

The image is a detail from a Baroque painting, likely by Giovanni Stanetti, depicting Orpheus. Orpheus is shown from the waist up, seated and playing a large harp. He has a long, dark beard and curly hair, and is wearing a red tunic with a yellow cloak draped over his left shoulder. He is looking upwards with an expressive face. To his left, a cherub with curly hair and a blue dress is holding a large, dark blue book or tablet. In the background, another cherub is visible, writing in a book. The scene is set in a room with classical architectural elements like columns and a pediment. The lighting is dramatic, highlighting the figures against a dark background.

LUIGI
ROSSI

LA LYRA D'ORFEO
ARPA DAVIDICA

L'ARPEGGIATA
CHRISTINA PLUHAR



La Lyra d'Orfeo

Arpa Davidica

Luigi Rossi 1597-1653

L'Arpeggiata

Christina Pluhar



La Lyra d'Orfeo
Arpa Davidica
Christina Pluhar

My musical friends know of my great love and abiding passion for Italian music of the seventeenth century. I've always been particularly fascinated by the composers who were active in Rome and who played the triple harp or theorbo – the instruments I also play. These Roman composers include the theorbist Girolamo Kapsberger, the Baroque guitarist and harpist Stefano Landi as well as the harpists Luigi Rossi, Marco Marazzoli (Marco dell'Arpa) and Orazio Michi (Orazio dell'Arpa).

When I founded my ensemble L'Arpeggiata, I began a series of recordings starting with Girolamo Kapsberger in 2000, followed by Stefano Landi in 2001. In November 2004, with the wonderful singer Véronique Gens, we created our beautiful programme 'La Lyra d'Orfeo' with music by Luigi Rossi, which we recorded in 2005 at the Abbey of Saint-Michel en Thiérache. Our collaboration with the always extraordinary Véronique Gens was an unforgettable experience. She made Rossi's music quite magical, with her touching voice, endless-seeming legato and sensitive musicality.

However, a legal dispute made the Rossi project stall and prevented our lovely CD recording from being issued for nearly fifteen years. When the dispute finally came to an end, I wanted to respond with the only means I had available: music.

I decided to deepen my research and went rummaging through libraries with insatiable curiosity looking for unfamiliar masterpieces by that composer

of genius, my beloved Luigi Rossi. After reading through almost all of his more than three hundred cantatas, scattered across the world in many different manuscripts, most of them hard to decipher, I invited singers possessed of today's most beautiful voices to join me in bringing back to life this gorgeous, and still largely unknown, music. This gave rise, in early 2019, to two new albums entitled 'Arpa Davidica', which I recorded with the bewitching voices of Céline Scheen, Giuseppina Bridelli, Philippe Jaroussky, Jakub Józef Orliński and Valer Sabadus. Working with these wonderful singers I was able to include in the project an extensive selection of Rossi's virtuosic, theatrical, strongly text-related pieces, which fifteen years earlier had seemed virtually unsingable to most singers.

In each of his pieces Rossi casts a spell, drawing us into his special universe. His phenomenal compositional inventiveness, coupled with his choice of the most beautiful verses of his time, make every single piece a mini opera.

But it's not just because of its enormous vocal demands that Rossi's music is still largely unknown, but also because the manuscripts contain only very few indications regarding instrumental accompaniments. The original figured bass is sparse, although his harmonic language is complex. Great sensitivity and a deep knowledge of his musical language is required of today's interpreters in order to bring this music to life. For all the theatricality, dramatic and melodic richness of his work to be revealed, not only superlative singers are needed who are specialists in Italian music of the seventeenth century, but also a richly coloured instrumental line-up and a judicious harmonisation of the bass line.

The instrumental parts in Rossi's operas have, in

most cases, not come down to us. However, an interesting clue is provided by an anonymous manuscript in Kassel, in which the instrumental parts absent from the manuscript of his opera *Orfeo* are indicated in a piece entitled *Les pleurs d'Orphée* and give an idea of Luigi Rossi's complex harmonisation and breathtaking counterpoint. A further indication of instrumental variety is found in the *accompagnato* of the Prologue *Vaghi rivi* in his opera *Il palazzo incantato*, which is scored for no fewer than seven instruments. In the Roman manuscripts of his oratorios there are extraordinarily few annotations, of the type where Rossi might have accompanied recitative on the lirone. His brother Giovan Carlo Rossi as well as his wife Costanza de Ponte were also harpists and so on this recording the harp is at the centre of our basso continuo sound. We have used two triple harps, prototypes of which are to be found in the museum of musical instruments in Bologna.

The cover image also has a special connection to Rossi's music: in the featured painting Domenico Zampieri depicts King David with a three-row chromatic harp. Domenichino was not only a painter but he also made chromatic harps. This marvellous painting hangs today in the Palace of Versailles.

I would like to extend my thanks to everyone who has accompanied me over all these years on my journey back in time to Baroque Rome and shared in my affection for Luigi Rossi's music, and who has contributed to this comprehensive anthology of his great musical treasures appearing now.

Vivete felici.

Christina Pluhar, Paris 2019

Translation: Robert Sargant



I-I3

La Lyra d'Orfeo

Véronique Gens *soprano*

L'Arpeggiata

David Doron Sherwin *cornetto*

Veronika Skuplik, Alessandro Tampieri *baroque violin*

Paulina van Laarhoven *lirone*

Vittorio Ghielmi, Imke David, Christine Plubeau *viola da gamba*

Richard Myron *violone*

Elisabeth Seitz *psaltery*

Eero Palviainen *archlute, baroque guitar*

David Mayoral *percussion*

Francesco Turrisi, Haru Kitamika *organ, harpsichord*

Christina Pluhar *baroque harp, theorbo, direction*

LA LYRA D'ORFEO

Giovanni Felice Sances c.1600-1679			11 Ritornello	0:58
1 Sinfonia	2:39		<i>from Il palazzo incantato</i>	
<i>Instrumental</i>			<i>Instrumental</i>	
2 Vaghi rivi	2:42	12 Al soave spirar	9:33	
<i>from Il palazzo incantato</i>		(Lamento di Arione)		
<i>Véronique Gens</i>		<i>Véronique Gens</i>		
3 Begl'occhi che dite	5:46	13 Lasciate Averno	5:43	
<i>Véronique Gens</i>		<i>from Orfeo</i>		
4 A l'imperio d'Amore	2:19	<i>Véronique Gens</i>		
<i>from Orfeo</i>				
<i>Véronique Gens</i>				
5 Mio ben	5:12			
<i>from Orfeo</i>				
<i>Véronique Gens</i>				
6 Dormite, begl'occhi	2:19			
<i>Instrumental</i>				
7 Questo picciolo rio	4:51			
<i>Véronique Gens</i>				
8 Se dolente e flebil cetra	5:22			
<i>Véronique Gens</i>				
9 Ballo di fantasmi	2:30			
<i>from Il palazzo incantato</i>				
<i>Instrumental</i>				
10 La bella più bella	3:56			
<i>Véronique Gens</i>				
			1, 3, 7, 8, 9, 11, 12	
			<i>World premiere recordings</i>	
			5, 7, 8, 12	
			<i>Arranged by Christina Pluhar</i>	



