

CANTO

DI CLAVDIO  
MONTEVERDE

IL TERZO LIBRO DE MADRIGALI  
A CINQUE VOCI.

Nouamente ristampato.



In Venetia appresso Ricciardo Amadino,

M D XCIII.

# La Venexiana

Rossana Bertini, soprano [RB]

Valentina Coladonato, soprano [VC]

Nadia Ragni, soprano [NR]

Paola Reggiani, mezzosoprano [PR]

Claudio Cavina, countertenor & direction [CC]

Giuseppe Maletto, tenor [GM]

Sandro Naglia, tenor [SN]

Daniele Carnovich, bass [DC]

Recorded in Corsica (Auditorium di Pigna) in September 2001

Engineered by Davide Ficco

Edited by Giuseppe Maletto

Produced by Sigrid Lee & La Venexiana

Executive producer: Carlos Céster

Design: Carlos Céster

Booklet co-ordination: María Díaz

On the cover: Tintoretto (1518-1594), *Venere allo specchio*

Coll. Moss Stanley, Riverdale-on-Hudson, USA. Photo SCALA, Florence

*Si ringraziano Toni Casalonga e tutti gli amici della Casa Musicale*

All texts, translations, design © 2002 Glossa Music, S. L.

# Claudio Monteverdi

## Il Terzo Libro di Madrigali a cinque voci, 1592

01	La giovinetta pianta	RB, VC, PR, CC, DC	3:19
02	O come è gran martire	RB, VC, CC, GM, DC	3:09
03	Sovra tenere erbette	RB, VC, GM, SN, DC	3:24
04	O dolce anima mia	VC, NR, CC, SN, DC	3:23
05	Stracciami pur il core	RB, VC, CC, GM, DC	3:14
06	O rossignol	RB, VC, CC, GM, DC	3:45
07	Se per estremo ardore	VC, PR, CC, GM, DC	3:14
08	Vattene pur crudel	RB, NR, CC, SN, DC	8:07
	Là tra 'l sangue e le morti (seconda parte)		
	Poi ch'ella in se tornò (terza parte)		
09	O Primavera	VC, NR, CC, SN, DC	2:50
10	Perfidissimo volto	VC, NR, CC, GM, DC	3:05
11	Ch'io non t'ami cor mio	VC, NR, CC, GM, DC	3:58
12	Occhi un tempo mia vita	VC, NR, CC, SN, DC	3:28
13	Vivrò fra i miei tormenti	VC, NR, CC, GM, DC	7:14
	Ma dove, o lasso me (seconda parte)		
	Io pur verrò (terza parte)		

- 14 Lumi miei cari RB, VC, NR, SN, DC  
 15 Rimanti in pace RB, NR, CC, GM, DC  
 Ond'ei di morte (seconda parte)

2:26

7:57

The image shows a page of a musical score with four staves of music. The first staff begins with a large, ornate initial 'V' decorated with floral patterns. The music is written in a historical style with a treble clef and a common time signature. The lyrics are printed below the staves.

**V** Attene pur crudel cò quella pace Che lascia me Vattene pur cru-  
 del cò quella pace Che lascia me Vattene Vattene iniquo'homai Me tosto'ignudo  
 spirt'ombra seguace Indiuifibilmente a tergo hàura i Noua furia cò  
 serpi è cò la face Noua furia cò serpi cò la face Tanto l'agiterò quanto l'a-

# AL SERENISSIMO SIG NOR ET PADRON COLÉNDISSIMO

Il Signor Duca di Mantoua & di Monferrato. &c.



*D* a quel dì, Serenissimo Principe, che per mia rara ventura io venni a seruire L' A. V. non hò mai hauuto maggior pensiero, ne più sollecita cura, che d'operare in modo ch' ella possa in qualche parte conoscare di non hauere collocata la gratia sua in seruidore inutile & ozioso, che si come ogni pianta che non sia sterile, dopo i fiori produce i frutti, così nella professione mia della musica, quantunque col nobilissimo essercitio della Viuola, che m'aperse la fortunata porta del suo seruitio, non manchi tuttauia di prestarle la debita seruitù, niente dimeno e non mi pare d'hauer fatto fin qui seruendola se non fiori: & che questi per esser più peramentati, à frutti più s'affunigliano, i quali hora con ogni viuereza possibile dedico à V. A. Serenissima supplicandola, che si degni di benignamente gradirli: acerbi forse & inspidi al suo finissimo gusto, ma però concepti, & fatti per lei; & perciò non del tutto indegni della sua gratia; giouandomi di sperare che come il sole tira la virtù delle piante dalla radice nei fiori, & da i fiori ne frutti, così L. A. V. Serenissima: che mio sole & per gli effetti che n' me produce, & pel valore che splende in lei, à grau ragione debbo chiamare, tanto sia per concedermi della sua s'ata benignità; che se'l mio ingegno nel suono della Viuola per lei fiori, per lei ancora maturando i suoi frutti possa più degnamente, & più perfettamente seruirle. Col qual fine humilmente inclinandome restio pregando Dio che habbia sempre la Serenissima persona di V. A. in sua santissima guardia.

Di Mantoua il dì 27 Giugno. 1592.

Di V. A. Serenissima.

Humilissimo & deuotissimo Seruitore

Claudio Montcuerde.

**Claudio Monteverdi**

**Il Terzo Libro di Madrigali a cinque voci, 1592**

*... così cantando e ricantando il core, o miracol d'Amore, è fatto un  
Usignolo...*

(Battista Guarini)

La corte di Mantova alla fine del 1500 vide una svolta dal punto di vista politico-culturale. Nel 1587, alla morte del Duca Guglielmo Gonzaga era succeduto il figlio Vincenzo I: Guglielmo, principe illuminato sia politicamente che culturalmente aveva incrementato le arti; compositore e conoscitore di musica egli stesso, aveva fatto pubblicare anche le proprie composizioni polifoniche.

Il suo stile conservatore era improntato ad una severa concezione e questo si rifletteva sia in ambito musicale che in ambito amministrativo: il figlio Vincenzo, al contrario, porterà un profondo mutamento nel clima culturale e musicale di Corte. Le affinità del nuovo Duca con le realtà ferrarese e fiorentina portarono una ventata di novità del tutto differente dalle idee conservatrici imposte dal padre. Dopo il matrimonio della sorella Margherita con il Duca Alfonso II d'Este, i contatti di Vincenzo Gonzaga con Ferrara divennero assidui e, conivolando a sua volta a nozze con Leonora de' Medici nel 1584, il Duca si avvicinò in egual misura alle nuove tendenze fiorentine.

A Ferrara legò amicizia con Guarini e Tasso ed entrò in diretto contatto con il celebre *Concerto delle Dame*: di

quest'ultimo era acceso ammiratore a tal punto da volerne ricreare uno alla propria corte di Mantova. Un simile tentativo era già stato approntato dal Duca Guglielmo con le sorelle Pellizzari (che si esibirono fra l'altro nei fasti dei celebri *Intermedi della Pellegrina*, svoltisi a Firenze nel 1589 per celebrare le nozze di Cristina di Lorena e Ferdinando de' Medici), Lucrezia Urbani e Caterina Martinelli, la «Romanina», futura protagonista dell'*Orfeo* monteverdiano: purtroppo questo *Concerto Mantovano* non raggiunse mai la fama e la bravura delle Dame ferraresi!

A Mantova le istituzioni musicali in questo periodo erano affidate a figure di primissimo ordine nell'ambito musicale italiano: la Cappella del Duomo era diretta da Ippolito Baccusi (successivamente sostituito da Ludovico Grossi da Viadana), la Cappella di S. Barbara (istituita da Guglielmo Gonzaga) era presieduta da Gian Giacomo Gastoldi e la Cappella Musicale di Corte vedeva sin dal 1595 la presenza stabile di Giaches de Wert.

In questo clima fervido e stimolante, attorno al 1590, dopo aver cercato inutilmente sistemazione presso le Corti di Verona e Milano, giunse il giovane Claudio Monteverdi; pochi anni più tardi, nel 1592, il compositore cremonese pubblicherà il suo *Terzo Libro di Madrigali*, dedicandolo espressamente al Duca Vincenzo.

Il successo di quest'opera è testimoniata dalle numerosissime ristampe succedutesi, a partire dal 1594, nell'arco di quasi 30 anni: basti citare ad esempio quella del 1615 edita ad Anversa da Pierre Phalese (pubblicata con

l'aggiunta postuma del basso continuo) e quella del 1621 a cura di Bartolomeo Magni, stampata con la dicitura «... di Claudio Monteverdi... Maestro di Cappella della Sereniss. republica» (Monteverdi si era infatti trasferito a Venezia dal 1613, ricoprendo il posto di maestro di Cappella a S. Marco).

... *Dunque il vero artificio sarà artificio di finzione...*  
(Torquato Tasso)

Il perchè questo libro di madrigali ebbe tale fortuna è presto detto. Il *Terzo Libro* si presenta come una variegata sequela di stili e forme: troviamo brani virtuosistici (con 2 o 3 voci di soprano) che ricalcano lo stile ferrarese delle Dame tanto affine al gusto del Duca, brani in stile cromatico, madrigali in stile concitato e declamato, madrigali aulici. In poche parole ci appare quale *summa* di ciò che all'epoca si poteva intendere con il termine «madrigale» e delle sue forme più rappresentative. Inoltre le poetiche scelte da Monteverdi in questo libro sono quelle tipiche del *nuovo stile* ed attingono a poeti quali Torquato Tasso e Battista Guarini. Tasso in particolare, che era già comparso nei *Primo* e *Secondo Libro* monteverdiani con testi descrittivi e pastorali, nel *Terzo Libro* viene utilizzato quale veicolo per evidenziare emozioni ed affetti «gravi».

Pochi anni prima della pubblicazione del *Terzo Libro*, Tasso aveva dato alle stampe un dialogo dal titolo *La Cavalletta, ovvero de la poesia toscana* nella cui conclusione il

poeta riporta il proprio pensiero circa la «moderna musica»: «Dunque lascerem da parte tutta quella musica la qual degenerando è divenuta molle ed effeminata, e pregherem lo Striggio e Iacches e'l Luzzasco e alcuno altro eccellente maestro di musica eccellente che voglia richiamarla a quella gravità da la quale traviando è spesso traboccata... Io non biasimo la dolcezza e la soavità, ma ci vorrei il temperamento, perchè io stimo che la musica sia com'una de le altre arti pur nobili...».

*O come è gran martire, O Primavera, Lumi miei cari, O rossignuol* (che anticipa di pochi anni *Quell'augellin* del *Quarto Libro*) sono un tipico esempio di madrigale virtuosistico proprio dello stile ferrarese (Gesualdo utilizzerà *O come è gran martire* nel suo *Terzo Libro*, pubblicato proprio a Ferrara nel 1594, mentre *O Primavera*, musicato pochi anni dopo anche da Giaches de Wert nel *XI° Libro di Madrigali*, sarà inserito da Luzzasco Luzzaschi all'interno dei *Madrigali a 1, 2, 3 soprani* del 1601); *Perfidissimo volto* verrà ripreso da Marco da Gagliano e Sigismondo d'India in versione a voce sola; *Cbïo non t'ami* sarà anche musicato dal giovane D'India nel *Primo Libro di Madrigali* del 1606 (risalendo la penisola italiana nei primi anni del 1600, Sigismondo aveva probabilmente incontrato Monteverdi proprio a Mantova); *Rimanti in pace*, scritto in stile cromatico (verrà pubblicato due anni dopo anche da Luca Marenzio all'interno del *Sesto Libro di Madrigali*) prende spunto dall'episodio di Armida abbandonata della *Gerusalemme Liberata*.

Il cuore del *Terzo Libro* è però costituito dai due cicli dalla *Gerusalemme* di Torquato Tasso. Già Wert aveva musicato una decina di anni prima alcuni estratti dalle vicende tassiane nei propri *Settimo* (1582) ed *Ottavo* (1586) *Libro dei Madrigali* (*Giunto alla tomba, Misera non credea e Qual musico gentil*) ed anche Luca Marenzio si era cimentato in una propria versione di *Misera non credea* nel *Quarto Libro di Madrigali* del 1584. Monteverdi scriverà molti anni più tardi, a prefazione dell'*Ottavo Libro di Madrigali* del 1638: «... diedi di piglio al divin Tasso, come poeta che esprime con ogni proprietà et naturalezza con la sua oratione quelle passioni che tende a voler descrivere...».

*Vattene pur crudel* è il lamento di Armida abbandonata da Rinaldo, dal *xvi° Canto* della *Gerusalemme Liberata*: Monteverdi ne musica 3 ottave, probabilmente quelle più drammatiche. Omoritmie declamate raccontano il tormento di Armida, ampi cromatismi discendenti accompagnano il suo mancamento, dissonanze e seste discendenti sottolineano lacrime e dolore. *Vivvò fra i miei tormenti* è il seguito del celebre *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, dal *xli° Canto* (*Combattimento* che Monteverdi musicerà molti anni dopo e che sarà rappresentato per la prima volta a Mantova nel Carnevale del 1624): scoperto che sotto l'elmo nemico si celava l'amata Clorinda, Tancredi si disperava e si condannava alle più nere sventure ed ai tormenti più duri. Anche qui lo stile declamato (anticipato già alcuni anni prima da Wert, proprio sulle ottave tassiane) è largamente utilizzato: il monologo di Tancredi ai piedi

dell'amata si dipana in una successione di sequele sillabiche non lontano da un *recitar cantando* a 5 parti. La poesia del Tasso sarà compagna fedele del lungo cammino musicale di Monteverdi: il *Quarto Libro* si concluderà con il madrigale *Piagne e sospira*, il *Settimo Libro* conterrà *Al lume delle stelle*, e dell'*Ottavo* farà parte il già citato *Combattimento di Tancredi e Clorinda*.

