles sacrées,
Elle, transfigurée par la joie, rit.
Et, dans un élan joyeux et vif vers la mort,
Semblait dire :

Clorinde (*très lent, pianissimo*)
“Le ciel s'ouvre, je vais en paix”.

Fin du combat de Tancredi

Traduction : Jean-Pierre Darmon

O che sanguigna e spatiosa porta
Fa l'una e l'altra spada, ovunque giugna,
Ne l'armi e nelle carni e se la vita
Non esce, sdegno tienla al pett'unita.

Ma ecco homai l'ora fatal è giunta
Che l'viver di Clorinda al suo fin deve.
Spinge egli ferro nel bel sen di punta
Che vi s'immerge, e l sangue avido beve;
E la veste, che d'or vago trapunta
Le mammelle stringea tenera e leve,
S'empie d'un caldo fiume. Ella già sente
Morirsi, e l piè le manca egro e languente.

Segue egli la vittoria, e la trafitta,
Vergine minacciando incalza, e preme.
Ella, mentre cadea, la voce afflitta
Movendo, disse le parole estreme,
Parole ch'a lei novo spiro ditta:
Spirto di fé, di carità, di speme:
Virtù che Dio l'infonde, e se rubella
In vita fu, la vol in morte ancella.

Clorinda

– “Amico, hai vinto. Io ti perdon, perdona
Tu ancora, al corpo no, che nulla pave,
A l'alma sì: deh, per lei prega, e dona
Battesmo a me ch'ogni mia colpa lave.”

Testo

In queste voci languide risuona
Un non so che di flebile e soave
Ch'al cor gli scende ed ogni sdegno ammorza,
E gl'occhi a lagrimar l'invaglia e sforza.

Poco quindi lontan nel sen del monte
Scaturia mormorando un picciol rio.
Egli v'accorse e l'elmo empié nel fonte,
E tornò mesto al grande uffitio e pio.
Tremar senti la man, mentre la fronte
Non conosciuta ancor sciolse e scoprio.
La vide e la conobbe, e restò senza
E voce, e moto. Ah! vista! Ah! conoscenza!

Non morì già, ché sue virtuti accolse
Tutte in quel punto e in guardia al cor le mise,
E premendo il suo affanno a dar si volse
Vita con l'acqua a chi col ferro uccise.
Mentr'egli il suon de' sacri detti sciolse,
Colei di gioia trasmutossi, e rise.
E in atto di morir lieto, e vivace
Dir pareva :

Clorinda (*lunga voce in piano*)
S'apre il ciel, io vado in pace.

Il Fine del Tancredi.

Each with his sword has pierced the other's armour
And opened up a wide and bloody gateway
To reach the mortal flesh. Though life remains
Unconquered, only scorn of death sustains it.

But now, alas, the fatal hour approaches
In which the brave Clorinda's life is ending.
He with his sword has pierced her breast,
The cruel point is held, drinking her life-blood,
And her bodice adorned with golden embroidery
That clung to her breasts lightly and gently
Is filled with a stream of blood. Fainting she feels
Death approach, her strength is failing, she almost falls.

He seizes his advantage, and with the victory in sight
He presses close upon her.
Vanquished now she has fallen,
And speaking faintly utters this prayer
Imparted to her by a noble spirit -
Spirit of faith, of holy love and hope,
By God himself implanted,
For though a pagan she lived and fought,
In death God claims his daughter.

Clorinda

- Brave soldier, you are victor.
As I forgive, you too must forgive me;
But not my flesh, which fears for nothing,
My soul indeed - pray for my soul.
And baptism grant me too, to wash away my sins.

Narrator

- In this her mournful pleading there sounded,
A note so sweet and gentle,
It reached his heart and melted all his anger,
Until he could restrain his tears no longer.

Close at hand from the mountain's heart arises
With a murmuring sound a little river.
Dipping his helmet he fills it at the fountain,
And sadly goes to perform his solemn office.
Her face is still concealed. Loosening her helmet
He now with trembling hand lifts it, and reveals her.
At once he knows her, transfixed he gazes,
Ah sorrow, ah bitter knowledge!

Though near to death,
He gathers all his vital powers in that moment,
Summons his courage,
And controlling his sorrow,
He turns to give her life with the water,
Who gave her death in contest.
She, as she hears the sacred words he utters,
Transformed with gladness, at the moment of death,
Smiling and fearless seems to say:

Clorinda

Heaven opens; I go, in peace.

End

*English translations © Denis Stevens / Scarecrow Press
Translation Combattimento © Les Arts Florissants*

Ach, wie blutig und klaffend sind die Pforten,
die beider Schwerter schlagen, wo immer sie treffen,
die Rüstung oder den Leib! Und wenn aus ihnen das Leben
nicht entweicht, ist es der Groll, der es im Busen bindet.