14-36

Arpa Davidica

Philippe Jaroussky *countertenor*

Jakub Józef Orliński *countertenor*

Valer Sabadus *countertenor*

Céline Scheen *soprano*

Giuseppina Bridelli *mezzosoprano*

L'Arpeggiata

David Doron Sherwin *cornetto*

Judith Steenbrink, Catherine Aglibut, Jorge Jimenez *baroque violin*

Rodney Prada, Noelia Reverte Reche *viola da gamba*

Josetxu Obregon *baroque cello*

Paulina van Laarhoven *lirone*

Josep Maria Martí Duran, Charles Edouard Fantin *theorbo, baroque guitar*

Flora Papadopoulos, Sarah Ridy *baroque harp*

Leonardo Teruggi *double bass*

Yoko Nakamura, Haru Kitamika *organ, harpsichord*

Christina Pluhar *baroque harp, theorbo, direction*

ARPA DAVIDICA

14	Dopo lungo penare <i>Jakub Józef Orliński</i>	1:56	Giovanni Felice Sances	
15	M'uccidete begl'occhi <i>Philippe Jaroussky</i>	3:38	24	Presso l'onde tranquille <i>Philippe Jaroussky</i> 5:14
16	Ai sospiri, al dolore <i>Céline Scheen, Philippe Jaroussky</i>	4:50	25	L'Avignone. Corrente <i>from Il palazzo incantato</i> <i>Instrumental</i> 1:18
	Marco Marazzoli ?1602-1662		26	Quando spiega la notte <i>Céline Scheen</i> 5:49
17	Dal cielo cader vid'io <i>Canzonetta su la Ciaccona</i> <i>Jakub Józef Orliński</i>	7:05	27	Mostro con l'ali nere <i>Giuseppina Bridelli</i> 7:28
18	Anime, voi che sete <i>Philippe Jaroussky</i>	4:29	28	Fantaisie. Les pleurs d'Orphée <i>from Orfeo</i> <i>Instrumental</i> 1:42
19	Gelosia ch'a poco a poco <i>Valer Sabadus</i>	5:10	29	Erminia sventurata (Lamento di Erminia) <i>Giuseppina Bridelli</i> 6:02
20	Sol per breve momento <i>from Il palazzo incantato</i> <i>Giuseppina Bridelli</i>	3:44	30	Io piangea presso d'un rio <i>Jakub Józef Orliński</i> 6:46
	Anon.		31	Dove mi spingi, Amor <i>from Il palazzo incantato</i> <i>Giuseppina Bridelli</i> 5:39
21	Dimmi sogno pittore <i>Jakub Józef Orliński</i>	3:09	32	Sinfonia avanti al prologo <i>from Il palazzo incantato</i> <i>Instrumental</i> 2:39
22	Tra romite contrade (Lamento di Olimpia) <i>Giuseppina Bridelli</i>	3:09		
23	Lascia speranza <i>Céline Scheen</i>	6:41		

- | | | |
|----|--|------|
| 33 | Taci ohimè non pianger più
<i>Céline Scheen, Valer Sabadus</i> | 3:43 |
| | Anon. | |
| 34 | S'era alquanto addormentato
<i>Céline Scheen</i> | 9:07 |
| 35 | Lagrima, dove sete
<i>from Orfeo</i>
<i>Valer Sabadus</i> | 3:53 |
| 36 | Passacaille del seigneur Luigi
<i>Christina Pluhar</i> | 2:18 |

14, 16, 17, 20, 21, 22, 25, 27, 30, 31, 32, 33, 34
World premiere recordings
 15, 17, 21, 24, 25, 26, 30, 31, 32, 33, 35
Arranged by Christina Pluhar



Signor Luigi

*For, looking forth from Dia's beach, resounding with crashing of breakers,
Ariadne watches Theseus moving from sight with his swift fleet,
her heart swelling with raging passion ...
Catullus, Carmen 64, vv. 53-55 (tr. R.F. Burton, 1894)*

Luigi Rossi was one of the leading Italian composers of the first half of the seventeenth century. He was born in Torremaggiore in Puglia, but at an early age moved to Naples, where he was trained by Jean de Macque, one of the last of the Franco-Flemish musicians and composer of some of the most fascinating examples of the late Italian madrigal. From 1620, Rossi served the families of two popes, first the Borghese and then the Barberini. Upon his arrival in Rome he was employed as a musician (*sonatore*) in the household of Marcantonio Borghese, and from 1636 he was organist of the church of San Luigi dei Francesi. Around 1641 he entered the service of Cardinal Antonio Barberini, nephew of Pope Urban VIII, and remained one of his *famigliari* until his death in 1653: a letter from Salvator Rosa tells us that Rossi 'died playing the harpsichord'. Other members of his family were also musicians: both his brother Giovan Carlo and his wife Costanza were renowned harp virtuosos. Giovan Carlo was a well-known composer of sacred music and chamber cantatas and enjoyed high esteem in both Rome and Paris, where he frequented the court from 1661 to 1666. Costanza was in the employ of Camilla Orsini, wife of Marcantonio Borghese, and it was thanks to her that the couple stayed at the Florentine court for several months in 1635.

Rossi's music has survived in sources often compiled only after his death, which concentrate almost

exclusively on his activity as a composer of vocal chamber music. The only opera he composed in Rome, *Il palazzo incantato* (The enchanted palace), was staged in 1642 and featured the finest performers of the time, including the castrati Loreto Vittori and Marcantonio Pasqualini as Angelica and Bradamante. Pasqualini, a favourite of Antonio Barberini, was also one of the leading singers in Rossi's *Orfeo* when it was staged in Paris in 1647, alongside the young Pistoian castrato Atto Melani, a former pupil of Rossi's.

The professional life of 'Signor Luigi' was played out in a highly exclusive court environment and was frequently intertwined with that of the great architects, painters and sculptors of the time, such as Pietro Da Cortona and Gianlorenzo Bernini. In 1644, on the death of Urban VIII, many of the musicians in the service of the francophile Barberinis found themselves in serious difficulties when the pro-Spanish Giovanni Battista Pamphili was elected his successor, taking the name Innocent X. The atmosphere in Rome in the years following, and the political conflicts between the various families of cardinals, are well described in a famous letter by the composer Marco Marazzoli, in which he states: 'If the past time does not return, one need not care about being in this world ... may it please God ... that the royal shield of France soon return to protect us, for otherwise we will be completely done for.' The two Barberini nephews and cardinals Antonio and Francesco, who for twenty lavish years had financed a cultural policy rich in spectacular events, moved to Paris under the protection of the new French first minister, Giulio Mazzarino (Cardinal Jules Mazarin). Louis XIII and his first minister, Cardinal Richelieu, had both recently died, leaving Queen Anne of Austria to rule the kingdom, accompanied by

Mazarin during the minority of Louis XIV. The cunning Roman politician exploited this series of coincidences to offer the French court an extensive programme of opera productions in Italian, which lasted until 1661, when Mazarin died and Louis XIV took over the reins of power personally.