### Sull'interpretazione

*Tutte le volte che vedo un vero mattino, mi sento rivivere. Mi pare di goderlo per la prima volta, e mi rammarico di non goderlo più spesso.*

(Eugène Delacroix)

Per la presente registrazione ci siamo attenuti all'edizione a stampa edita nel 1592. Tutto il *Terzo Libro* si dipana all'insegna del *nuovo stile*, ovvero di quella *Seconda pratica* che sarà fattore caratterizzante di questa fine di '500 e che aprirà le porte al *recitar cantando* ed all'opera moderna: «... Seconda pratica... intende che sia quella che versa intorno alla perfezione de la melodia, cioè che considera l'armonia comandata e non comandante, e per signora del armonia pone l'oratione» (Giulio Cesare Monteverdi: *Dichiarazione*).

E' il *Terzo* un vero e proprio preludio al *Quarto Libro*, mostrando già armonie ardite e dissonanze ricercate, le stesse che pochi anni più tardi verranno criticate e messe



al bando in quanto «aspre all'udito, poco piacevoli e che trasgrediscono le buone regole».

Aquilino Coppini nel 1608/9 pubblicava due raccolte di contrafacta e travestimenti spirituali di componimenti contenuti nel *Secondo*, *Terzo*, *Quarto* e *Quinto Libro di Madrigali* monteverdiani. Inviandone copia all'amico Hendrick van Putter scriveva: «*Qui sunt a Monteverdio, longiora intervalla et quasi percussiones inter cannendum requirunt. Insistendo tantisper, indulgendo tarditati, aliquando etiam festinandum. Ipse moderator eris. In iis mira sanevis commovendorum affectum*» (Quelli che sono di Monteverdi richiedono durante l'esecuzione, più ampi respiri e battute non proprio regolari, talora incalzando o abbandonandosi a rallentamenti, talora anche affrettando. Tu stesso stabilirai il tempo. In essi c'è una capacità davvero mirabile di muovere gli affetti.)

Claudio Cavina

## Commento alla registrazione

*Words move, music moves*

*Only in time; but that which is only living*

*Can only die.*

(T. S. Eliot: *Four Quartets*)

*Nella mia musica sono arrivato vicino alla sensazione di quella notte del 1944, la notte in cui sentii per la prima volta Diz e Bird,*

*ma non ci sono arrivato del tutto. Vicino, vicino, ma non del tutto. Continuo a cercarlo, ad ascoltare e a sentire quel qualcosa, cercando sempre di farlo crescere dentro di me e nella musica che suonano ogni giorno. Ricordo che ero soltanto un ragazzino ancora con la bocca sporca di latte, e già frequentavo tutti questi grandi musicisti, gli stessi idoli che ho ancora oggi, cercando di assorbire tutto. Era grandioso.*

(Miles Davis: *Miles - The Autobiography*)

## Postfazione

*Sono stato un bambino molto fortunato, perché sono nato in mezzo alla musica... Ascoltando vecchi dischi a 78 giri, che giravano pesantemente sotto la puntina di metallo dei vecchi grammofoni, mi chiedevo sempre come potesse un uomo stare nascosto in quello strano arnese, e produrre tanti suoni. Una notte feci un sogno meraviglioso: il quadro del grammofono si apriva come per incanto e ne uscivano tanti omettini ognuno con il suo strumento, che passeggiavano incuranti per la casa, sul mio letto, per poi rientrare nella loro casa musicale all'alba. Ancora oggi, che dovrei sapere come funziona un giradischi, mi piace pensare che la casa di notte si popoli di questi misteriosi e minuscoli musicisti.*

(Claudio Abbado: *La casa dei suoni*)



**Claudio Monteverdi****The Third Book of Madrigals for five voices, 1592**

*... thus singing and singing again, the heart, o miracle of Love, becomes a nightingale...*

(Battista Guarini)

The court of Mantua at the end of the 1500s underwent a politico-cultural change. In 1587, when Duke Guglielmo Gonzaga died, his son Vincenzo I succeeded him: Guglielmo, an enlightened prince culturally as well as politically, had encouraged the arts; he was himself a composer and a connoisseur of music, and had had his own polyphonic compositions published.

His conservative style was austere in conception, and this was reflected both in the musical and administrative spheres: his son, Vincenzo, on the other hand, would bring a great change in the cultural and musical ambience of the Court. The new Duke's affinities with contemporary Ferrara and Florence brought fresh ideas completely different from the conservatism imposed by his father. After the marriage of his sister Margherita to Duke Alfonso II d'Este, Vincenzo Gonzaga's contacts with Ferrara became regular and, after marrying Leonor de' Medici in 1584, the Duke also became closer to the new Florentine ideas.

In Ferrara he became a friend of Guarini and Tasso and came into direct contact with the celebrated *Concerto*

*delle Dame*, of which he was an ardent admirer, to the point of wishing to create an identical institution at his own court in Mantua. A similar attempt had already been made by Duke Guglielmo with the Pellizzari sisters (who, amongst others, performed in the spectacle of the famous *intermedi* which accompanied the comedy *La Pellegrina*, in Florence in 1589, in celebration of the marriage of Christine of Lorraine and Ferdinando de' Medici), Lucrezia Urbani and Caterina Martinelli, "Romanina", the future protagonist of Monteverdi's *Orfeo*. Unfortunately, this *Mantuan Concerto* never attained the fame and the prowess of the Ferrarese ladies!

In Mantua, musical institutions at this time were commissioned from the foremost members of Italian musical society: the Chapel Choir of the Cathedral was directed by Ippolito Baccusi (subsequently replaced by Ludovico Grossi da Viadana), the Chapel of St Barbara (founded by Guglielmo Gonzaga) was in the hands of Gian Giacomo Gastoldi, and the Musical Chapel of the Court had enjoyed since 1595 the constant presence of Giaches de Wert.

In this flourishing and stimulating climate, in around 1590, after having fruitlessly sought positions at the courts of Verona and Milan, the young Claudio Monteverdi arrived. A few years later, in 1592, the Cremonese composer published his *Third Book of Madrigals*, dedicating it expressly to Duke Vincenzo. The success of this publication is attested to by the long succession of reprints, from 1594,

during a period of almost 30 years. By way of illustration, one need merely cite that of 1615, published in Antwerp by Pierre Phalèse (with the customary addition of the *basso continuo*) and that of 1621, published by Bartolomeo Magni, which carried the notice: "... by Claudio Monteverdi... Chapel Master of the Most Serene Republic" (indeed, Monteverdi had been resident in Venice since 1613, filling the position of chapel master of St Mark's).

... *Then the real artifice will be the artifice of fiction...*  
(Torquato Tasso)

The reason why this book of madrigals enjoyed such success is soon told. The *Third Book* is a colourful sequence of styles and forms. We find virtuosic works (with two or three soprano voices) which emphasize the Ferrarese style of the Ladies so much to the Duke's taste, works in chromatic style, madrigals in *concitato*, declamatory style and courtly madrigals. Briefly put, it is the *summa* of what at that period one would have understood by the word "madrigal" and its most representative forms. Moreover, Monteverdi's choice of poets in this book is typical of those of the *nuovo stile*, including poets such as Torquato Tasso and Battista Guarini. Tasso in particular, who had already appeared in the composer's *First* and *Second Books* with descriptive and pastoral texts, is used in the *Third Book* as a vehicle to display "serious" emotions and feelings.

A few years before the publication of the *Third Book*, Tasso had printed a dialogue with the title *La Cavalletta, ovvero de la poesia toscana*, at the conclusion of which the poet sets out his own thinking on "modern music": "Let us then leave to one side all this music which has degenerated into something bland and effeminate, and ask Striggio, Jacches, Luzzasco and a few other excellent masters who wish to return it to that gravity which has been left so far behind... I do not reproach sweetness and gentleness, but I would like some seasoning, because I believe that music is like any other of the noble arts..."

*O come è gran martire, O Primavera, Lumi miei cari* and *O rossignuol* (which antedates by a few years *Quell'augellin* from the *Fourth Book*) are typical examples of virtuosic madrigals in the Ferrarese style (Gesualdo would use *O come è gran martire* in his *Third Book*, published in Ferrara itself in 1594, while *O Primavera*, set to music a few years afterwards by Giaches de Wert in his *Eleventh Book of Madrigals*, would be included by Luzzasco Luzzaschi in his *Madrigals for 1, 2 and 3 sopranos* of 1601); *Perfidissimo volto* would be set again by Marco de Gagliano and Sigismondo d'India in a version for solo voice; *Ch'io non t'ami* would also be set by the young D'India in his *First Book of Madrigals* in 1606 (travelling towards the north of the Italian Peninsula in the early 1600s, Sigismondo probably met Monteverdi in Mantua); *Rimanti in pace*, written in chromatic style (also to be published two years afterwards by Luca Marenzio in the *Sixth Book of Madrigals*) takes as its starting point the

story of the abandonment of Armida, from *Gerusalemme Liberata*.

The heart of the *Third Book*, however, is to be found in two cycles from Torquato Tasso's *Gerusalemme Liberata*. Already, ten years earlier, Wert had set to music some of Tasso's texts in the *Seventh* and *Eighth Books of Madrigals*, from 1582 and 1586 respectively (*Giunto alla tomba, Misera non credea and Qual musico gentil*) and Luca Marenzio had also published his own version of *Misera non credea* in his *Fourth Book of Madrigals* of 1584. Monteverdi would write, many years later, in the preface to the *Eighth Book of Madrigals* of 1638: "... I chose the divine Tasso, as a poet who expresses with all propriety and naturalness in his speech those passions which I wish to describe..."

*Vattene pur cudel* is the lament of Armida abandoned by Rinaldo, in the *16th Canto* of *Gerusalemme Liberata*: Monteverdi sets three "octaves" or strophes from it, probably the most dramatic. The torment of Armida is told in homorhythmic declamation, descending chromaticism accompanies her loss, dissonances and descending sixths emphasize tears and sorrow. *Vivrò fra i miei tormenti* is the continuation of the famous *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, in the *12th Canto* (a *Combattimento* which Monteverdi would set to music many years later and which would be staged for the first time in Mantua at Carnival in 1624): having discovered that underneath the enemy's armour is hidden his beloved Clorinda, Tancredi loses hope and abandons himself to the darkest of adventures and

griest of torments. Here too, declamation (already anticipated some years before by Wert, precisely in setting Tasso) is frequently employed. Tancredi's monologue at the feet of his beloved unfolds in a succession of syllabic sequences not far from a *recitar cantando* in 5 parts. Tasso's poetry would be a faithful companion during Monteverdi's long musical trajectory: the *Fourth Book* would end with the madrigal *Piagne e sospira*, the *Seventh Book* would include *Al lume delle stelle*, and the aforementioned *Combattimento di Tancredi e Clorinda* would be included in the contents of the *Eighth Book*.

### About the performance

*Every time I see a real sunrise, I feel that I have been born again. I seem to enjoy it for the first time, and I am sorry not to enjoy it more often.*

(Eugène Delacroix)

For this recording we have made use of the 1592 print. The whole of the *Third Book* is concerned with displaying the *nuovo stile*, or the *Seconda prattica* which would characterize the end of the 16th century and which would open the doors to the *recitar cantando* and to modern opera: "*Seconda prattica...* is understood to mean that which deals with harmony as that which is commanded and not that which commands, and which places speech above harmony" (Giulio Cesare Monteverdi: *Dichiarazione*).

The *Third* is the true and proper prelude to the *Fourth Book*, already displaying fiery harmonies and *recherché* dissonances, the very same that a few years later would be criticized and dismissed as being “sharp to the ear, displeasing and which transgress the correct rules”.

Aquilino Coppini in 1608/9 published two collections of *contrafacta* and spiritual reworkings of compositions from Monteverdi’s *Second, Third, Fourth and Fifth Books of Madrigals*. In sending a copy to his friend, Hendrick van Putter wrote: “*Qui sunt a Monteverdio, longiora intervalla et quasi percussiones inter canendum requirunt. Insistendo tantisper, indulgendo tarditati, aliquando etiam festinandum. Ipse moderator eris. In iis mira sanevis commovendorum affectum*” (He who is with Monteverdi has need during the performance of wider intervals and not always regular beats, sometimes pursuing and giving himself up to *rallentandi*, sometimes hurrying. You yourself will set the time. In them there exists an undoubtedly admirable capacity to move the affections.)

Claudio Cavina

Translated by Ivan Moody

## Commentary on the recording

*Words move, music moves*

*Only in time; but that which is only living*

*Can only die.*

(T. S. Eliot: *Four Quartets*)

*My music has allowed me to get close to the feeling of that night in 1944, the night on which I heard Diz and Bird for the first time, but I haven't completely gotten there yet. Close, close, but not completely. I keep trying, I try listening and feeling that thing, always trying to make it grow inside me and the music I play every day. I remember that I was no more than a kid whose mouth was still full of milk when I heard all those great musicians, the same ones I still idolize today, trying to soak it all in. It was great.*

(Miles Davis: *Miles - The Autobiography*)

## Postface

*I was a very fortunate child because I was born in the midst of music... Listening to old 78 rpm discs, which turned heavily under the metal needles of the old gramophones, I always used to ask myself how a man could be hidden in that strange device, and produce so many sounds. One night I had a marvellous dream: the box opened as though by magic and from inside there came out many little men, each one with his instrument, and who went about freely through the house, over my bed, returning to their house at dawn. Still today, when I am supposed to know how a record player functions, I like to think that the house is peopled by these mysterious and minuscule musicians.*

(Claudio Abbado: *The House of Sounds*)

**Claudio Monteverdi****Le Troisième Livre de Madrigaux à cinq voix, 1592**

*... chantant et enchantant le cœur, ô miracle d'amour, ainsi est fait un rossignol...*

(Battista Guarini)

La cour de Mantoue, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, subit un grand changement, du point de vue politique et culturel. En 1587, le duc Guglielmo Gonzaga meurt et son fils Vincenzo I lui succède : Guglielmo, prince illustré, dans les affaires politiques et culturelles, avait le goût des arts ; étant lui-même compositeur et grand amateur de musique, il avait publié quelques-unes de ses compositions polyphoniques.