Dann aber naht sich die verhängnisvolle Stunde,
in der Clorindas Leben enden muss.
Er sticht das Schwert ihr in den zarten Busen,
tief dringt es ein, trinkt voller Gier ihr Blut,
und ihr Gewand, das goldbestickte,
das weich und leicht die Brust umspannt,
durchtränkt ein warmer Strom. Schon fühlt sie
den Schatten des Todes, und sie wankt ermattet.

Er will sie endgültig besiegen und bedrängt drohend
die tödlich verwundete Jungfrau und dringt auf sie ein.
Sie erhebt, während sie hinsinkt, die traurige Stimme
und spricht ihre letzten Worte,
Worte, die ein erneuerter Geist ihr eingibt,
ein Geist des Glaubens, der Liebe, der Hoffnung;
ihn senkt ihr Gott ins Herz, dem sie im Leben sich
wider setzte, im Tode macht er sie zu seiner Magd.

Clorinda

- „Mein Freund, du hast gesiegt. Ich vergebe dir. Vergib
auch du, nicht dem Leib, der furchtlos ist,
nein, der Seele: ach, bete für sie und spende
die Taufe mir, die mich von meinen Sünden reinigt.“

Erzähler

In dieser matten, gebrochenen Stimme klingt ihm
eine unaussprechlich süße Wehmut entgegen,
die sein Herz rührt und seinen Zorn beschwichtigt
und ihm die Tränen in die Augen treibt.

Nicht weit entfernt entspringt aus den Tiefen
des Bergs eine Quelle, ein murmelnder Bach.
Dorthin läuft er, füllt den Helm an der Quelle
und kehrt traurig zurück, die heilige Pflicht zu erfüllen.
Seine Hand zittert, während er ihren Helm öffnet
und das darunter verborgene Antlitz entblößt.
Er sieht sie, erkennt sie, er erstarrt, reglos
und stumm. Ach, welcher Anblick, welches Erkennen!

Aber er gibt noch nicht auf, er sammelt seine Kräfte
und stellt sie als Wächter auf um sein Herz,
und seinen Schmerz bezwingend, sucht er durch das Wasser
das Leben ihr wiederzugeben, das sein Schwert ihr genommen.
Während er die heiligen Worte spricht,
lächelt sie, von Freude erfüllt und wie verwandelt,
und es ist, als spreche sie sterbend, heiter und freudig erregt:

Clorinda (*sehr langsam, sehr leise*)
„Der Himmel öffnet sich, ich scheide in Frieden.“

Ende von Tancreds Kampf

Übersetzung: Heidi Fritz

Retrouvez biographies, discographies complètes
et calendriers détaillés des concerts de nos artistes sur

www.harmoniamundi.com

De nombreux extraits de cet enregistrement y sont aussi disponibles à l'écoute,
ainsi que l'ensemble du catalogue présenté selon divers critères,
incluant liens d'achat et téléchargement.

Suivez l'actualité du label et des artistes sur nos réseaux sociaux :

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Découvrez les making of vidéos et clips des enregistrements
sur les chaînes harmonia mundi YouTube et Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

Souscrivez à notre newsletter à l'adresse suivante :

www.harmoniamundi.com/newsletter



You can find complete biographies and discographies
and detailed tour schedules for our artists at

www.harmoniamundi.com

There you can also hear numerous excerpts from recordings,
and explore the rest of our catalogue presented by various search criteria, with links to purchase
and download titles.

Up-to-date news of the label and the artists is available on our social networks:

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Making-of videos and clips from our recordings may be viewed
on the harmonia mundi channels on YouTube and Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

We invite you to subscribe to our newsletter at the following address:

www.harmoniamundi.com/newsletter



harmonia mundi musique s.a.s.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2017

Coproduction Les Arts Florissants / Radio France

Mai 2014 et avril-mai 2015, Cité de la Musique / Philharmonie de Paris

Direction artistique : Raffi Kévorkian, Arnaud Moral

Prise de son : Christian Lahondès

Montage & mastering : Xavier Lévêque, Adrien Roch

Coordination : Isabelle Chauvet-Fernandes

© Les Arts Florissants et harmonia mundi pour les textes et les traductions

Page 1 : Gondola on the Grand Canal, 1950, Italy, Venice.

akg-images / Interfoto / Sartorius

Maquette Atelier harmonia mundi

Les Arts Florissants sont soutenus par le Ministère de la Culture et de la Communication et le département de la Vendée.

Depuis 2015 ils sont accueillis en résidence à la Philharmonie de Paris.

La Selz Fondation, American Friends of Les Arts Florissants et

Crédit Agricole Corporate & Investment Bank sont Grands Mécènes.

www.arts-florissants.com

harmoniamundi.com

HAF 8905278