Luigi Rossi was among the wave of Roman artists who moved to France after the election of Innocent X in 1644. By that time, however, the French public was already familiar with the Roman musical style. One of the key figures who introduced Rossi's music north of the Alps was Pierre de Nyert, who came to Italy in the retinue of the Maréchal de Créquy, French Ambassador to the Holy See, and lived there from 1633 to 1635. Nyert encountered Rossi and his music in Rome, and once in contact with the musical circles of the city he underwent advanced training as a singer. On his return to Paris, Nyert was named *premier valet de la garde-robe* to Louis XIII in 1638, later becoming *premier valet de chambre* to Louis XIV. He was therefore a man of some influence in court circles, where he performed as a singer and became a much sought-after singing teacher. During his career at court he took part in numerous productions and had several pupils who later became important composers, including Michel Lambert and Bertrand de Bacilly. In sum, their style was already the result of a *réunion des goûts*, that is, the fusion of the French and Italian 'tastes' (styles) of the first half of the seventeenth century. When Rossi arrived in France in 1646, not only was his style already known and appreciated, but it also formed the basis for a new form of French vocal music, of which Nyert, Lambert and Bertrand de Bacilly were some of the most noted interpreters.

Another means of diffusion of Roman music in France was manuscript circulation. We know that some important sources of Roman music had already reached Paris before Rossi got there. In 1641, Ottaviano Castelli sent Richelieu two volumes containing a number of pieces attributed to *Signor Luigi* and other, mainly Roman composers. Several of the works on this recording come from these collections. The two weighty tomes are adorned by large initials with highly refined decorations representing human figures and monstrous images.

During the years of Mazarin's ministry, Rossi was the composer who enjoyed greatest success at the French court, for several reasons. He was the composer of the most widely appreciated Italian opera, *Orfeo*, but he was also much sought after for his vocal chamber works, which were admired by Queen Anne of Austria and many other courtiers, including members of the British royal family, then in exile because of the civil war taking place across the Channel. It was thanks to Anne of Austria's passion for his vocal chamber music that Rossi returned to Paris in 1648 after a brief trip back to Rome, probably occasioned by the death of his wife Costanza. Indeed, there exists an aria attributed to Rossi that celebrates the Queen's hands, *Mani altere e divine*.

The singers who performed this music in the elegant royal residences were Leonora Baroni, who had come to Paris at the Queen's behest and performed only in chamber concerts, and Atto Melani, creator of the title role in the Parisian *Orfeo*, who was also greatly appreciated in more intimate surroundings. It was Melani's constant presence in salons reserved for the highest-ranking diplomats of the time that enabled him gradually to become a spy. His numerous skills allowed

him to ferry key information on contemporary politics from one European court to another.

Another figure involved in this rich season of trans-alpine musical performances was Giovanni Bentivoglio, man of letters and a member of the famous Ferrara family which had substantial ties with Rome and Paris in the seventeenth century. Bentivoglio wrote poetry set to music by Rossi and in a letter sent from Paris in 1655, declared that he was the author of the text of the *Lamento di Erminia*, heard on this recording. The piece was probably sent to Paris to be performed in the salons at court. Rossi's links with this family, documented in a letter of 1620, were extremely long-lasting and significant and it was in all probability through this contact that he first moved from Naples to Rome to enter the service of Marcantonio Borghese.

A number of documents open the doors of the French court to us and provide an insight into how Rossi's arias were exploited in the salons of the mid-seventeenth century. De Nyert, in particular, used them as an ornament that could significantly contribute to his image as a court gentleman. An example of the repertory he knew is *Anime, voi che sete*, which he sent to Constantin Huygens in 1670; the Dutchman replied that he had already owned it for some time. Nyert's activity at court was described as follows:

He devoted himself to music from his youth: M. de Créqui engaged him in his retinue. He had always sung, so that one could not say that he behaved like a singer. M. de Créqui treated him very well, and never said to him 'Sing' nor took him anywhere telling him that it was to sing; but De Nyert would say to him: 'Sir, shall I bring my theorbo?' 'Whatever you wish', M. de Créqui would

answer. [...] When M. de Créqui was in Rome as Ambassador of His Late Majesty, De Nyert adopted the good features of the Italians' style of singing, and by combining these with the good features of ours he created the new method of singing that Lambert practises today, to which he has perhaps added something of his own. Before him, virtually no one knew what it was to pronounce words correctly.

Les Historiettes de Tallemant des Réaux (Paris: Alphonse Levavasseeur, 1834), vol. IV, p.428

These words recall the conclusions of a recent study by Alain Viala on the *galant* aesthetic, a 'delicate taste', the favoured quality of the *honnête homme* and *honnête femme* at court during the years of the regency and the personal reign of Louis XIV. Rossi's cantatas were a daily entertainment and represented one of the most admired expressions of the tender and elegant taste that pervaded the aristocratic chambers of Rome and the French salons of the mid-seventeenth century.

Rossi's residence in France from 1646 to 1649 ensured that his music's reputation survived there for a long time. In 1660, for example, Louis XIV listened to four hours of Italian music every evening. The young king's favourite repertory is known to us from a manuscript belonging to the royal library,¹ in which thirty-nine arias in Italian by various Italian and French composers were copied. Ten are attributed to Luigi Rossi (three pieces for three voices and seven duets), nine to Jean-Baptiste Lully, eight to Joseph Chabanceau de La Barre, a French musician very close to Rossi and his music, while three other compositions are attributable to Giacomo Carissimi.

The echo of Rossi's fame reached as far as the middle of the eighteenth century, when *Signor Luigi*

is mentioned by Voltaire in *Le Siècle de Louis XIV* as figuring in the Olympus of French musicians alongside the composer who was the very symbol of the Sun King, Jean-Baptiste Lully. In short, Rossi's music became an important element in the French culture of the Grand Siècle, to such an extent that several authors of polemics (*querelles*) over the respective merits of Italian and French music proclaimed their adherence to the cultural heritage he represented. Thus we find his compositions almost everywhere in the France of Louis XIV: in the king's personal library, in the private concerts of the nobility, in the performances of the Académie Royale de Musique, in the repertory of the leading French singers associated with the court and the operatic milieu, in musical prints, in journals of the time, in the texts of *querelles*, in satirical writings, in the rhyming verse compositions that described the spectacles at court.

Rossi's chamber music was an everyday musical entertainment in Italian that accompanied court life in both Rome and Paris. The dominant *topoi* are those associated with profane love. Sometimes, however, this is replaced by sacred love, a shift in emphasis that made it possible to furnish music to accompany the many spiritual occasions held in Rome.

The seventeenth-century musical literature dealing with love is indebted to the conception of love inherited from classical Antiquity, which was conveyed in the modern age by means of various rewritings and adaptations. According to classical thought, love is an inevitable and often destructive passion, which pierces and burns the souls of youth. It is distinct from the feelings that man and woman share after marriage. At the same time, love is a destiny that brings pleasure and

pain, fortune and misfortune, as is recorded in one of the myths most often treated by seventeenth-century, the story of Ariadne and Theseus. An authoritative evocation of it occurs in the Carmen 64 of Catullus, one of the key models for the literature of the period.