Son style conservateur est caractérisé par une conception sévère qui se reflète autant dans le monde musical que dans le cadre administratif : son fils Vincenzo, au contraire, allait bouleverser le climat culturel et musical de la cour. Les affinités du nouveau duc avec la vie de Ferrare et de Florence apportèrent un air neuf qui allait balayer les idées conservatrices imposées par son père. Le mariage de sa sœur Margherita avec le duc Alfonso II d'Este, fomenta un contact plus assidu entre Vincenzo Gonzaga et Ferrare et, de la même manière, son propre mariage avec Eleonora de Médicis en 1584, favorisa sa relation avec la ville de Florence et ses nouvelles tendances.

À Ferrare le duc se lia d'amitié avec Guarini et le Tasse et eut un contact direct avec le célèbre *Concerto delle*

*Dame* : il portait une telle admiration à cette institution musicale qu'il voulut la recréer dans sa cour de Mantoue. Le duc Guillermo avait déjà tenté de réaliser un projet similaire en comptant sur les sœurs Pellizzari (qui, d'autre part, avaient participé aux fastes des célèbres *Intermèdes de la Pellegrina* qui eurent lieu à Florence en 1589 pour célébrer les noces de Christine de Lorraine et Ferdinando de Médicis), Lucrezia Urbani et Caterina Martinelli «la Romanina», la future protagoniste de l'*Orfeo* de Monteverdi : mais ce *Concerto de Mantoue* n'a jamais atteint la célébrité ni la brillance du *Concerto delle Dame* de Ferrare !

À Mantoue, les institutions musicales étaient alors confiées à des personnalités de tout premier ordre faisant partie du monde musical italien : la chapelle du Duomo était dirigée par Ippolito Baccusi (à qui succéda Ludovico Grossi da Viadana), la chapelle de Sainte Barbara (instituée par Guillermo Gonzaga) était présidée par Gian Giacomo Gastoldi et la chapelle musicale de la cour pouvait compter dès 1595 sur la présence permanente de Giaches de Wert.

C'est donc ce climat créatif et stimulant des années 1590 que connut le jeune Claudio Monteverdi quand il arriva à Mantoue après avoir brigué sans succès un emploi auprès des cours de Vérone et Milan ; quelques années plus tard, en 1592, le compositeur de Crémone publia son *Troisième Livre de Madrigaux*, en le dédiant expressément au duc Vincenzo. Le succès de cette œuvre s'affirme tout au long de la série des nombreuses réimpressions, durant

une trentaine d'années à partir de 1594 : citons par exemple l'édition d'Anvers de Pierre Phalèse en 1615 (comprenant l'ajout posthume d'une basse continue) et celle de Bartolomeo Magni, en 1621, comportant l'inscription «... de Claudio Monteverdi... Maître de Chapelle de la Sérénissime République» (Monteverdi vivait en fait à Venise depuis 1613, où il occupait le poste de maître de chapelle de Saint Marc).

... *Donc le vrai artifice sera artifice de fiction...*  
(Le Tasse)

Les raisons de la grande fortune et de la prompte célébrité de ce livre de madrigaux se expliquent facilement. Le *Troisième Livre* se présente comme une série variée de formes et styles différents : nous y trouvons des œuvres virtuoses (avec 2 ou 3 voix de soprano) qui s'inscrivent dans le sillage du *Concerto delle Dame* de Ferrare, tant apprécié par le duc, des œuvres dans le style chromatique, des madrigaux de style *concitato* [animé, agité] et déclamé, ainsi que des madrigaux courtois. Nous pouvons donc considérer le *Troisième Livre* comme une *somme* de tout ce qui pour l'époque étaient le «madrigal» et ses formes les plus représentatives ; d'autant plus que le choix littéraire de Monteverdi pour ce livre est typique du *nuovo stile* [style nouveau], puisqu'il se réfère à des poètes comme le Tasse et Battista Guarini. Et le Tasse, en particulier, qui avait déjà figuré dans les *Premier* et *Deuxième Livres* de Monteverdi

avec des textes descriptifs et pastoraux, apparaît dans ce *Troisième Livre* comme le moyen idéal pour mettre en évidence la «gravité» des émois et des passions.

Quelques années précédant la publication du *Troisième Livre*, le Tasse avait édité le dialogue *La Cavalletta, ovvero de la poesia toscana*. Le poète y exprimait, en conclusion, ses idées sur la «musique moderne» : «Nous laisserons donc de côté toute cette musique qui a dégénéré au point de devenir molle et efféminée, et nous prions Striggio, Iacches, Luzzasco et autres excellents maîtres de musique excellente de bien vouloir la faire revenir à la gravité dont elle s'est déviée au point de se perdre souvent... Je n'ai rien contre la douceur et la suavité, mais il me faut du tempérament, car je pense que la musique est aussi noble que les autres arts...».

*O come è gran martire, O Primavera, Lumi miei cari*, et *O rossignuol* (qui anticipe de quelques années *Quell'augellin* du *Quatrième Livre*) sont un exemple de madrigal virtuose typique du style de Ferrare (Gesualdo recourra aussi au poème *O come è gran martire* dans son *Troisième Livre*, publié précisément à Ferrare en 1594, tandis que *O Primavera*, mis en musique quelques années après par Giaches de Wert dans son *Neuvième Livre de Madrigaux*, sera aussi inclus par Luzzasco Luzzaschi dans ses *Madrigaux pour 1, 2 et 3 sopranos* de 1601) ; *Perfidissimo volto* sera repris par Marco de Gagliano et Sigismondo d'India qui en feront une version pour voix seule ; *Ch'io non t'ami* sera aussi mis en musique par le jeune D'India dans son *Premier Livre de Madrigaux* de 1606 (en voyageant vers le Nord de la péninsule italienne



au début du XVII<sup>e</sup> siècle, Sigismondo a pu rencontrer Monteverdi précisément à Mantoue) ; *Rimanti in pace*, composé dans le style chromatique (deux ans plus tard, Luca Marenzio choisira le même poème pour une œuvre de son *Sixième Livre de Madrigaux*) se base sur l'épisode d'Armide abandonnée, de la *Jérusalem délivrée*.

Le cœur du *Troisième Livre* est cependant constitué par deux cycles de la *Jérusalem délivrée* du Tasse. Une dizaine d'années auparavant, Wert avait déjà mis en musique quelques fragments des vicissitudes chantées par le Tasse dans ses *Livres de Madrigaux*, le *Septième* de 1582 et le *Huitième* de 1586 (respectivement *Giunto alla tomba, Misera non credea* et *Qual musico gentil*) et Luca Marenzio s'était aussi aventuré à composer une version de *Misera non credea* dans son *Quatrième Livre de Madrigaux* de 1584. Monteverdi écrira, beaucoup plus tard, dans la préface de son *Huitième Livre de Madrigaux* de 1638 : «... je m'adressai au divin Tasse, le poète dont les paroles expriment de la manière la plus appropriée et naturelle les passions qu'il entend décrire...».

*Vattene pur crudel* met en scène Armide abandonnée par Renaud, dans le *Chant XVI* de la *Jérusalem délivrée* : Monteverdi met en musique trois strophes ou «octaves», qui sont probablement les plus dramatiques ; les homorythmies déclamées expriment les tourments d'Armide, les amples chromatismes descendants accompagnent son agonie, les dissonances et les chutes de sixtes soulignent les larmes et la douleur. *Vivrò fra i miei*

*tormenti*, du *Chant XII* de la *Jérusalem* du Tasse, est la suite du célèbre *Combat de Tancredi et Clorinde* (*Combat* que Monteverdi composera beaucoup plus tard et qui sera créé à Mantoue durant le carnaval de 1624) : découvrant sous le heaume ennemi son aimée Clorinde, Tancredi, désespéré, se condamne aux malheurs les plus noirs et aux plus âpres tourments. Dans cette œuvre aussi, Monteverdi a amplement recours au style déclamé (que Wert avait déjà annoncé quelques années auparavant, en mettant précisément en musique des octaves du Tasse). Le monologue de Tancredi aux pieds de l'aimée s'écoule en une série de syllabes, dans un style qui le rapproche d'un *recitar cantando* à 5 parties. La poésie du Tasse accompagnera fidèlement Monteverdi tout au long de son œuvre abondante : le *Quatrième Livre* prendra fin avec le madrigal *Piagne e sospira*, le *Septième Livre* inclura *Al lume delle stelle*, et *Le Combat de Tancredi et Clorinde*, déjà cité prendra place dans le *Huitième Livre*.

### À propos de l'interprétation

*Chaque fois que je contemple un vrai lever de soleil, je me sens revivre. J'ai l'impression d'en jouir pour la première fois, et il me pèse de ne pas le faire plus souvent.*

(Eugène Delacroix)

Nous avons choisi pour cet enregistrement l'édition de 1592. Tout le *Troisième Livre* se veut une démonstration du

«style nouveau», ou de la «Seconde pratique» qui sera un facteur caractéristique de cette fin de XVI<sup>e</sup> siècle et ouvrira les portes au *recitar cantando* et à l'opéra moderne : «Seconde pratique... celle qui traite de la perfection de la mélodie, c'est-à-dire, celle qui considère que l'harmonie doit obéir et non commander, et qui consacre la parole comme suzeraine de l'harmonie» (Giulio Cesare Monteverdi : *Dichiarazione*).

Le *Troisième Livre* est un vrai prélude au *Quatrième Livre*, comprenant déjà des harmonies audacieuses et des dissonances recherchées, les mêmes qui allaient être critiquées quelques années plus tard et condamnées publiquement parce qu'elles étaient «âpres à l'ouïe, peu agréables et transgressaient les bonnes règles».

Aquilino Coppini publiait en 1608 et 1609 deux recueils de *contrafacta* et transpositions spirituelles\* d'œuvres prises dans les *Deuxième, Troisième, Quatrième et Cinquième Livres de Madrigaux* de Monteverdi. En envoyant une copie de ces recueils à son ami Hendrick van Putter, Coppini ajoutait : «*Qui sunt a Monteverdio, longiora intervalla et quasi percusiones inter cannendum requirunt. Insistendo tantisper, indulgendo tarditati, aliquando etiam festinandum. Ipse moderator eris. In iis mira sanevis commovendorum affectum*» (Les madrigaux de Monteverdi demandent à être interprétés avec une respiration plus ample et une pulsation qui ne doit pas toujours être régulière, parfois avec urgence, ou bien en s'abandonnant à des ralentissements, et d'autre fois en se pressant. Tu établiras toi-même le rythme. Ces

madrigaux ont une manière réellement admirable de mettre en mouvement les passions.)

Claudio Cavina

Traduit par Pierre Mamou

### Commentaire au sujet de l'enregistrement

*Words move, music moves*

*Only in time ; but that which is only living*

*Can only die.*

(T. S. Eliot : *Four Quartets*)

*Ma musique m'a permis de m'approcher de la sensation éprouvée cette nuit de 1944, la nuit où j'ai écouté pour la première fois Diz et Bird, mais je n'y suis pas arrivé complètement. Tout près, tout près, mais pas complètement. Je continue à la rechercher, à écouter et à sentir cette chose, à chercher à la faire croître en moi et dans la musique que je joue chaque jour. Je me souviens, encore un enfant dont la bouche était barbouillée de lait, que je fréquentais déjà tous ces grands musiciens, les mêmes idoles que je conserve encore aujourd'hui, cherchant à tout absorber. C'était grandiose.*

(Miles Davis : *Miles - The Autobiography*)

### Postface

*J'ai été un enfant très fortuné parce que je suis né entouré de musique... Quand j'écoutais les vieux 78 tours, qui tournaient*

*lourdement sous l'aiguille de métal des vieux gramophones, je me demandais toujours comment un homme pouvait se cacher à l'intérieur de ce curieux appareil et produire tant de sons. Une nuit, je fis un rêve merveilleux : la boîte du gramophone s'ouvrait par enchantement et il en sortait plein de petits hommes, chacun avec son instrument ; ils se promenaient avec indifférence dans toute la maison, passaient sur mon lit, avant de rentrer chez eux à l'aube. Aujourd'hui encore, quand je devrais savoir comment fonctionne un lecteur de disques, j'aime penser que la maison se peuple la nuit de ces mystérieux et minuscules musiciens.*

(Claudio Abbado : *La maison des sons*)

\*Ndt : Très appréciées, surtout à Milan, où furent publiés ces recueils, les *contrafacta* adaptaient les textes et l'orchestration des musiques profanes au contexte religieux, ce qui permettait d'écouter la musique des grands compositeurs contemporains tout en suivant les normes du Concile de Trente.



**Claudio Monteverdi**  
**El Tercer Libro de Madrigales a cinco voces, 1592**

*... cantando y volviendo a cantar el corazón, ob milagro de Amor, así está hecho un ruiseñor...*

(Battista Guarini)

La corte de Mantua, a finales del siglo XVI, vivió un importante cambio desde el punto de vista político-cultural. En 1587, murió el duque Guillermo Gonzaga y le sucedió su hijo Vincenzo I: Guillermo, príncipe ilustrado en asuntos políticos y culturales, privilegiaba las artes; siendo él mismo compositor y gran aficionado a la música, había hecho publicar sus propias composiciones polifónicas.

Su estilo conservador estaba caracterizado por una concepción severa que se reflejaba tanto en el ámbito musical como en el administrativo: su hijo Vincenzo, por el contrario, provocaría un profundo cambio en el clima cultural y musical de la corte. Las afinidades del nuevo duque con la vida de Ferrara y Florencia trajeron unos aires nuevos totalmente opuestos a las ideas conservadoras impuestas por su padre. Tras el matrimonio de su hermana Margarita con el duque Alfonso II d'Este, los contactos de Vincenzo Gonzaga con Ferrara se volvieron asiduos y, tras casarse con Leonor de Médicis en 1584, el duque se acercó en igual manera a las nuevas tendencias florentinas.