Like the myrtle which the rivers of Eurotas
produce / or the many-tinted blooms opening with
the springtime's breezes, / [Ariadne] bent not her
flashing eyes away from [Theseus] / until the flame
spread through her whole body, / and burned into
her innermost marrow. / Ah, hard of heart, urging
with misery to madness, / O holy boy [Cupid] who
mingles men's cares and their joys...

(vv. 90 et seq., tr. R. F. Burton, 1894)

In classical texts, Aphrodite is often presented as a powerful goddess characterised by a desire for revenge, as in, for example, the prologue of Euripides' *Hippolytus*. These themes are taken up in Rossi's *Orfeo* (Act One, Scene 4), where we find her, in her Roman persona of Venus, defending the cause of the unhappy lover Aristeus:

Hence, to come to your aid,
I have descended from the third heaven,
and I make haste in my desire
to take righteous vengeance
on the hated race
of the garrulous Sun.

Amorous passion in the seventeenth-century cantata – following on from its Monteverdian models – is depicted as a war, in which the encounter between man and woman weakens the male, causing him to lose

his vital heat and strength. The female protagonist thus acquires vigour, determination, courage and cunning. At least one text set by Rossi has as its leading character the Amazon Celinda, depicted in the *lamento Ora ch'ad eclissar*. Dominated by this *furiamalvagia* (evil Fury), the male is characterised by great weakness and languor, affects associated, according to Monteverdi, with 'humility or supplication'. This affective condition is a fertile terrain for creating a melodious, tender vocal line of the kind that so touched the European courts of the seventeenth century. Rossi's preferred style for depicting these sorrowful males is that described by Monteverdi, one of his principal models, in the famous 'Address to the reader' of the Eighth Book of Madrigals, where he associates a languid affect with compositions that include 'long notes, sustained in a slow tempo'. For these reasons, the protagonist of *Io piangea presso d'un rio* laments that his beloved pays little heed to his soft complaints. The ideal interpreter of this amorous state was the castrato, an effeminate young man corrupted by the sinful and inconstant sensuality of women, a figure tormented by incessant grief and bound by feelings of anger and jealousy towards the beloved woman, which fiercely gnaw at his soul. A masterly treatment of this theme is heard here in the cantata *Mostro con l'ali nere*, where the shepherd Aminta, in love with Clori, is overcome by jealousy, which takes the form of a monster straight out of hell 'with snakes for hair and hands of ice'. A mere smile and a kiss from Clori, however, suffice to drive away the monster of jealousy that so threatened and afflicted him.

This recording also presents an example of a comic cantata attributed to Rossi, *Dopo lungo penare*, a rarity in which the conventions set out above are exactly

inverted. Here the male protagonist mocks Love in a tone of irony, instead of passively accepting his fate and gently grieving. This is a particularly unusual aria in that some of the words in the text must be spoken by the performer and not sung.

The Roman chamber repertory portrays several abandoned women, mainly in the genre of the *lamento*. The model for these figures is the myth of Ariadne, as interpreted by Rinuccini and Monteverdi for their (now largely lost) Mantuan opera *Arianna* of 1608. The Minoan princess, forsaken by Theseus, is assailed by contrasting emotions that mingle memories of a love now fled with hopes and dreams of being swiftly reunited with her beloved, only to turn to a desire for revenge and then to sudden remorse for her imprecations. Other literary examples to whom the Roman poets of the early seventeenth century looked in this respect were Ariosto, Tasso and Marino, and among the abandoned women whose laments were set to music by Rossi we find Erminia and Armida, as well as several secondary references to Ariadne.

Within this category of laments, however, the bellicose tone assumed by some female protagonists is tempered in others. For example, the figure of Olimpia is much gentler than many of her unfortunate companions. In fact, she is described by Ariosto (in *Orlando furioso*) as a 'damsel who had not yet passed / the age of fourteen years, and who was fair and fresh / as the rose that springs / from its bud and grows with the new sun'. Olimpia was a particularly attractive figure for Rossi, who devoted three different *lamenti* to her (*Tra romite contrade* is included here). Another more tender personality than some other furious amazons is Erminia, whose *lamento* draws not only on the original character in Tasso's *Gerusalemme*

liberata but probably also on Ariosto's portrayal of Olimpia.

The shared amorous sentiment that draws lovers to each other allowed Giulio Rospigliosi to apply this female model to an effeminate male character. This occurs in the *Lamento di Arione*, 'Al soave spirar', in which the poet makes several allusions to the *Lamento d'Arianna* of Rinuccini and Monteverdi. In this case, the protagonist, drawn from Greek mythology, is attacked during a sea voyage by 'greedy sailors' who want to take possession of his wealth. The character, depicted in difficult circumstances like many abandoned women in the literary tradition, complains of his pitiful state. On the one hand, Rospigliosi follows the conventions associated with male characters, weaving a text in which, at first, Arion is unable to react to his situation and therefore abandons himself to despair and grief. The refrain that punctuates the text is in fact an urgent cry for help: 'Ahi chi porge mi aita!' (Alas, who will help me?). Towards the end, however, his laments are replaced by aggression and then abruptly turn to remorse, as he paradoxically declares: 'Friends, forgive my anguish: / it was my sorrow that spoke, not I.' In the same way, at the end of her outburst of rage, Rinuccini's Arianna says: 'It was my affliction, my sorrow that spoke: / the tongue spoke, yes, but not the heart'. Arion is moulded according to the conventions of love poetry, even though the text does not mention any amorous relationship. However, in the end he is saved by a 'compassionate dolphin' and the poet connects the preceding narrative with a female figure and with song.

The lovesickness that afflicts the souls of lovers is reshaped in a sacred context through transpositions founded on common ground. In one case love is

directed at a man or a woman, in the other it is directed at God. One famous example of this is *In solitario speco*, the *lamento* of the generous sinner attributed to Antonio Abati. In sacred *lamenti*, the famous topos of Ariadne's abandonment that prompts her to express her rage at her lover and her desire for vengeance translates into bitter contrition and repentance, key sentiments in the doctrine of the seventeenth-century Roman Counter-Reformation.

An instance of a devotional composition in which a soprano voice (probably a castrato) complains of the afflictions brought on by love is *Anime, voi che sete*. In this case the theme is profane love – tinged with jealousy – which is depicted as a sin. The references to a spiritual perspective are evident: the protagonist speaks of 'divine beauty' and love is defined as 'torment, eternal torture: / a purgatory worse than hell itself'. The omnipresent pessimistic viewpoint of the man in love, who in secular cantatas interprets his destiny as a torment, is taken to such an extreme that the text becomes an essay in exemplary literature, which may be used to denounce profane love as a mortal sin. The devotional intention is made clear by the fact that this composition is mentioned in an inventory of Roman music sent to the Oratory of the Congregation of San Filippo Neri in Bologna in the seventeenth century.

The accompaniment associated with this music in contemporary accounts is often described as producing soft and gentle affects. Among the instruments used to achieve this were the theorbo, the harp, the viola da gamba, the lirone and other plucked string instruments. An image of the ideal ensemble for Roman chamber music of the early seventeenth century is furnished by

André Maugars, a viola da gamba player who, after visiting the Roman court in 1638, set pen to paper to record the experience. After praising Leonora Baroni, he recalls that

One day she [Leonora Baroni] granted me the special favour of singing with her mother and her sister: her mother played the lyre, her sister the harp, and she herself the theorbo. This concert composed of three beautiful voices and three different instruments so astonished my senses and brought me to such a state of ravishment that I forgot my mortal condition, and believed I was already among the angels, enjoying the contentments of the blest. André Maugars, *Response faite à un Curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*, Rome, 1639

This ideal ensemble is confirmed by other documents: we know that two theorbists were closely associated with the Roman chamber style of the early seventeenth century. Giovanni Girolamo Kapsberger was one of the finest instrumentalists and composers who participated in the musical entertainments of the Barberini household during the papacy of Urban VIII. Michelangelo Bartolotti, for his part, contributed significantly to the dissemination of the Roman chamber repertory north of the Alps; his European wanderings took him to Sweden, France and England.

The harp was ubiquitous in Roman musical circles in the seventeenth century. The papal city succeeded in attracting the greatest virtuosos, including Rossi's wife Costanza da Ponte, Marco Marazzoli and Orazio Michi, a musician employed by Cardinal Montalto and linked to other important Roman families, probably including the Barberini. The harp appears in numerous

seventeenth-century Roman paintings, such as Lanfranco's *Venus Playing the Harp*, which belonged to Marazzoli, or Domenichino's famous painting depicting King David with the instrument in his hand. This picture entered the French collections thanks to Mazarin, who owned it before 1653, that is, while Rossi was resident in Paris. It then gained the esteem of Louis XIV, who bought it in 1665. The painting was hung in the king's bedchamber (Appartement intérieur) at Versailles and later in the Salon de Mars. The association of the instrument with King David recalls the regal character the harp enjoyed in the musical imagination of the Ancien Régime. This affective tone is an admirable match for the reserved and therefore aristocratic chamber surroundings with which Luigi Rossi's music, admired from Rome to Paris in the seventeenth century, is intimately linked.

Alessio Ruffatti, 2019

Translation: Charles Johnston

1. Bibliothèque municipale de Versailles ms. 138



La Lyre d'Orphée La Harpe de David

Christina Pluhar

Mes amis musiciens connaissent mon grand amour et ma passion invétérée pour la musique italienne du XVII^e siècle. J'ai toujours été particulièrement fascinée par les compositeurs qui travaillaient à Rome et jouaient eux-mêmes de la harpe triple ou du théorbe – ces instruments qui sont aussi les miens. Parmi ces compositeurs romains figurent Girolamo Kapsberger, qui jouait du théorbe, Stefano Landi, guitariste et harpiste, ainsi que les harpistes Luigi Rossi, Marco Marazzoli (dit Marco dell'Arpa) et Orazio Michi (dit Orazio dell'Arpa).

Lorsque j'ai fondé mon ensemble L'Arpeggiata, j'ai commencé par enregistrer une série de pièces de Girolamo Kapsberger en 2000, puis des œuvres de Stefano Landi en 2001. En novembre 2004, avec la merveilleuse chanteuse Véronique Gens, nous avons élaboré notre programme « La Lyre d'Orphée », comprenant des œuvres de Luigi Rossi, que nous avons enregistré en 2005 à l'abbaye de Saint-Michel en Thiérache. Travailler avec cette musicienne exceptionnelle qu'est Véronique Gens a été une expérience inoubliable. La musique de Rossi a pris un caractère envoûtant grâce à sa voix émouvante, à son legato porté par une respiration infinie et à la délicatesse de son sens musical.

Un différend juridique a néanmoins bloqué ce projet Rossi et empêché la sortie de notre enregistrement pendant près de quinze ans. Lorsque ce litige a enfin été réglé, j'ai décidé de répondre à ce contretemps par le seul moyen à ma disposition : la musique.

Voulant approfondir mes recherches, j'ai fouillé les bibliothèques avec une curiosité insatiable à la recherche de chefs-d'œuvre inconnus de Luigi Rossi, ce compositeur génial que j'aime tant. J'ai parcouru presque toutes ses cantates – il y en a plus de trois cents, disséminées de par le monde dans de nombreux manuscrits différents, dont la plupart sont difficiles à lire, et j'ai invité les chanteuses et les chanteurs ayant les plus belles voix disponibles aujourd'hui à se joindre à moi pour faire revivre cette merveilleuse musique, encore largement inconnue. J'ai ainsi enregistré au printemps 2019 deux autres disques, intitulés « Arpa Davidica », « la harpe de David », avec les voix séductrices de Céline Scheen, Giuseppina Bridelli, Philippe Jaroussky, Jakub Józef Orliński et Valer Sabadus. La participation de ces chanteurs exceptionnels m'a permis d'inclure dans ce projet une vaste sélection de pièces de Rossi, des pièces virtuoses et théâtrales, étroitement pensées en fonction du texte, et qui, quinze ans plus tôt, semblaient presque impossibles à interpréter à la plupart des chanteurs.

Chacune des œuvres de Rossi nous envoûte et nous entraîne dans son univers original. Son incroyable richesse d'idées musicales, ajoutée au choix des plus beaux poèmes de son temps, fait de chaque pièce un opéra en miniature.

Ce n'est pas seulement en raison de ses très hautes exigences vocales que la musique de Rossi est encore largement méconnue, c'est aussi parce que les manuscrits contiennent très peu d'indications sur l'accompagnement instrumental. Les basses chiffrées sont notées de manière très rudimentaire, alors que le langage harmonique de Rossi est complexe. Les interprètes d'aujourd'hui doivent faire preuve d'une grande sensibilité et d'une connaissance approfondie

de son langage musical s'ils veulent redonner vie à sa musique. Pour restituer pleinement les dimensions théâtrale, dramatique et mélodique de son œuvre, il faut non seulement d'excellents chanteurs, spécialisés dans la musique italienne du XVII^e siècle, mais aussi une instrumentation riche en couleurs variées ainsi qu'une harmonisation soigneuse de la ligne de basse.

La plupart des parties instrumentales des opéras de Rossi ne nous sont pas parvenues. Un manuscrit anonyme de Cassel nous fournit un indice intéressant : les parties instrumentales manquantes dans la transcription de l'opéra *Orfeo* s'y trouvent en effet transmises sous le titre *Les pleurs d'Orphée*, nous donnant une idée de l'harmonisation complexe et de l'art du contrepoint stupéfiant de Luigi Rossi. L'accompagnement du prologue *Vaghi rivi* de son opéra *Il palazzo incantato* (« Le palais enchanté »), qui fait intervenir pas moins de sept instruments, nous apporte un exemple supplémentaire de la diversité de ses coloris instrumentaux. Dans les manuscrits romains de ses oratorios, on trouve quelques remarques, extrêmement rares, dans lesquelles Rossi écrit qu'il aimerait que les récitatifs soient accompagnés au lirone. Son frère, Giovan Carlo Rossi, et sa femme, Costanza de Ponte, étaient également harpistes – aussi la harpe forme-t-elle le cœur sonore de la basse continue dans notre enregistrement. Pour ce faire, nous avons utilisé deux harpes triples, dont les modèles se trouvent au musée d'instruments de musique de Bologne.