En Ferrara hizo amistad con Guarini y Tasso y estuvo en contacto directo con el célebre *Concierto de las Damas*: admiraba tanto esta institución musical que quiso recrearla en su propia corte de Mantua. El duque Guillermo ya había intentado realizar un proyecto similar contando con el arte de las hermanas Pellizzari (que, por otra parte, fueron invitadas a participar en los festejos de los célebres *Intermedios de la Pellegrina*, que tuvieron lugar en Florencia en 1589 para celebrar la boda de Cristina de Lorena y Fernando de Médicis), de Lucrecia Urbani y Caterina Martinelli, «la Romanina», futura protagonista del *Orfeo* de Monteverdi: mas este *Concierto Mantuano* no alcanzó nunca la fama ni el brío de las Damas ferraresas...

En Mantua las instituciones musicales eran entonces encomendadas a personalidades de primerísimo orden en el ámbito musical italiano: la capilla del Duomo estaba dirigida por Ippolito Baccusi (luego sustituido por Ludovico Grossi da Viadana), la capilla de Santa Bárbara (instituida por Guillermo Gonzaga) estaba presidida por Gian Giacomo Gastoldi y la capilla musical de la corte contaba desde 1595 con la presencia estable de Giaches de Wert.

Éste era el clima creativo y estimulante de los años 1590 con el que se encontró el joven Claudio Monteverdi al llegar a Mantua tras haber buscado inútilmente un empleo en las cortes de Verona y Milán; algunos años más tarde, en 1592, el compositor cremonés publicará su *Tercer Libro de Madrigales*, dedicándose expresamente al duque

Vincenzo. El éxito de este libro está probado por la sucesión de numerosísimas reimpresiones, a partir de 1594, y durante casi 30 años: baste con citar como ejemplo la edición de Amberes realizada por Pierre Phalese en 1615 (publicada con la póstuma añadidura del bajo continuo) y la de 1621 a cargo de Bartolomeo Magni, impresa con la inscripción «... de Claudio Monteverdi... Maestro de Capilla de la Serenísima República» (de hecho, Monteverdi vivía desde 1613 en Venecia, donde ocupaba el cargo de maestro de capilla de San Marco).

... *Entonces el verdadero artificio será artificio de ficción...*  
(Torquato Tasso)

El porqué de la gran fortuna y del rápido renombre de este libro de madrigales se explica fácilmente. El *Tercer Libro* se presenta como una serie variada de estilos y formas diferentes. Encontramos obras virtuosísticas (con 2 o 3 voces de soprano) que siguen en la estela del estilo ferrarés del *Concierto de las Damas*, tan afín al gusto del duque, obras escritas en estilo cromático, madrigales de estilo *concitato* (animado, agitado) y declamado, madrigales cortesanos. Dicho en pocas palabras, podemos considerar el *Tercer Libro* como una *suma* de todo lo que, para la época, significaban el término «madrigal» y sus formas más representativas. Además, las selecciones poéticas de Monteverdi en este libro son las típicas del *nuovo stile* (estilo nuevo), pues recurren a poetas como Torquato Tasso y Battista Guarini.

Tasso en particular, que ya había participado en los *Libros Primero y Segundo* de Monteverdi con textos descriptivos y pastorales, aparece en el *Tercer Libro* como el medio ideal para evidenciar la «gravedad» de las emociones y de las pasiones.

Algunos años antes de la publicación del *Tercer Libro*, Tasso había publicado un diálogo titulado *La Cavalletta, ovvero de la poesia toscana* en cuya conclusión el poeta expresa sus ideas sobre la «música moderna»: «Dejemos pues a un lado toda esa música que, al degenerar tanto, se ha vuelto blanda y afeminada, y roguemos a Striggio, a Iacches, a Luzzasco y a algún otro excelente maestro de música que quiera hacerla volver a aquella gravedad de la que se alejó tanto que la perdió de vista... Yo no critico la dulzura y la suavidad, pero echo en falta el temperamento, porque opino que la música es tan noble como las demás artes...».

*O come è gran martire, O Primavera, Lumi miei cari*, y *O rossignuol* (que se anticipa en algunos años a *Quell'augellin* del *Cuarto Libro*) son un ejemplo típico de madrigal virtuosístico propio del estilo ferrarés (Gesualdo utilizará también el poema *O come è gran martire* en su *Tercer Libro*, publicado en Ferrara en 1594, mientras *O Primavera*, musicado pocos años después por Giaches de Wert en su *11º Libro de Madrigales*, será también incluido por Luzzasco Luzzaschi en los *Madrigales para 1, 2 y 3 sopranos* de 1601); *Perfidissimo volto* será retomado por Marco de Gagliano y Sigismondo d'India en versión para voz sola; *Ch'io non t'ami*

será también puesto en música por el joven D'India en su *Primer Libro de Madrigales* de 1606 (viajando hacia el norte de la península italiana a principios del siglo xvii, Sigismondo pudo encontrarse con Monteverdi precisamente en Mantua); *Rimanti in pace*, escrito en estilo cromático (Luca Marenzio, dos años más tarde, se basará en el mismo poema para una obra del *Sexto Libro de Madrigales*), toma como punto de partida el episodio de Armida abandonada, de la *Jerusalén libertada*.

El corazón del *Tercer Libro* está, sin embargo, constituido por dos ciclos de la *Jerusalén* de Torquato Tasso. Ya diez años antes, Wert había puesto música a algunos extractos de las vicisitudes tassianas en sus propios *Libros de Madrigales*, el *Séptimo* de 1582 y el *Octavo* de 1586 (*Giunto alla tomba, Misera non credea* y *Qual musico gentil*) y también Luca Marenzio se había aventurado a escribir una versión de *Misera non credea* en su *Cuarto Libro de Madrigales* de 1584. Monteverdi escribirá muchos años después, en el prefacio de su *Octavo Libro de Madrigales* de 1638: «... me encomendé al divino Tasso, el poeta cuyas palabras expresan de la manera más apropiada y natural las pasiones que quiere describir...».

*Vattene pur cudel* es el lamento de Armida abandonada por Rinaldo, en el *Canto xvi* de la *Jerusalén libertada*: Monteverdi pone música a 3 estrofas u «octavas», probablemente las más dramáticas; homoritmias declamadas cuentan el tormento de Armida, amplios cromatismos descendentes acompañan su desmayo,

disonancias y sextas descendentes subrayan las lágrimas y el dolor. *Vivrò fra i miei tormenti*, del *Canto xii* de la *Jerusalén* de Tasso, es la continuación del célebre *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (*Combattimento* al que Monteverdi pondrá música muchos años más tarde y que será representado por primera vez en Mantua durante el Carnaval de 1624): descubriendo que bajo el yelmo enemigo se escondía la amada Clorinda, Tancredi se desespera y se condena a las desventuras más negras y los tormentos más duros. También aquí Monteverdi recurre ampliamente al estilo declamado (que Wert ya había anunciado algunos años antes, poniendo precisamente música a las octavas tassianas). El monólogo de Tancredi a los pies de la amada se desarrolla según una serie continua de sílabas que no están muy lejos de evocar un *recitar cantando* a 5 partes. La poesía de Tasso será una compañera fiel en el largo camino musical de Monteverdi: el *Cuarto Libro* finalizará con el madrigal *Piagne e sospira*, el *Séptimo Libro* incluirá *Al lume delle stelle*, y el ya citado *Combattimento di Tancredi e Clorinda* formará parte del *Octavo Libro*.

### Sobre la interpretación

*Todas las veces que contemplo un verdadero amanecer, me siento revivir. Me parece disfrutarlo por primera vez, y me pesa no gozarlo más a menudo.*

(Eugène Delacroix)

Para la presente grabación nos hemos atendido a la edición de 1592. Todo el *Tercer Libro* está pensado como una muestra del *nuovo stile*, o de la *Segunda práctica*, que será un factor característico de finales del siglo XVI y que abrirá las puertas al *recitar cantando* y a la ópera moderna: «Segunda práctica... se entiende por aquélla que versa sobre la perfección de la melodía, o sea, que considera que la armonía ha de obedecer y no mandar, y que consagra la palabra como dueña y señora de la armonía» (Giulio Cesare Monteverdi: *Dichiarazione*).

El *Tercer Libro* es un verdadero preludeo al *Cuarto Libro*, que contiene ya unas armonías atrevidas y unas disonancias rebuscadas, las mismas que pocos años después serán criticadas y públicamente condenadas por considerarlas «ásperas para el oído, poco placenteras y transgresoras de las buenas reglas».

Aquilino Coppini publicaba en 1608 y 1609 dos colecciones de *contrafacta* y transposiciones espirituales\* de obras escogidas en los *Segundo*, *Tercer*, *Cuarto* y *Quinto Libros de Madrigales* monteverdianos. Al enviar una copia de estas recopilaciones a su amigo Hendrick van Putter, Coppini añadió: «*Qui sunt a Monteverdio, longiora intervalla et quasi percussiones inter cannendum requirunt. Insistendo tantisper, indulgendo tarditati, aliquando etiam festinandum. Ipse moderator eris. In iis mihi sanevis commovendorum affectum*» (Los madrigales de Monteverdi piden ser interpretados con una respiración más amplia y una pulsación no siempre regular, con urgencia a veces, o recreándose, y otras veces acelerando. Tú mismo establecerás el tiempo. Estos

madrigales expresan las pasiones de manera realmente admirable.)

Claudio Cavina

Traducido por Ana Lenhardy y Pedro Elías

## Comentario sobre la grabación

*Words move, music moves*

*Only in time; but that which is only living*

*Can only die.*

(T. S. Eliot: *Four Quartets*)

*Mi música me ha permitido acercarme a la sensación de aquella noche de 1944, la noche en la que escuché por vez primera a Diz y a Bird, pero no la he alcanzado del todo. Cerca, cerca, pero no del todo. Sigo intentándolo, intento escuchar y sentir aquella cosa, trato siempre de hacerla crecer dentro de mí y en la música que toco cada día. Recuerdo que no era más que un chiquillo con la boca sucia de leche cuando frecuentaba ya a todos estos grandes músicos, los mismos ídolos que tengo hoy día, tratando de absorberlo todo. Era grandioso.*

(Miles Davis: *Miles - The Autobiography*)

## Postfacio

*He sido un niño muy afortunado porque he nacido en medio de la música... Escuchando viejos discos de 78 revoluciones, que giraban*

*pesadamente bajo la punta de metal de los viejos gramófonos, siempre me preguntaba cómo un hombre podría estar escondido en aquel extraño aparato y producir tantos sonidos. Una noche tuve un sueño maravilloso: la caja del gramófono se abrió como por encanto y de ella salían muchos bombrecitos, cada uno con su instrumento, que paseaban indiferentes por la casa, sobre mi cama, para después regresar a su casa musical al alba. Todavía hoy, cuando tendría que saber cómo funciona un tocadiscos, me gusta pensar que la casa se puebla de estos misteriosos y minúsculos músicos.*

(Claudio Abbado: *La casa de los sonidos*)

\* Nota del traductor: muy de moda, sobre todo en Milán, donde fueron publicadas estas colecciones, las *contrafacta* adaptaban la instrumentación y el texto de las músicas profanas al contexto religioso para seguir las normas del Concilio de Trento y a la vez poder escuchar la música de los grandes compositores coetáneos.





**Claudio Monteverdi****Das Dritte Madrigalbuch für fünf Stimmen, 1592**

... so, singend und wieder singend das Herz, ob Liebeswunder, ist geschaffen die Nachtigall...

(Battista Guarini)

Der Hof Mantovas erlebte gegen Ende des 16. Jahrhunderts wesentliche Veränderungen in politischer und kultureller Hinsicht. Nach dem Tod, 1587, des Herzogs Guglielmo Gonzaga trat sein Sohn Vincenzo I dessen Nachfolge an. Guglielmo, ein in politischen und kulturellen Angelegenheiten erleuchteter Prinz, hatte den Künsten einen Ehrenplatz eingeräumt, war er doch selbst Musikliebhaber und Komponist und hatte gar seine eigenen mehrstimmigen Werke veröffentlicht.

Sein konservativer Stil fand Ausdruck in einer strengen Haltung, die sich sowohl im musikalischen wie im administrativen Umfeld widerspiegelte. Sein Sohn Vincenzo jedoch bewirkte tiefgreifende Veränderungen im musikalischen und kulturellen Klima des Hofes. Die Affinität des neuen Herzogs zum Leben in Ferrara und Florenz brachte Entwicklungen mit sich, welche den von seinem Vater verwirklichten konservativen Vorstellungen gänzlich entgegen standen. Nach der Hochzeit seiner Schwester Margherita mit dem Herzog Alfonso II d'Este wurden die Kontakte von Vincenzo Gonzaga mit Ferrara noch beständiger, und nachdem er selbst 1584 Leonora de'

Medici geheiratet hatte, näherte er sich gleichermaßen den neuen florentinischen Tendenzen.

In Ferrara schloss er Freundschaft mit Guarini und Tasso und stand auch in direktem Kontakt zum berühmten *Konzert der Damen*, welches er so sehr bewunderte, dass er beabsichtigte es auch an seinem Hof in Mantova ins Leben zu rufen. Auch Herzog Guglielmo hatte sich schon vorher an einem vergleichbaren Projekt versucht mit den Schwestern Pellizari (u. a. geladen zur Teilnahme an den Festlichkeiten der berühmten *Intermedi della Pellegrina*, die 1589 in Florenz stattfanden, um die Hochzeit von Cristina di Lorena und Ferdinando de' Medici zu feiern), mit Lucrezia Urbani und mit Caterina Martinelli, die »Romanina«, zukünftige Protagonistin von Monteverdis *Orpheus*. Doch erreichte dieses *Mantovaner Konzert* nie den Ruf oder den Glanz der Damen aus Ferrara!

Die musikalischen Institutionen Mantovas unterstanden damals herausragenden Persönlichkeiten des italienischen Musiklebens. Die Domkapelle wurde geleitet von Ippolito Baccusi (später abgelöst von Ludovico Grossi da Viadana), der Kapelle von Santa Barbara (gestiftet von Guglielmo Gonzaga) stand Gian Giacomo Gastoldi vor, und die Musikkapelle des Hofes genoss seit 1595 die kontinuierliche Anwesenheit von Giaches de Wert.