La couverture de ce coffret contient également une référence particulière à la musique de Rossi : dans le tableau qui y est reproduit, le peintre Domenico Zampieri, dit Le Dominiquin, représente le roi David tenant une harpe chromatique à trois rangées. Le Dominiquin n'était pas seulement peintre, il

construisait aussi lui-même des harpes chromatiques. Cette peinture merveilleuse est aujourd'hui exposée au château de Versailles.

Je voudrais remercier tous ceux qui m'ont accompagnée pendant toutes ces années au cours de ce voyage dans le temps dans la Rome baroque et qui, en partageant mon amour pour la musique de Luigi Rossi, ont contribué à ce que ce riche enregistrement de ses trésors musicaux paraisse maintenant.

Vivete felici.

Christina Pluhar, Paris 2019

Signor Luigi

*Car, portant au loin ses yeux depuis le rivage de Dia qui retentit du bruit des flots,
Ariane, le cœur plein de fureurs indomptées,
Voit Thésée s'éloigner avec sa flotte rapide.
Catulle, Poème 64, v. 53-55*

Luigi Rossi est l'un des principaux musiciens italiens de la première moitié du XVII^e siècle. Né à Torremaggiore, dans les Pouilles, il part très jeune s'installer à Naples, où il se forme auprès de Jean de Macque, un des derniers musiciens de l'école franco-flamande, auteur de quelques-uns des madrigaux les plus fascinants du style tardif italien. À partir de 1620, Rossi est au service des familles de deux papes, d'abord les Borghèse, puis les Barberini. À son arrivée à Rome, il est employé comme instrumentiste (*sonatore*) par Marcantonio Borghèse, puis, à partir de 1636, il est l'organiste de l'église Saint-Louis-des-Français. Vers 1641, il entre au service du cardinal Antonio Barberini, neveu du pape Urbain VIII, et reste un de ses « *famigliari* » jusqu'à sa mort, en 1653 : une lettre de Salvator Rosa nous apprend que Rossi « est mort en jouant du clavecin ». Sa famille comptait d'autres musiciens : son frère Giovan Carlo et sa femme Costanza étaient de célèbres virtuoses de la harpe. Le premier était également un compositeur bien connu de musique sacrée et de cantates de chambre, très apprécié à Rome comme à Paris, où il fréquenta la cour de 1661 à 1666 ; quant à Costanza, elle était au service de Camilla Orsini, épouse de Marcantonio Borghèse, premier protecteur de Luigi Rossi. C'est grâce à elle que le couple séjourna quelque temps à la cour de Florence en 1635.

La musique de Rossi nous est parvenue dans des recueils souvent réunis après sa mort, qui témoignent presque uniquement de ses œuvres de musique de chambre vocale. Le seul opéra qu'il a composé à Rome, *Il palazzo incantato*, fut représenté en 1642 avec tous les plus grands interprètes de l'époque, dont les castrats Loreto Vittori dans le rôle d'Angélique et Marcantonio Pasqualini dans celui de Bradamante. Ce dernier, qui était le chanteur préféré d'Antonio Barberini, fut également un des protagonistes parisiens de l'*Orfeo* de Rossi, aux côtés d'Atto Melani, très jeune castrat de Pistoia qui avait été l'élève du compositeur.

La vie professionnelle de Luigi Rossi s'est déroulée dans le monde très élitiste de la cour, où elle fut souvent mêlée à celle des plus grands architectes, peintres et sculpteurs de son temps, comme Pierre de Cortone ou Gian Lorenzo Bernini. En 1644, à la mort du pape Urbain VIII, beaucoup de musiciens qui étaient au service des Barberini, famille francophile de longue date, se retrouvèrent dans une situation très difficile, car son successeur sur le trône de saint Pierre, le cardinal Giovanni Battista Pamphili, appartenait à la faction pro-espagnole. Le climat qui régnait à Rome pendant ces années et les conflits politiques entre les différentes familles de cardinaux sont bien décrits dans une célèbre lettre de Marco Marazzoli, dans laquelle le musicien déclare : « Si le temps passé ne revient pas, il ne faut pas se soucier de rester dans ce monde-ci [...] plaise à Dieu [...] que le bouclier royal de France revienne bientôt pour nous protéger, sans quoi nous sommes entièrement perdus ». Les deux cardinaux Antonio et Francesco Barberini, neveux du défunt pape qui avaient généreusement financé pendant vingt ans une politique culturelle riche en événements spectaculaires, partirent s'installer à Paris, protégés

par le nouveau premier ministre français, Giulio Mazzarino, le cardinal Mazarin. En France en effet, le roi Louis XIII et son premier ministre, le cardinal Richelieu, venaient de mourir quelques de mois auparavant, laissant la reine Anne d'Autriche gouverner seule le royaume, avec l'aide de Mazarin. L'habile politicien romain sut exploiter cet ensemble de coïncidences pour offrir à la cour de France un vaste programme de productions d'opéras en italien, qui se poursuivit jusqu'en 1661, année de la mort de Mazarin et du début du règne personnel de Louis XIV.

Luigi Rossi fut l'un des principaux artistes romains qui émigrèrent vers la France après l'élection du pape Innocent X Pamphili en 1644. À cette époque, le style musical romain était déjà bien connu du public français. Pierre de Nyert a été l'une des figures-clefs de l'introduction de la musique de Rossi au-delà des Alpes. Nyert avait vécu à Rome de 1633 à 1635, dans la suite du maréchal de Créqui, ambassadeur auprès des États du pape. Il y avait fait la connaissance de Rossi et de sa musique, et avait perfectionné son talent de chanteur au contact des milieux musicaux romains. De retour à Paris, Nyert est d'abord nommé premier valet de la garde-robe de Louis XIII en 1638, puis premier valet de chambre de Louis XIV à partir de 1653. C'est donc un courtisan influent, qui se produit comme chanteur à la cour et devient un professeur de chant très recherché. Au cours de sa carrière, il participe à de nombreux spectacles à la cour et compte plusieurs élèves qui deviendront par la suite des musiciens importants, comme Michel Lambert ou Bertrand de Bacilly. Leur style est en quelque sorte déjà le résultat d'une « réunion des goûts », c'est-à-dire de la fusion du goût français et du goût italien de la première moitié du XVII^e siècle. Lorsque Rossi arriva en France

en 1646, son style était donc non seulement déjà connu et apprécié, mais il constituait même la base d'une nouvelle forme de musique vocale française, dont Nyert, Lambert et Bertrand de Bacilly étaient quelques-uns des interprètes les plus reconnus.

La musique romaine était également diffusée en France grâce à la circulation des manuscrits. On sait que d'importantes sources musicales romaines étaient parvenues de Rome à Paris avant que Rossi ne s'y rendît. En 1641, Ottaviano Castelli avait ainsi envoyé à Richelieu deux volumes contenant diverses œuvres musicales attribuées au *Signor Luigi* et à d'autres compositeurs, principalement romains. Plusieurs pièces que l'on entend dans le présent enregistrement sont tirées de ces recueils. Ces deux imposants volumes sont ornés de lettrines avec des décorations très raffinées représentant des figures humaines et des images de monstres.

Pendant les années du ministère de Mazarin, Rossi fut à la cour de France le compositeur autour duquel s'est fait le plus large consensus, et cela pour plusieurs raisons. Il était l'auteur de l'opéra italien le plus apprécié, mais sa plume était également très recherchée pour ses compositions vocales de chambre, admirées par la reine mère, Anne d'Autriche, et par de nombreux autres courtisans, ainsi que par les souverains anglais, alors en exil en France à cause de la guerre civile qui faisait rage outre-Manche. Ce fut ainsi grâce à la passion d'Anne d'Autriche pour sa musique vocale de chambre que Rossi revint à Paris en 1648 après avoir fait un bref séjour à Rome, probablement dû au décès de son épouse, Constanza da Ponte. On attribue en effet au compositeur d'*Orfeo* une aria qui célèbre les mains de la reine : « *Mani altere e divine* » (« Fières et divines mains »).

Les musiciens qui interprétaient ces pièces dans les élégantes résidences royales étaient Leonora Baroni, venue à Paris à la demande de la reine, qui se produisait exclusivement dans des œuvres de musique de chambre, et Atto Melani, l'interprète du rôle-titre dans l'*Orfeo* parisien, très apprécié également dans des genres musicaux plus intimes. Ce fut précisément sa fréquentation constante des salons réservés aux plus hauts représentants de la diplomatie de l'époque qui permit au chanteur de se transformer peu à peu en espion. Ses nombreux talents lui permirent de transmettre d'une cour européenne à l'autre des informations politiques de première importance.

Un autre protagoniste de cette période très riche en exécutions musicales transalpines était Giovanni Bentivoglio, membre de la célèbre famille de Ferrare qui avait des liens importants avec Rome et Paris au XVII^e siècle. Homme de lettres, il est l'auteur de quelques-uns des textes mis en musique par Rossi. Dans une lettre de Paris datée de 1655, Bentivoglio déclare ainsi qu'il est l'auteur du texte du *Lamento di Erminia* que l'on entend dans le présent enregistrement. Cette composition avait sans doute été envoyée à Paris pour être jouée dans les salons de la cour. Les liens de Rossi avec la famille Bentivoglio – dont témoigne une lettre de 1620 – furent durables et importants. Ce fut très probablement grâce à ces contacts que le compositeur avait quitté Naples pour Rome afin d'entrer au service de Marcantonio Borghèse comme instrumentiste.

Certains documents nous ouvrent les portes de la cour de France et nous font comprendre comment les arias de Rossi étaient appréciées dans les salons du milieu du XVII^e siècle. Pierre de Nyert en particulier les utilise comme un ornement pouvant contribuer

de manière significative à façonner son image de gentilhomme de cour et à la perfectionner. Un exemple du répertoire que connaissait Nyert est l'aria « *Anime, voi che sete* », qu'il envoya en 1670 à Constantin Huygens – lequel lui répondit qu'il la possédait déjà depuis longtemps. Voici un récit sur l'activité de Nyert à la cour :

Il s'adonna dès sa jeunesse à la musique : M. de Créquy le prit en qualité de suivant. Il a toujours chanté, de façon qu'on ne pouvoit pas dire qu'il fit le chanteur. M. de Créquy le traitoit fort bien, et ne lui disoit jamais *chantez*, ni le menoit en aucun lieu en lui disant que c'étoit pour chanter ; mais De Niert lui disoit : « Monsieur, porterai-je mon théorbe ? – Ce que tu voudras, » répondoit M. de Créquy. [...] Quand M. de Créquy fut à Rome pour l'ambassade d'obédience du feu Roi, De Niert prit ce que les Italiens avoient de bon dans leur manière de chanter, et le mêlant avec ce que notre manière avoit aussi de bon, il fit cette nouvelle méthode de chanter que Lambert pratique aujourd'hui, et à laquelle peut-être il a ajouté quelque chose. Avant eux on ne savoit guère ce que c'étoit que de prononcer bien les paroles. (*Les Historiettes de Tallemant des Réaux*, Paris, Alphonse Levassasseur, 1834, vol. IV, p. 428-429)

Cette description évoque les conclusions d'un essai récent d'Alain Viala sur l'esthétique galante, « goût délicat » qu'affectionnaient l'honnête homme et l'honnête femme à la cour pendant les années de la régence puis du règne personnel de Louis XIV. Les cantates de Luigi Rossi étaient un divertissement quotidien et représentaient l'une des expressions

les plus appréciées du goût tendre et élégant que l'on cultivait dans les demeures aristocratiques de la ville des papes et dans les salons français du milieu du XVII^e siècle.

Le séjour de Rossi en France y a assuré à sa musique un succès durable. En 1660, par exemple, Louis XIV écoutait tous les soirs quatre heures de musique italienne. Le répertoire préféré du jeune roi nous est connu grâce à un manuscrit ayant appartenu à la bibliothèque royale dans lequel avaient été copiées trente-neuf arias en italien de différents compositeurs, italiens et français¹. Dix d'entre elles sont attribuées à Luigi Rossi (trois pièces pour trois voix et sept duos), neuf à Jean-Baptiste Lully, huit à Joseph Chabanceau de La Barre, musicien français très proche de Rossi et de sa musique, et trois autres à Giacomo Carissimi.

L'écho de la renommée de Rossi parvint jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, où l'on voit Voltaire, dans *Le Siècle de Louis XIV*, placer le *Signor Luigi* au panthéon de la musique française, aux côtés du musicien emblématique du Roi Soleil, Jean-Baptiste Lully. La musique de Rossi était donc devenue un élément important de la culture française du *Grand Siècle*, au point que plusieurs auteurs d'écrits polémiques, de « querelles », dans le débat sur l'opposition entre la musique italienne et la musique française, se réclamaient de l'héritage culturel qu'il incarnait. On découvre ainsi que la musique de Rossi est presque omniprésente dans la France du règne de Louis XIV : on la rencontre dans la bibliothèque personnelle du roi, dans les concerts privés de la noblesse, dans les spectacles de l'Académie Royale de Musique, dans le répertoire des principaux chanteurs français liés à la cour et aux milieux de l'opéra ou dans les œuvres musicales imprimées, mais aussi dans les journaux,

dans les textes des *querelles*, dans les écrits satiriques ou encore dans les textes en vers parlant des spectacles de cour.

La musique de chambre de Rossi était un divertissement musical quotidien en italien qui accompagnait la vie de la cour à Rome comme à Paris. Leurs thèmes dominants sont ceux de l'amour profane, mais l'amour séculier y est parfois remplacé par l'amour sacré, changement qui permettait à Rossi de composer des pièces musicales destinées à être jouées lors d'occasions spirituelles, si fréquentes à Rome.