Auf dieses kreative und stimulierende Klima traf 1590 der junge Claudio Monteverdi, nachdem er vorher

vergeblich eine Anstellung an den Höfen von Verona und Mailand angestrebt hatte. Wenige Jahre später, 1592, sollte der Komponist aus Cremona sein *Drittes Madrigalbuch* veröffentlichen und es ausdrücklich Herzog Vincenzo widmen. Der Erfolg dieses Buches wird belegt durch die zahlreichen Neuauflagen, zu denen es ab 1594 über fast 30 Jahre hinweg kam. Als Beispiel sei auf zwei Veröffentlichungen hingewiesen: jene, die Pierre Phalese 1615 in Antwerpen herausgab – hier wurde nachträglich der Generalbass hinzugefügt –, und die von Bartolomeo Magni, 1621, die gedruckt wurde mit der Inschrift: »... von Claudio Monteverdi... Kapellmeister der Erlauchten Republik« (tatsächlich lebte Monteverdi seit 1613 in Venedig, wo ihm die Stellung des Kapellmeisters von San Marco übertragen worden war).

... *Dann wird die wahre Kunstfertigkeit Kunstfertigkeit sein der Fiktion...*  
(Torquato Tasso)

Warum diesem Madrigalbuch so viel wohlwollende Aufnahme und Erfolg beschieden waren, lässt sich leicht erklären. Das *Dritte Buch* präsentiert sich als abwechslungsreiche Sammlung unterschiedlicher Stile und Formen. Virtuose Werke (mit 2 oder 3 Sopranstimmen), die dem Einfluss des Stiles der Damen aus Ferrara unterliegen und so sehr dem Geschmack des Herzogs entsprechen, stehen neben in chromatischem Stil

geschriebenen Werken und Madrigalen in bewegtem, deklamatorischem Stil sowie höfischen Madrigalen. Zusammenfassend kann das *Dritte Buch* als Summe all dessen verstanden werden, was in der Epoche das »Madrigal« und seine repräsentativsten Formen ausmachte. Außerdem entspricht die poetische Auswahl Monteverdis in diesem Buch mit Werken von Torquato Tasso und Battista Guarini dem *nuovo stile*. Insbesondere Tasso, der mit beschreibenden und pastoralen Texten schon in das *Erste* und *Zweite Buch* Monteverdis Aufnahme gefunden hatte, erscheint im *Dritten Buch* als ideales Medium, um die »Schwere« der Gefühle und Leidenschaften auszudrücken.

Einige Jahre vor der Veröffentlichung des *Dritten Buches* hatte Tasso einen Dialog veröffentlicht mit dem Titel *La Cavaletta, ovvero de la poesia toscana*, in dessen Schlussteil der Dichter seine Einschätzung der »modernen Musik« kundtut: »Lassen wir beiseite all die Musik, die nach derartigem Degenerieren weich und weibisch geworden ist, und bitten wir Striggio, Iaches, Luzzasco und andere vorzügliche Meister vorzüglicher Musik, ihr jene Schwere zurückzugeben, von der sie sich entfernte, so sehr, dass sie sie ganz aus den Augen verlor... Ich kritisiere nicht Süße und Sanftheit, doch verlangt es mich nach Temperament, denn ich glaube, dass die Musik nicht weniger edel ist als die anderen Künste...«.

*O come è gran martire, O Primavera, Luni miei cari* und *O rossignol –Quelläugellin* des *Vierten Buches* einige Jahre

vorwegnehmend– sind typische Beispiele des virtuoson Madrigals im Stile Ferraras. (Auch Gesualdo sollte das Gedicht *O come è gran martire* in seinem 1594 in Ferrara veröffentlichten *Dritten Buch* verwenden, während *O Primavera*, wenige Jahre später von Giaches de Wert in Musik gesetzt, auch von Luzzasco Luzzaschi in die *Madrigale für 1, 2 und 3 Soprane* von 1601 aufgenommen werden wird. Auf *Perfidissimo volto* wird erneut von Marco de Gagliano und Sigismondo d'India in der Version für Solostimme zurückgegriffen. Auch *Cb'io non tami* wird von dem jungen D'India in seinem *Ersten Madrigalbuch* von 1606 in Musik gesetzt. (Wahrscheinlich ist Sigismondo gerade in Mantova auf Monteverdi gestoßen, als er zu Beginn des 17. Jahrhunderts die italienische Halbinsel hinauf reiste.) *Rimanti in pace*, ein in chromatischem Stil komponiertes Stück, ist auch im zwei Jahre später entstandenen *Sechsten Madrigalbuch* Luca Marenzios vertreten; als Ausgangspunkt nimmt Monteverdi die Episode der verlassenen Armida aus *Das Befreite Jerusalem*.

Das Herzstück des *Dritten Buches* machen jedoch zwei Zyklen des *Jerusalem* Torquato Tassos aus. Schon zehn Jahre zuvor hatte Wert einige Auszüge von Gedichten Tassos in seinem *Siebten* (1582, *Giunto alla tomba, Misera non credea*) wie auch in seinem *Achten Madrigalbuch* (1586, *Qual musico gentil*) in Musik gesetzt, und auch Luca Marenzio hatte sich daran gewagt, eine Version von *Misera non credea* für sein *Viertes Madrigalbuch* von 1584 zu komponieren. Monteverdi wird viele Jahre

später im Vorwort seines *Achten Madrigalbuches* von 1638 schreiben: »... ich vertraute mich dem göttlichen Tasso an, jener Dichter, dessen Werke auf geeignetste und natürlichste Weise die Leidenschaften ausdrücken, die er beschreiben will...«.

Bei *Vattene pur crudel* handelt es sich um die Klage der von Rinaldo verlassenen Armida aus dem 16. *Gesang* von *Das Befreite Jerusalem*. Monteverdi setzt hier 3 Strophen oder »Oktaven«, wahrscheinlich die dramatischsten, in Musik. Gleichförmig deklamatorische Rhythmen erzählen die Qualen Armidas. Weitausgreifende, absteigende Chromatismen begleiten ihr Ohnmächtigwerden, Dissonanzen und absteigende Sexten unterstreichen ihre Tränen und ihren Schmerz. *Vivòrò fra i miei tormenti* aus dem 12. *Gesang* von Tassos *Jerusalem* ist die Fortführung des berühmten *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (jenes *Combattimento*, das Monteverdi viele Jahre später in Musik setzen sollte, und das erstmals während des Karnevals 1624 in Mantova aufgeführt wurde). Als er entdeckt, dass sich unter dem feindlichen Helm die geliebte Clorinda verbirgt, verzweifelt Tancredi und verdammt sich zu dunkelstem Unheil und schwersten Qualen. Auch hier greift Monteverdi auf den deklamatorischen Stil zurück, den Wert schon einige Jahre vorher angekündigt hatte, als er genau jene »Oktaven« Tassos in Musik setzte. Tancredis Monolog zu Füßen der Geliebten entwickelt sich entlang einer kontinuierlichen Reihe von Silben die nicht weit davon entfernt sind, einen fünfstimmigen *recitar cantando*

(Sprechgesang) zu evozieren. Die Dichtkunst Tassos sollte zum treuen Begleiter auf dem langen musikalischen Werdegang Monteverdis werden. Das *Vierte Buch* wird mit dem Madrigal *Piange e sospira* enden, ins *Siebte Buch* wird *Al lume delle stelle* Aufnahme finden und das schon zitierte *Combattimento di Tancredi e Clorinda* wird Teil des *Achten Buches* werden.

### Zur Interpretation

*Jedes Mal, wenn ich einen wahren Tagesanbruch sehe, fühle ich mich von neuem Leben erfüllt.*  
(Eugène Delacroix)

Vorliegender Aufnahme haben wir die Veröffentlichung von 1592 zugrunde gelegt. Das *Dritte Buch* ist vollständig dem *nuovo stile* bzw. der *seconda pratica* verpflichtet, die Ende des 16. Jahrhunderts zu einem wesentlichen Interpretationsmerkmal werden sollte und dem Sprechgesang wie auch der modernen Oper die Türen öffnete: »*Seconda pratica*... darunter versteht man die Vervollkommnung der Melodie, wobei die Melodie gehorchen muss und nicht befehlen soll, und wobei das Wort über die Harmonie bestimmt« (Giulio Cesare Monteverdi: *Dichiarazione*).

Das *Dritte Buch* ist ein wahres Präludium des *Vierten Buches*, denn es enthält bereits einige der gewagten Harmonien und ausgesuchten Dissonanzen, die wenige

Jahre später öffentlich kritisiert und verurteilt werden sollten, weil man sie als »rauh für das Gehör, wenig angenehm und die bewährten Regeln überschreitend« erachtete.

Aquilino Coppini veröffentlichte 1608 und 1609 zwei Sammlungen mit Kontrafakturstücken und geistlichen Bearbeitungen von Werken aus dem *Zweiten*, *Dritten*, *Vierten* und *Fünften Madrigalbuch* Monteverdis.\* Als Coppini seinem Freund ein Exemplar dieser Sammlungen schickt, fügt er in einem Begleitschreiben hinzu: »*Qui sunt a Monteverdio, longiora intervalla et quasi percussiones inter canendum requirunt. Insistendo tantisper, indulgendo tarditati, aliquando etiam festinandum. Ipse moderator eris. In iis mira sanevis commovendorum affectum*« (Die Interpretation der Madrigale Monteverdis verlangt eine freiere Interpretation, längere Intervalle und nicht immer gleichmäßige Anschläge, vielmehr müssen diese manchmal mit Eile, manchmal sich entspannend und dann wieder beschleunigend ausgeführt werden. Du selbst wirst das Tempo festlegen. Diese Madrigale drücken die Leidenschaften auf wahrhaft bewundernswerte Weise aus.)

Claudio Cavina

Übersetzt von Bernd Neureuther

## Kommentar zur Aufnahme

*Words move, music moves*

*Only in time; but that which is only living*

*Can only die.*

(T. S. Eliot: *Four Quartets*)

*Meine Musik hat mir erlaubt, mich dem Gefühl jener Nacht von 1944 zu nähern. Es war die Nacht, in der ich zum ersten Mal Diz und Bird hörte. Doch ganz habe ich das Gefühl jener Nacht nicht erreicht. Nah, sehr nah, bin ich gekommen, mehr aber nicht. Ich versuche es weiter, ich versuche jene Sache zu hören und zu fühlen, immer versuche ich sie in mir und in der Musik, die ich täglich spiele, wachsen zu lassen. Ich erinnere mich, dass ich noch ein kleiner Junge war, dem die geschlürfte Milch um den Mund getrocknet war; als ich schon all diese großen Musiker hörte, die gleichen Idole, die ich auch heute noch habe, und ich versuchte alles, alles, in mich aufzusaugen. Es war grandios.*

(Miles Davis: *Miles - Die Autobiographie*)

## Nachwort

*Ich war ein sehr glückliches Kind, denn ich bin inmitten von Musik geboren... Ich hörte alte Schallplatten mit 78 Umdrehungen, die sich gewichtig unter den Metallnadeln der alten Grammophone drehten. Immer fragte ich mich, wie ein Mensch in jenem sonderbaren Apparat versteckt sein konnte und es schaffte, so viele Klänge hervorzubringen. Eines Nachts hatte*

*ich einen wunderschönen Traum: Die Kiste des Grammophons öffnete sich wie von Zauberband und aus ihr stiegen viele kleine Männlein. Jedes mit seinem Instrument spazierten sie dann unbekümmert im Haus, auf meinem Bett, umher, um dann bei Morgengrauen wieder in ihre Behausung zurückzukehren. Auch heute noch, wo ich eigentlich wissen müsste, wie ein Plattenspieler funktioniert, denke ich gern, dass das Haus sich mit diesen geheimnisvollen und winzigen Musikern bevölkert.*

(Claudio Abbado: *Das Haus der Klänge*)

\*Anmerkung: Die Kontrafaktur ist ein Vorgehen das besonders in Mailand, wo diese Sammlungen veröffentlicht wurden, in Mode war. Dabei wird die Instrumentierung und der Text weltlicher Musik dem religiösen Kontext angepasst, um den Vorgaben des Tridentiner Konzils zu entsprechen und dennoch die Musik der großen zeitgenössischen Komponisten hören zu können.



CLAUDIO MONTEVERDI  
IL TERZO LIBRO DI MADRIGALI



Testi  
Texts  
Textes  
Textos  
Texte

### 1 LAGIOVINETTA PIANTA

La giovinetta pianta  
si fa più bell' al sole,  
quando men arder suole;  
ma se fin dentro sente  
il vivo raggio ardente,  
dimostran fuor le scolorite spoglie  
l'intern' ardor che la radice accoglie.  
Così la Verginella amando si fa bella  
quand' Amor la lusinga e non l'offende;  
ma se 'l suo vivo ardore  
la penetra nel core,  
dimostra la sembianza impallidita  
ch'ardente è la radice de la vita.

The young plant  
becomes more beautiful in the sun,  
when it usually burns less;  
but inside she feels  
the living, burning ray,  
the fall of her discoloured petals reveals  
the inner ardour that the root gathers.  
Thus the loving Maiden becomes a beautiful  
when love flatters her and does not hurt her;  
but if her burning ardour  
penetrates to the heart,  
the pallor of her appearance reveals  
how ardent is the root of life.

### 2 O COME È GRAN MARTIRE (B. Guarini)

O come è gran martire  
a celar suo desire,  
quando con pura fede  
s'ama chi non se 'l crede.  
O soave mio ardore,  
o giusto mio desio,  
s'ognun ama il suo core,  
e voi sete il cor mio,  
all'hor non fia ch'io v'ami  
quando sarà che viver più non brami.

Oh, how great is the suffering  
when desire is stifled,  
when with pure faith  
one is loved who does not believe.  
Ah, gentle is my ardour,  
and just my desire;  
if each loves his own heart  
and you are my heart,  
the moment in which we are not loved  
will only come when I no longer wish to live.

### 3 SOVRA TENERE ERBETTE

Sovra tenere erbetto e bianchi fiori  
stava Filli sedendo  
ne l'ombra d'un alloro,  
quando li dissi: «Cara Filli io moro.»  
Ed ella a me, volgendo  
Vergognosetta il viso,  
frenò frangendo fra le rose il riso,

On the soft grass and the white flowers  
sat Phyllis  
in the shade of a laurel  
when I said to her: "Dear Phyllis, I am  
dying."  
And she shyly  
looked towards me,

La jeune plante  
devient plus belle au soleil  
quand il brûle le moins ;  
mais si elle se sent pénétrée  
par le rayon vif et ardent,  
la chute des pétales fanés est la preuve  
de l'ardeur interne que la racine recueille.  
Ainsi l'ingénue qui aime se fait belle,  
quand l'amour la flatte sans la blesser ;  
mais si sa vive ardeura  
pénètre son cœur,  
la pâleur de son visage est la preuve  
de l'extrême ardeur de la racine de la vie.

Oh, quelle grande souffrance  
que de cacher son désir,  
quand d'un sentiment pur  
on aime qui ne le croit.  
Oh, suave est mon ardeur,  
et juste est mon désir,  
si chacun aime son propre cœur,  
et que vous êtes mon propre cœur,  
l'heure à laquelle je ne vous aimerais  
sera celle à laquelle je ne voudrais plus vivre.

Sur l'herbe tendre et les blanches fleurs  
Phylis était assise  
à l'ombre d'un laurier,  
quand je lui dis : «Chère Phylis, je meurs.»  
Et elle, en tournant vers moi  
avec une pudeur charmante son regard,  
et retenait entre les roses le ris,

La joven planta  
se vuelve más bella al sol,  
cuando menos suele arder;  
mas si en su interior siente  
el vivo rayo ardiente,  
la caída de sus pétalos descoloridos revela  
el ardor interno que la raíz recoge.  
Así la Doncella amando se vuelve bella  
cuando el amor la halaga y no la hiera;  
mas si su vivo ardor  
la penetra hasta el corazón,  
la palidez de su semblante revela  
cuán ardiente es la raíz de la vida.

Oh cuán grande es el sufrimiento  
al ocultarse el deseo,  
cuando con pura fe  
se ama a quien no lo cree.  
Oh, suave es el ardor mío,  
oh, justo el deseo mío,  
si cada uno ama su propio corazón  
y vos sois mi corazón,  
el momento en el que no os ame  
sólo llegará cuando vivir más ya no querré.

Sobre la tierna hierba y las blancas flores  
estaba Filis sentada  
a la sombra de un laurel  
cuando le dije: «Cara Filis, me muero.»  
Y ella, vergonzosilla,  
me dirige la mirada,  
reteniendo entre las rosas la sonrisa,

Die junge Pflanze  
wird schöner an der Sonne,  
wenn weniger sie zu glühen pflegt.  
Doch wenn aus ihrem Innern sie fühlt  
den lebendigen, den glühenden Strahl,  
zeigen außen die verblassten Blüten  
das innere Glühen, das die Wurzel  
aufnimmt.  
So wird liebend die Jungfrau schön,  
wenn die Liebe ihr schmeichelt und nicht sie  
verletzt.  
Doch wenn das lebendige Glühen  
ihr das Herz durchdringt,  
dann zeigt ihres Gesichtes Blässe  
wie glühend ist des Lebens Ursprung.

Oh, wie groß ist das Leiden,  
wenn sich das Verlangen verbirgt,  
wenn in reinstem Glauben  
wird geliebt, wer diese Liebe nicht glaubt.  
Oh, sanft ist mein Glühen,  
oh, gerecht ist mein Verlangen,  
und ihr seid mein Herz.  
Die Stunde, in der ich euch nicht mehr liebe,  
wird nur kommen, wenn nicht länger ich  
leben will.

Auf dem zarten Gras und den weißen  
Blumen  
saß Phyllis  
im Schatten eines Lorbeerbaumes,  
als ich ihr sagte: »Teure Phyllis, ich sterbe.«  
Und sie, schamhaft verlegen  
wurde ihr Gesicht,



che per gioia del core  
credo ne trasse amore;  
Onde lieta mi disse:  
«Baciarmi Tirsi mio,  
che per desir sento morirmi anch'io.»

keeping her smile between the roses,  
and, making my heart leap for joy,  
I thought that she brought me love,  
hearing what she happily said to me:  
“Kiss me, my Tirsi, for I feel  
that I too am dying of desire.”

#### 4 O DOLCE ANIMA MIA

(B. Guarini)

O dolce anima mia, dunque è pur vero  
che cangiando pensiero  
per altrui m'abbandoni;  
se cerchi un cor che più t'adori et ami  
ingiustamente brami;  
se cerchi lealtà, mira che fede  
amar quand'altrui doni la mia cara mercede,  
e la spietata tua dolce pietate.  
Ma se cerchi beltate  
non mirar me, cor mio, mira te stessa,  
in questo volto, in questo cor impresso.

Oh my sweet love, thus it is true  
that you changed your appearance  
and you abandon me for another;  
if you search for a heart that adores you  
more and loves you,  
you desire in vain; if you seek loyalty,  
consider what faith it is to love  
when you give to another my sweet reward  
and your heartless sweet pity.  
But if you seek beauty, my heart,  
do not look at me, look at yourself,  
in this face, in this heart pervaded by you.

#### 5 STRACCIAMI PUR IL CORE

(B. Guarini)

Stracciami pur il core  
ragion è ben ingrato,  
che se t'ho tropp'amato  
porti la pena del commess'errore.  
Ma perché stracci fai de la mia fede?  
Che colpa ha l'innocente  
Se la mia fiamma ardente  
Non merita mercede?  
Ah, non la merta il mio fedel servire,  
ma straccia pur, crudele,  
non può morir d'amor alma fedele!  
Sorgherà nel morir quasi Fenice

Tear my heart, then,  
rightly ungrateful,  
I loved you too much  
and you receive the punishment for the  
mistake committed.  
But why do you tear my faith as well?  
What blame does the innocent one bear  
if my burning flame  
does not deserve mercy?  
Ah, my faithful service is not deserved,  
but tear then, cruel one,  
a faithful soul cannot die of love!

pour la grande joie du cœur  
pensant apporter amour ;  
elle me dit donc :  
«Embrasse-moi mon Tirsi,  
car je me sens mourir de désir moi-aussi.»

Ô ma douce âme, il est donc vrai que,  
changeante,  
pour un autre tu m'abandonnes ;  
si tu recherches un cœur qui t'adore  
et t'aime plus que le mien, tu rêves en vain ;  
si tu recherches la loyauté, pense à cette foi  
d'aimer  
quand tu donnes à un autre ma chère  
récompense  
et ton impitoyable et douce compassion.  
Mais si tu recherches la beauté, ne me  
regarde pas,  
mon cœur, regarde-toi, dans ce visage,  
dans ce cœur imprégné de toi.

Déchire-moi donc le cœur  
avec raison bien ingrat,  
je t'ai trop aimé  
et tu portes la peine de l'erreur commise.  
Mai pourquoi me déchire-tu l'âme ?  
Quelle est la faute de l'innocent  
si ma flamme ardente  
ne mérite merci ?  
Ah non, mon sentiment fidèle ne le mérite,  
mais déchire donc, cruelle,  
puisque'une âme fidèle ne peut mourir  
d'amour !

y para alegre goce del corazón  
pensé que me traía amor  
por lo que alegre me dijo:  
«Bésame Tirsi mío, pues siento  
que yo también me muero de deseo.»

Oh dulce alma mía, es luego verdad que  
cambiaste de parecer  
y por otro me abandonas;  
si buscas un corazón que te adore más  
y te ame, anhelas en vano;  
si buscas lealtad, considera que fe es amar  
cuando das a otro mi querida recompensa  
y tu despiadada dulce piedad.  
Mas si buscas belleza, corazón mío,  
no me mires, mírate a ti misma,  
en esta cara, en este corazón de ti  
impregnado.

Desgárrame pues el corazón,  
bien ingrato con razón,  
yo te amé demasiado  
y tú llevas la pena por el error cometido.  
¿Mas por qué desgarras también mi fe?  
¿Qué culpa tiene la inocente  
si mi llama ardiente  
no se merece merced?  
Ah, no se lo merece mi fiel servir,  
mas desgarras pues, cruel,  
¡no puede morir de amor un alma fiel!  
Volverá a surgir de la muerta tal el Ave Fénix

und hielt sie zwischen den Rosen das  
Lächeln zurück.  
Zu freudigem Genusse des Herzens,  
dachte ich, dass Liebe sie so mir brachte,  
denn freudig sprach sie zu mir:  
»Küss mich, mein Tirsi, denn ich fühle,  
dass auch ich vor Verlangen sterbe.«

Oh meine süße Seele, dann ist also wahr,  
dass dein Ansinnen du änderstest,  
um eines andren mich verlässt.  
Suchst du ein Herz, das mehr dich verehere  
und liebe, dann sehnst du vergebens.  
Suchst du'Treue, sieh welch Treue ist zu  
lieben,  
wenn einem andren du gibst meinen  
geliebten Lohn  
und deine erbarmungslose, süße Gnade.  
Doch suchst du Schönheit, mein Herz,  
schau nicht zu mir, schau auf dich selbst,  
in dieses Gesicht, in dieses Herz geprägt.

Entreiß also mir das Herz,  
gewiss undankbar ist die Vernunft,  
zu sehr hab ich dich geliebt.  
Du trägst mit dir das Leid begangnen  
Fehler.  
Doch warum entreißt du meinen Glauben  
mir?  
Welche Schuld trifft den Unschuldigen,  
wenn meine glühende Flamme  
Gnade nicht verdient?  
Ach, es verdient sie also nicht mein treues  
Dienen,

La fede mia più bella e più felice.

Faith will rise again from death like the  
Phoenix,  
but more beautiful and happier faith.

**6 O ROSSIGNUOL**  
**(P. Bembo)**

O rossignuol che in queste verdi fronde  
sovra il fugace rio fermati suoli,  
et forse a qualche noia ora t'involi,  
dolce cantand' al suon de le roche onde  
alterna teo in not' alte e profonde  
la tua compagna, e par che ti consoli.  
A me, perch'io mi strugg'e piant'e duoli,  
versi ad ogn'or nissun giammai risponde,  
né di mio danno si sospira o geme;  
et te s'un dolor preme  
può ristorar un altro piacer vivo,  
ma io d'ogni mio ben son casso e privo.

Oh nightingale, who in these green branches  
likes to stop above the flowing river,  
and flee perhaps from some trouble,  
singing sweetly to the sound of the rocks  
where your companion alternates with you  
in both high and low notes, while you seek  
consolation.  
But as for me, sobs and sorrows invade me,  
and nobody ever answers me,  
or sighs and moans for my sorrow;  
and you, if sorrow touches you,  
you can change it for some other, real  
pleasure,  
but I am put away and deprived from all  
love.

**7 SE PERESTREMO ARDORE**  
**(B. Guarini)**

Se per estremo ardore  
morir potesse un core  
saria ben arso il mio,  
fra tant' incendio rio;  
ma come salamandra nel mio foco,  
vivo per la mia donna in festa e'n gioco,

If through an extreme ardour  
a heart may die,  
mine would burn exceedingly,  
guilty of many fires;  
but like a salamander in my fire,  
I live for my lady in celebration and play

En mourant, mon sentiment fidèle surgira  
comme le phénix, plus beau et plus radieux.

Ô rossignol qui dans ces verts feuillages  
suspend ton vol sur le fleuve fugace,  
et sans doute proie d'une soudaine peine,  
tu chantes avec douceur au son des roches  
où te répondent les notes hautes et  
profondes  
de ta compagne, qui te consolent ainsi.  
Mais pauvre de moi, envahi par la peine et la  
douleur,  
jamais personne ne me répond,  
de mes maux nul ne s'émeut ou gémit ;  
et toi, quand une douleur t'opprime,  
elle est chassée par un plaisir nouveau,  
mais moi, de tout amour privé, de tout  
amour renié.

Si d'un excès d'ardeur  
un cœur pouvait mourir  
le mien serait brûlant,  
coupable de tant d'incendies ;  
mais telle une salamandre dans mon feu,  
je vis pour ma dame en fête et en jeu,

la fe mía más bella y más feliz.

Oh ruiseñor, que en este verde follaje  
sueles pararte sobre el fugaz río,  
y quizá de cualquier pena te alejas,  
cantando suavemente al son de las rocas  
donde alterna contigo en las notas altas y  
profundas  
tu compañera, procurándote a la vez el  
consuelo.  
Mas en cuanto a mí, me invaden los sollozos  
y los duelos,  
y nadie nunca me contesta,  
ni por mi dolor suspira o gime;  
y tú, si un dolor te afecta,  
lo puedes cambiar por otro placer vivo,  
mas yo, de todo amor soy repudiado y  
privado.

Si por un extremo ardor  
puede un corazón morir  
tendría bien quemado el mío  
culpable de tantos incendios;  
mas como salamandra en mi fuego,  
vivo por la amada mía en fiesta y en juego,

reiß also grausam aus.  
An Liebe kann nicht sterben die treue Seele!  
Wie Phoenix aus der Asche wird  
auferstehen,  
noch schöner, noch glücklicher, mein  
Glaube.

Oh Nachtigall, die in diesem grünen Laub  
du über dem flüchtigen Flusse zu verweilen  
pflegst,  
und dich vielleicht von jeglicher Pein  
entfernst,  
durch dein süßes Singen zum Klang der  
Felsen,  
wo sich mit dir abwechselt in hohen und  
tiefen Tönen,  
gleichermaßen Trost suchend, deine  
Gesellin.  
Mich jedoch, mich befallen Seufzer und  
Schmerzen,  
und niemand antwortet mir je,  
niemand seufzt oder klagt meines  
Schmerzes wegen.  
Und du, befällt ein Schmerz dich,  
kannst du ihn ersetzen durch andres  
lebendig Vergnügen,  
doch ich, allem Guten bin ich entzogen und  
beraubt.

Wenn an äußerstem Glühen  
ein Herz versterben kann,  
wäre gewiss verbrannt das meine,  
an so vielen Bränden schuld,  
doch wie ein Salamander in meinem Feuer,  
lebe ich für meine Geliebte im Feste und im

e se m'avvien tal'hora  
che per dolcezza i' mora,  
mercé d'Amor, risorgo qual Fenice  
sol per viver ardendo ogn'hor felice.

and if it happened that at this moment  
I died of sweetness,  
thanks to Love, I would return like the  
Phoenix  
merely in order to live each moment,  
burning with happiness.

8 VATTENE PUR CRUDEL  
(T. Tasso)

«Vattene pur, crudel,  
con quella pace  
che lasci a me; vattene, iniquo, omai.  
Me tosto ignudo spirito, ombra seguace  
indivisibilmente a tergo avrai.  
Nova furia, co' serpi e con la face  
tanto t'agiterò quanto t'amai.  
E s'è destin ch'esca del mar, che schivi  
gli scogli e l'onde e che a la pugna arrivi,

“Depart then, cruel one,  
with this peace  
that you leave me; depart now, iniquitous  
one.  
I will soon be pure spirit, a tenacious shadow  
and will follow you forever.  
A new fury, with claws and face,  
I will disturb you as much as I loved you.  
And if the destiny that comes out of the sea  
allows you to escape  
from the reefs and waves and arrive in time  
for the battle,

LÀ TRA 'L SANGUE E LE MORTI  
(seconda parte)

Là tra 'l sangue e le morti egro giacente  
mi pagherai le pene, empio guerriero.  
Per nome Armida chiamerai sovente  
ne gli ultimi singulti: udir ciò spero.»  
Or qui mancò lo spirito a la dolente,  
né quest'ultimo suono espresse intero;  
e cadde tramortita e si diffuse  
di gelato sudore, e i lumi chiuse.

There, among the blood and the dead, sad  
fallen one,  
you will pay for my sorrows, impious warrior.  
You will frequently call upon the name of  
Armida  
in your final sobs; this is what I hope to  
hear.”  
Then the suffering one gave up the spirit,  
not even this last sound expressed whole;  
and fell, wounded unto death, and faded  
away  
in a frozen sweat, the eyes closed.

et s'il arrive qu'à cette heure  
de tant de douceurs je meurs,  
grâce à l'amour, je renaîtrais tel le phénix  
seulement pour vivre ardemment chaque  
heure heureux.

«Va-t-en donc, cruel,  
et me laisse en paix ;  
va-t-en, injuste, va.  
Je serais bientôt un esprit nu, une ombre  
tenace  
te suivant éternellement.  
Nouvelle furie, armée de serres et de faux  
je te harcèlerai autant que je t'aime.  
Et si le destin qui vient de la mer permet que  
tu échappes  
aux écueils et aux vagues, et que tu arrives à  
temps pour la bataille,

Là dans le sang et parmi les morts, triste  
gisant,  
tu me payeras pour mes peines, guerrier  
impie.  
Tu appelleras souvent le nom d'Armide  
dans tes derniers sanglots : c'est ce que  
j'espère entendre.»  
Le souffle manqua alors à la dolente,  
qui ne put exprimer ce dernier son en  
entier ;  
et elle défaille mourante et se défait  
en sueur glacée, et ferme les yeux.

y si ocurriera que en esta hora  
de dulzura me muera,  
gracias a Amor, volvería a surgir como el Ave  
Fénix  
sólo para vivir cada momento ardiendo feliz.

«Vete pues, cruel, con esta paz  
que me dejas;  
vete, inicuo, ahora.  
Seré pronto nudo espíritu, una sombra tenaz  
y eternamente te seguiré.  
Nueva furia, con las garras y con el haz,  
te acosaré tanto como te amé.  
Y si el destino que sale del mar permite que  
esquives  
los escollos y las olas y llegues al tiempo para  
la batalla,  
Allá, entre la sangre y los muertos, triste  
yacente,  
me pagarás las penas, impío guerrero.  
El nombre de Armida llamarás a menudo  
en los últimos sollozos: es esto lo que oír  
espero.»  
Aquí le faltó el aliento a la doliente,  
ni este último sonido expresó entero;  
y cae herida de muerte y se derrite  
en helado sudor, y los ojos cierra.

Spiel,  
und sollt' in dieser Stunde  
an Süße ich sterben,  
würd' ich, dank der Liebe, wie Phoenix  
auferstehen,  
nur um glühend zu leben jede glückliche  
Stunde.

»Geh nur, Grausamer, mit jenem Frieden,  
den du mir lässt, geh, Ungerechter, jetzt.  
Bald werd' nackter Geist ich sein,  
unbeugsamer Schatten,  
und ewig werd' ich dir folgen.  
Eine neue Furie, mit den Fängen und dem  
Antlitz  
werd' ich dich hetzen so sehr wie ich dich  
liebte.  
Und wenn das dem Meer entsteigende  
Schicksal erlaubt,  
dass du den Klippen und den Wolken  
entweichest  
und rechtzeitig zum Kampfe kommest,

Dort, zwischen dem Blut und den Toten  
liegend,  
wirst mein Leid du mir bezahlen, grausamer  
Krieger  
Den Namen Armida wirst oft du rufen  
in den letzten Seufzern: Dies ist, was ich zu  
hören wünsche.«  
Hier verließ der Atem die Leidende,  
noch nicht diesen letzten Klang drückte  
ganz sie aus.  
Und sie fällt, vom Tode getroffen zergeht sie  
in eisigem Schweiß, und schließt die Augen.



Quand elle revint à elle, elle ne vit  
 que désert et silence autour d'elle  
 «Il est donc parti», dit-elle,  
 «et il a pu me laisser la vie en suspens ?  
 Il est parti sans retard, aucune aide  
 ne m'a donc offert le traître dans un cas si  
 extrême ?  
 Et cependant je l'aime encore, et dans ces  
 confins  
 sans avoir été vengée, je me trouve donc à  
 pleurer ?»

Ô printemps, jeunesse de l'année,  
 mère belle des fleurs,  
 de l'herbe nouvelle, et des nouveaux amours ;  
 mais hélas, tu reviens,  
 sans les chers jours  
 de mes espérances ;  
 tu es bien celle qui était,  
 il n'y a pas bien longtemps, si gracieuse et  
 belle.  
 Mais je ne suis plus celui que j'étais,  
 si cher aux yeux d'autrui.

Très perfide visage  
 tu montres bien l'habituelle beauté,  
 mais non la loyauté accoutumée.  
 Il me semblait alors voir ces amoureuses  
 lumières, que doucement  
 je te renvoie si belles et chargées de feuver :  
 tu les verras se fermer avant  
 que le désir qui te les renvoie.

Cuando volvió en sí, no vio  
 a su alrededor sino desierto y silencio.  
 «¿Se fue pues», dijo, «y pudo  
 dejarme aquí con la vida en suspenso?  
 ¿No tardó ni un momento, ni una mínima  
 ayuda  
 me dio el traidor en un caso tan extremo?  
 Y sin embargo lo sigo amando, ¿y en este  
 límite  
 sin ser vengada todavía me quedo llorando?»

Oh primavera, juventud del año,  
 bella madre de las flores,  
 de la hierba nueva y de los nuevos amores:  
 mas, desgraciadamente, vuelves  
 sin los caros días  
 de mis esperanzas;  
 eres bien aquella  
 que era no hace mucho tan graciosa y bella.  
 Mas yo ya no soy aquel que en otro tiempo  
 era,  
 tan querido por otros ojos.

Perfidísimo rostro,  
 bien se ve en ti la habitual belleza,  
 mas no la fe acostumbrada.  
 En otro tiempo me parecía ver estas  
 amorosas  
 luces, que dulcemente  
 devuelvo a ti tan bellas y piadosas:  
 las verás antes apagadas

Als wieder sie zu sich kam, war verlassen und  
 verstummt  
 alles was um sich sie erblicken konnte.  
 »So ging er also«, sprach sie, »und hat es  
 gekonnt,  
 hier mich zurück zu lassen, mein Leben in  
 der Schwebelage?  
 Keinen Augenblick zögerte er, nicht eine  
 kleinste Hilfe  
 gewährte mir der Betrüger in so extremem  
 Fall?  
 Und dennoch lieb' ich ihn noch. Und an  
 dieser Grenze  
 ungerächt, bleib gar weinend ich zurück?«

Oh Frühling, des Jahres Jugend,  
 schöne Mutter der Blumen,  
 der jungen Wiese, der neuen Liebe:  
 Wohl lässt alles du zurück kommen  
 doch leider ohne die teuren Tage  
 meiner Hoffnungen.  
 Wohl bist du jene,  
 die gerade noch so anmutig und schön war  
 Doch ich bin nicht länger jener, der ich war  
 zu anderer Zeit,  
 so geliebt von andren Augen.

Treuloses Antlitz,  
 gut ist zu sehen in dir die gewöhnliche  
 Schönheit,  
 doch nicht der gewöhnliche Glaube.  
 Schon schien ich zu sehen diese lieblichen  
 Lichter, die süß  
 zurück ich dir gebe, so schön und  
 gnadenvoll.



Ahi, ch'è spento il desio, ma non è spento  
quel per cui sospira  
l'abbandonato core.  
O volto troppo vago e troppo rio,  
perché se perdi amore non perdi anco  
vaghezza?  
O non hai pari a la beltà fermezza?

extinguished.  
Ah, the desire has gone,  
but not the one for whom  
the abandoned heart sighs.  
Oh, face so lovely and so wicked,  
why, on losing love, did you not also lose  
beauty,  
or is beauty not equal to strength?

**11 CH'IO NON T'AMI COR MIO**  
(B. Guarini)

Ch'io non t'ami cor mio?  
Ch'io non sia la tua vita, e tu la mia?  
Che per novo desio  
e per nova speranza i' t'abbandoni?  
Prima che questo sia  
morte non mi perdoni;  
ma se tu sei quel cor' onde la vita  
m'è sì dolce e gradita,  
fonte d'ogni mio be, d'ogni desire,  
come poss'io lasciarti e non morire?

Do I not love you, my heart?  
Am I not your life, and you mine?  
Would I leave you for a new  
desire or a new hope?  
Before that could happen  
may I die;  
if you are that heart in which life  
is so sweet and agreeable to me,  
source of all happiness, of all desire,  
how could I leave you and not die?

**12 OCCHI UN TEMPO MIA VITA**  
(B. Guarini)

Occhi un tempo mia vita,  
occhi di questo cor, fido sostegno,  
voi mi negate, ahimè, l'usata aita.  
Tempo è ben di morire:  
a che più tardo?  
A che torcete il guardo?  
Forse per non mirar come v'doro?  
Mirate almen ch'io moro!

Eyes that were once the source of my life,  
eyes of this heart, faithful refuge,  
you are denying me, alas, your usual help.  
The time to die has come:  
why wait any longer?  
Why do you turn away your gaze?  
Could it be in order not to see how much I  
adore you?

Hélas, le désir s'est éteint, mais ne s'est pas éteint	que apagado el deseo que a ti las vuelve. Ay, se apagó el deseo,	Früher erloschen wirst du sie sehen, als erlöschen wird das Verlangen, das sie dir
l'objet pour lequel soupire	mas no se apagó aquel objeto	zurückgibt.
le cœur abandonné.	por el que suspira el corazón abandonado.	Ach, es erlosch das Verlangen,
Ô visage trop beau et trop cruel,	Oh, rostro demasiado hermoso y demasiado	doch es erlosch nicht
en perdant l'amour pourquoi ne perds-tu pas aussi ta beauté ?	malvado,	wonach seufzt das verlassene Herz.
Ou pourquoi n'égale-tu pas beauté et fermeté ?	¿por qué al perder amor no pierdes también hermosura,	Oh zu schönes und zu böses Antlitz.
	o no iguales belleza con firmeza?	Wenn du Liebe verlierst, warum verlierst nicht auch an Schönheit du, oder warum lässt du nicht gleich werden Liebe und Festigkeit?
Que je ne t'aime plus, mon cœur ?	¿Que yo no te quiero, alma mía?	Dass ich dich nicht liebe, mein Herz?
Que je ne suis pas ta vie, et toi la mienne ?	¿No soy yo la vida tuya, y tú la mía?	Bin nicht ich dein Leben und du das
Que je t'abandonnerais pour un nouveau désir,	¿Que por un nuevo deseo	meinige?
pour une nouvelle espérance ?	o una nueva esperanza vaya a dejarte?	Dass ich dich eines neuen Verlangens oder einer neuen Hoffnung wegen verlassen werde?
Avant que cela n'arrive,	Antes de que eso ocurra	werde?
que la mort ne m'épargne ;	que no me perdone la muerte;	Bevor dies geschehe
tu es ce cœur où la vie	si eres tú aquel corazón en el que la vida	verschone der Tod mich nicht.
m'est si douce et agréable,	me es tan dulce y grata,	Doch wenn du jenes Herz bist, in dem das
source de tout bien, de tout désir,	fuelle de toda alegría, de todo deseo,	so süß und willkommen mir ist,
comment pourrais-je te laisser sans en mourir ?	¿cómo podría dejarte y no morirme?	Quelle all meiner Freude, allen Verlangens, wie kann ich dich verlassen und nicht sterben?
Yeux qui fûtes un jour la source de ma vie,	Ojos que fuisteis otrora fuente de mi vida,	Augen, einst mein Leben,
yeux de ce cœur, fidèle soutien,	ojos de este corazón, fiel amparo,	Augen, diesen Herzens treuer Schutz,
vous me niez, pauvre de moi, l'aide habituelle.	me estás negando ¡ay de mí! la acostumbrada ayuda.	ihr verwehrt mir, ach ich Ärmster, die gewohnte Hilfe.
Il est bien temps de mourir :	Llegó el tiempo de morir:	Gekommen ist die Zeit zum Sterben.
pourquoi attendre d'avantage ?	¿Para qué esperar más?	Warum erst später?
Pourquoi détournez-vous le regard ?	¿Por qué giráis la mirada?	Wärum wendet ihr ab den Blick?
Peut-être pour ne pas voir combien je vous	¿Acaso para no ver cuanto os adoro?	Vielleicht um nicht zu sehen, wie sehr ich

13 VIVRÒ FRA I MIEI TORMENTI  
(T. Tasso)

Vivrò fra i miei tormenti e le mie cure,  
mie giuste furie, forsennato, errante;  
paenterò l'ombre solinghe e scure  
che'l primo error mi recheranno inante,  
e del sol che scoprì le mie sventure,  
a schivo ed in orrore avrò il sembante.  
Temerò me medesimo; e da me stesso  
sempre fuggendo, avrò me sempre appresso.

Look at least to see that I am dying!

I will live with my torments, my cares  
and my righteous rages, bewildered, lost;  
I will be frightened of solitary and dark  
shades  
who will summon me at the first mistake,  
and from the sun which reveals  
I will try to hide, and will be afraid of the  
image.  
I will be frightened of myself; and though  
my own self  
I constantly flee, I will always be entrapped  
by myself.

MADOVE, O LASSO ME  
(seconda parte)

Ma dove, oh lasso me!, dove restaro  
le reliquie del corpo e bello e casto?  
Ciò ch'in lui sano i miei furor lasciaro,  
dal furor de le fère è forse guasto.  
Ahi troppo nobil preda! ahi dolce e caro  
troppo e pur troppo prezioso pasto!  
ahi sfortunato! in cui l'ombre e le selve  
irritaron me prima e poi le belve.

But where, ah me, where lie  
the remains of that body so lovely and  
chaste?  
What my fury left intact in it  
perhaps has now been destroyed by the wild  
animals.  
Ah, too noble a prey! Ah, too sweet and  
beloved, too noble for a beast!  
Ah, poor one, whom night and the forest  
betrayed,  
to me and then to the beasts.

IO PUR VERRÒ  
(terza parte)

Io pur verrò là dove sète; e voi  
meco avrò, s'anco sète, amate spoglie.  
Ma s'egli avien che i vaghi membri suoi  
stati sia cibo di ferine voglie,

But wherever you are I shall go;  
and I shall have you with me, if you still be,  
beloved mortal relics.  
But if it should be that your lovely members

<p>adore ? Voyez au moins comment je meurs !</p>	<p>¡Mirad al menos cómo me estoy muriendo!</p>	<p>euch verehere? Schaut zumindest wie ich sterbe!</p>
<p>Je vivrai entre mes tourments et mes peines et mes justes fureurs, forcé, errant ; je craindrai les ombres solitaires et obscures qui me condamneront à la première erreur, et du soleil qui révèle mes malheurs, j'esquiverai et j'aurai en horreur le visage. J'aurai peur de moi ; et bien que de moi- même fuyant toujours, de moi-même serai la proie.</p>	<p>Viviré con mis tormentos, mis angustias y mis justas furias, desatinado, errante; tendré pavor de las sombras solitarias y oscuras que me requerirán al primer error, y del sol que revele mis desventuras intentaré esquivar y tendré en horror el semblante. Tendré miedo de mí mismo; y por mucho que de mí mismo siempre esté huyendo, de mí estaré siempre preso.</p>	<p>Zwischen meinen Qualen, meine Ängsten werd' ich leben, und meine berechnigte Wut, unsinnig, umherirrend. Fürchten werd' ich die einsamen und dunklen Schatten, die beim ersten Fehler mich fordern werden. Und vor der Sonne, die beleuchten wird mein Unheil, werd' ich in Panik das Antlitz verbergen. Angst vor mir selbst werd' ich haben, und fliehend vor mir selbst, werd' ich doch immer sein Gefangner meiner selbst.</p>
<p>Mais où, pauvre de moi, où donc reposent les reliques du corps si beau et si chaste ? Ce qu'en lui ma fureur a épargné, par la fureur des bêtes a sans doute été gâté. Ah, trop noble proie ! Ah, doux et trop chers et aussi trop précieux appâts ! Ah, infortuné ! les ombres me blessèrent d'abord, ensuite les forêts, puis les bêtes.</p>	<p>Mas ¿dónde?, pobre de mí, ¿dónde reposan las reliquias del cuerpo tan bello y casto? Lo que en él mi furia dejó sano, por la furia de las bestias acaso esté dañado. ¡Ay demasiado noble presa! ¡Ay dulce y querido en demasía y sin embargo demasiado precioso pasto! ¡Ay desafortunado! me hirieron primero las sombras y las selvas, y luego las fieras.</p>	<p>Doch wo, ach ich Ärmster, wo werden ruhen die Reliquien des so schönen, so keuschen Körpers? Was meine Wut heil in ihm ließ, von der Wut der Bestien ist kaum er beschädigt. Ach, zu edle Beute! Ach, süß und geliebt im Überfluss und dennoch zu kostbare Nahrung. Ach, Unglücklicher! Den verletzten die Schatten und die Wälder zuerst und dann die Bestien.</p>
<p>Pourtant, j'irai là où vous êtes ; et je vous aurai à mes côtés, si vous y êtes encore, dépourvues aimées.</p>	<p>Sin embargo iré donde estáis; y os tendré conmigo, si todavía estáis, amados restos mortales. Mas si ocurre que vuestros bellos miembros</p>	<p>Dennoch werd' ich euch aufsuchen, und bei mir werd' ich euch haben, wenn ihr noch seid, geliebte Todesreste. Doch sollt' es geschehen, dass eure schönen</p>

vuò' che la bocca stessa anco me ingoi,  
e'l ventre chiuda me che lor raccoglie:  
onorata per me tomba e felice,  
ovunque sia, s'esser con lor mi lice.

have been the food of savage desire,  
I wish the same mouth to take me too  
and the stomach enclose me with all therein:  
an honourable and happy tomb this would  
be for me,  
if only I may be with her there.

14 LUMI MIEI CARI  
(B. Guarini)

Lumi miei, cari lumi,  
che lampeggiate un sì veloce sguardo,  
ch' a pena mir' e fuggite,  
e poi torna sì tardo  
che'l mio cor se ne strugge.  
Volgete a me quei fuggitivi rai,  
ch' oggetto non vedrete in altra parte mai,  
con sì giusto desio,  
che tanto vostro sia quanto son io.

My lights, dear eyes,  
like lightning flashes in a swift gaze  
which merely looks and flees,  
and then returns so slowly  
that my heart is consumed.  
Give me back those fleeting rays,  
for you see none, ever, anywhere,  
with such just desire,  
who is as much yours as am I.

15 RIMANTI IN PACE  
(A. Grillo / L. Celiano)

«Rimanti in pace», a la dolente e bella  
Fillide Tirsi sospirando disse.  
«Rimanti, io me ne vo; tal mi prescisse  
legge, empio fato, aspra sorte e rubella.»  
Ed ella, ora da l'una a l'altra stella,  
stillando amaro umore, i lumi affisse  
nei lumi del suo Tirsi, e gli trafisse  
il cordi pietosissime quadrella.

“Stay here in peace”, says Tirsi  
to the beautiful and sorrowful Phyllis in a  
sigh.  
“Stay, I shall go; thus the law,  
impious destiny and cruel and bitter fortune  
prescribe.”  
And she, from one and then another star  
distilling bitter humour, fixes her shining  
eyes on those of her Tirsi, and transfixes his  
heart  
with most piteous arrows.

Mais s'il arrivait que ses beaux membres  
 eussent été la proie des désirs féroces,  
 je voudrais que sa propre bouche  
 m'engloutisse,  
 et que le ventre me renferme avec tout ce  
 qu'il contient :  
 ce serait une tombe honorable et qui me  
 rendrait heureux,  
 où qu'elle soit, s'il m'était concédé de  
 reposer auprès d'eux.

Mes lumières, mes chers yeux,  
 éclairs dans un si vélocé regard,  
 qui regarde à peine et fuit,  
 puis revient si lentement  
 que mon cœur en est oppressé.  
 Redonnez-moi ces fugitifs rayons,  
 vous ne verrez jamais, ni nulle part,  
 avec un si juste désir,  
 rien qui ne soit tant à vous comme je le suis.

«Repose en paix», dit Tirsi en soupirant  
 à Phylis, si dolente et si belle.  
 «Reste, je dois partir ; ainsi me le prescrivent  
 la loi, le destin impie et le sort âpre et  
 rebelle.»  
 Et elle, de l'une et de l'autre étoile,  
 répandant une humeur amère, plonge ses  
 yeux  
 dans les yeux de son Tirsi et lui transperce  
 le cœur de traits si aimants.

estuviesen víctimas de feroces deseos,  
 quisiera que la boca misma también me  
 absorba  
 y que el vientre me encierre con todo lo que  
 contiene:  
 honorable y feliz tumba sería para mí,  
 allá donde esté, si se me concede estar con  
 ellos.  
 Luces mías, caros ojos,  
 como relámpagos en una tan rauda mirada  
 que apenas mira y huye,  
 y luego vuelve tan lenta  
 que mi corazón se consume.  
 Devolvedme aquellos fugitivos rayos,  
 pues no veréis nunca nada en ninguna otra  
 parte,  
 con tan justo deseo, que sea tan vuestro  
 como lo soy yo.

«Quédate en paz» dice a la doliente y bella  
 Filis Tirsi en un suspiro.  
 «Quédate, he de irme; así me lo prescriben  
 la ley, el destino impío y la suerte cruel y  
 adversa.»  
 Y ella, de la una y de la otra estrella  
 destilando amargo humor, fija sus  
 ojos lucíferos en las luces de su Tirsi, y le  
 traspassa  
 el corazón con piadosísimas saetas.

Glieder  
 die Opfer wilden Verlangens seien,  
 dann wollt' ich, dass der Mund selbst auch  
 mich verschlinge,  
 und dass der Leib mich mit allem andren  
 einschließe.  
 Ehrenwertes und glückliches Grab wäre es  
 mir,  
 wo auch immer, wenn es mir gewährt sei bei  
 ihnen zu ruhen.

Meine Lichter, teure Augen,  
 wie Blitze in so flüchtigem Blicke,  
 der kaum schaut und flieht,  
 und dann so langsam zurückkehrt,  
 dass mein Herz sich verzehrt.  
 Geht zurück mir jene flüchtigen Blitze,  
 denn nirgends werdet je ihr etwas sehen  
 mit so gerechtem Verlangen,  
 das so sehr euer sei, wie ich es bin.

»Bleib in Frieden«, sagt der leidenden Phyllis  
 Tirsi in einem Seufzer.  
 »Bleib du, ich muss gehen, so befiehlt es mir  
 das Gesetz,  
 das unbarherzige Schicksal, das grausame  
 und widrige Geschick.«  
 Und sie, aus diesem und aus jenem Stern  
 bittres Leid ihr tropfend, richtet ihre  
 leuchtenden Augen auf jene Tirsis und  
 durchdringt  
 das Herz ihm mit gnadenvollsten Pfeilen.

**OND'EI DI MORTE**  
**(seconda parte)**

Ond'ei di morte la sua faccia impressa  
disse: «Ahi come n'adrò senza il mio sole  
di martir in martir, di doglie in doglie.»  
Ed ella, da singhiozzi e pianti oppressa,  
fievolmente formò queste parole:  
«Deh, cara anima mia, chi mi ti toglie.»

With death imprinted on his face,  
he says: "Ah, without my sun I shall go  
from anguish to anguish, from sorrow to  
sorrow."  
And she, between sobs and laments,  
weakly frames these words:  
"Ah, my dear heart, who shall separate you  
from me?"

Tandis que la mort imprégnait son visage,  
il lui dit : «Hélas, je dois aller, sans mon  
soleil,  
de tourment en tourment, de deuil en deuil.»  
Et elle, en proie aux sanglots et aux pleurs,  
formula faiblement ces paroles :  
«Ah, ma chère âme, qui me sépare de toi ?»

Con la muerte impregnando su rostro,  
él le dice: «Ay, sin el sol mío, habré de ir  
de martirio en martirio, de dolor en dolor.»  
Y ella, entre sollozos y llantos,  
formula débilmente estas palabras:  
«Ay, alma mía querida, ¿quién de mí te  
separa?»

Sein Antlitz vom Tode geprägt spricht er zu  
ihr:  
»Ach, ohne meine Sonne, werd' ich gehen  
müssen  
von Martyrium zu Martyrium, von Schmerz  
zu Schmerz.«  
Und sie, zwischen Seufzern und Klagen  
formt schwach sie diese Worte:  
»Ach, meine geliebte Seele, wer entfernt  
dich mir?«



## TAVOLA DELLI MADRIGALI.

La giouinetta pianta	1	O primavera	12
O come gran martire	2	Perfidissimo noſto	13
Soura tenere erbette	3	Ch'io non t'ami	14
O dolce	4	Occhi un tempo mia vita	15
Stracciami pur il core	5	Viurò fra' i miei tormenti	16
O roſſignol	6	Ma doue ò laſſo	17
Se per eſtrem'ardore	7	Io pur uerrò la doue ſete	18
Vatene pur crudel	9	Lumi miei cari lumi	19
La tra'l ſangue	10	Rimanti in pace	20
Porch alla	11	Ond'ei di morte	21



IN VENETIA  
MMII.



GLOSSA MUSIC  
Timoteo Padrós, 31  
28200 San Lorenzo de El Escorial  
Spain

tel + 34 91 8961480  
fax + 34 91 8961961  
email [info@glossamusic.com](mailto:info@glossamusic.com)

[www.glossamusic.com](http://www.glossamusic.com)