La littérature d'amour mise en musique au XVII^e siècle est tributaire de la vision classique de l'amour, transmise à l'époque moderne par diverses réécritures et adaptations. Selon sa conception traditionnelle, l'amour est une passion à laquelle nul ne peut échapper, passion souvent destructrice qui transperce et brûle l'âme des jeunes gens. En ce sens, il est tout à fait distinct des sentiments qu'éprouvent deux époux l'un envers l'autre. La passion d'amour est en même temps un destin qui apporte plaisir et douleur, bonheur et malheur. C'est ce qu'illustre bien l'un des mythes les plus traités par les musiciens du XVII^e siècle, celui d'Ariane et de Thésée. En voici une description qui fit autorité et qui se trouve dans le poème 64 de Catulle, l'un des modèles les plus importants pour l'époque :

Comme les flots de l'Eurotas entourant les myrtes /
ou le souffle printanier faisant éclore des couleurs
variées, / [Ariane] n'avait pas encore détaché de
[Thésée] ses regards brûlants / qu'une flamme s'était
emparée de tout son corps / et la consumait tout
entière jusqu'au tréfonds de sa moelle. / Hélas,
[Cupidon], toi qui, d'un cœur cruel, agites les

fureurs à l'excès, / enfant sacré, tu mêles les joies
et les peines des hommes... (poème 64, v. 89 *sq.*)

Dans les textes antiques, Aphrodite est souvent présentée comme une déesse puissante et poussée par un désir de vengeance, comme en témoigne notamment le prologue de l'*Hippolyte* d'Euripide. Ces thèmes sont repris par exemple dans l'*Orfeo* de Rossi (acte I, scène 4), où l'on voit le personnage de Vénus défendre la cause du malheureux amant Aristeo :

Aussi, pour t'apporter mon aide,
je suis descendue du troisième ciel,
et dans mon désir
d'exercer une juste vengeance
contre la race haïe
du soleil trop bavard,
je me hâte.

Dans les cantates du XVII^e siècle, la passion amoureuse – s'inspirant des modèles de Monteverdi – est décrite comme une guerre dans laquelle la rencontre entre l'homme et la femme affaiblit l'homme, lui faisant perdre sa chaleur vitale et sa vaillance. À l'inverse, le personnage féminin acquiert vigueur, détermination, courage et ruse. Un texte au moins parmi ceux mis en musique par Luigi Rossi a pour protagoniste l'Amazone Celinda, décrite dans le *lamento* « *Ora ch'ad eclissar* » (« À présent que s'éclipse... »). Dominé par cette fureur mauvaise, l'homme est en proie à une grande faiblesse et à une langueur extrême, affects associés, pour Monteverdi, à l'humilité ou *supplicazione*. Cet état affectif est un terrain fertile pour former un chant mélodieux et tendre, dans un style qui a tant ému les cours européennes du XVII^e siècle. Pour ces hommes

souffrants, Rossi privilégie le style décrit par l'un de ses principaux modèles, Claudio Monteverdi, qui, dans le célèbre « Avertissement aux lecteurs » de son huitième livre de madrigaux, associe l'affect de la langueur à des compositions musicales comprenant « des notes longues, tenues, dans un tempo lent ». Le protagoniste de « *Io piangea presso d'un rio* » se plaint ainsi du peu d'attention que sa bien-aimée accorde à ses tendres lamentations. L'interprète idéal de cet état amoureux est le castrat, jeune homme efféminé, corrompu par la sensualité sulfureuse et inconstante des femmes, personnage en proie à d'incessantes souffrances et tourmenté par des sentiments d'indignation et de jalousie envers la femme aimée qui rongent violemment son âme. Le présent enregistrement nous offre l'exemple d'un traitement magistral de ce thème. Dans la cantate « *Mostro con l'ali nere* », le berger Aminta, amoureux de Clori, est assailli par la jalousie, qui se manifeste sous les traits d'un « monstre [...] aux cheveux de serpents et aux mains de glace » tout juste sorti de l'enfer. Un simple sourire et un baiser de Clori suffiront toutefois à l'amant pour chasser le monstre de la jalousie qui l'avait angoissé et terrifié au début du morceau.

Cet enregistrement présente également un exemple de cantate comique attribuée à Rossi, « *Dopo lungo penare* ». C'est une rareté dans laquelle les conventions dont nous parlons sont exactement inversées : ici, le protagoniste masculin se moque de l'amour avec un air ironique, au lieu de subir passivement les événements en souffrant doucement. C'est une aria très inhabituelle dans la mesure où certains mots du texte doivent être dits et non chantés par l'interprète.

Le répertoire de chambre romain met également en scène différentes femmes abandonnées, principalement dans le genre musical du *lamento*. Ces personnages

étaient inspirés par le mythe d'Ariane tel que l'avaient interprété Rinuccini et Monteverdi dans leur opéra mantouan *Arianna* (en grande partie perdu) de 1608. La fille de Minos abandonnée par Thésée est assaillie par des sentiments contrastés dans lesquels des souvenirs de l'amour enfui se mêlent à des espoirs et des rêves d'être bientôt réunie avec son bien-aimé, puis elle s'abandonne à son désir de vengeance avant de s'en repentir brusquement. Les poètes romains du début du XVII^e siècle s'inspirent d'autres modèles littéraires, l'Arioste, le Tasse ou le Cavalier Marin. Parmi les femmes abandonnées que l'on rencontre chez Rossi figurent ainsi Erminia et Armida, deux personnages de la *Jérusalem délivrée*, à côté de plusieurs références indirectes à Ariane.

Le ton belliqueux adopté par beaucoup de personnages féminins dans leurs lamentations est parfois tempéré chez d'autres. Avec Olimpia, nous avons ainsi affaire à un personnage beaucoup plus doux que tant d'autres. Elle est en effet décrite par Ludovico Ariosto comme une « demoiselle [qui] n'avait pas encore dépassé / Quatorze ans, et elle était belle et fraîche / Comme une rose qui vient tout juste d'éclore / Hors du bouton et s'accroît avec le soleil nouveau » (*Roland furieux*, X, 11). Le caractère d'Olimpia dut intéresser particulièrement Rossi car il lui a consacré trois *lamentos* différents, dont l'un d'entre eux, « *Tra romite contrade* », est enregistré sur ce disque. Comparée aux amazones furieuses, Erminia est un autre personnage plein de douceur, et son *lamento*, que l'on entend dans cet enregistrement, s'inspire non seulement du Tasse, mais aussi de l'Olimpia de l'Arioste.

Le sentiment amoureux partagé qui rapproche les amants a permis à Giulio Rospigliosi d'associer

ce modèle féminin à un personnage masculin efféminé. C'est ce qui se produit dans le *lamento* d'Arion, « *Al soave spirar* », dans lequel le poète fait plusieurs allusions au *Lamento d'Ariane* de Rinuccini et Monteverdi. Arion, personnage emprunté à une légende antique, est attaqué lors d'un voyage en mer par des « marins avides » qui veulent s'emparer de ses richesses. Placé dans cette situation difficile, comme tant de femmes abandonnées de la tradition littéraire, le protagoniste se lamente sur son état douloureux. D'un côté, Rospigliosi suit les conventions associées aux personnages masculins, tissant un texte dans lequel Arion se montre d'abord incapable de réagir face aux difficultés et s'abandonne au désespoir et à la douleur. L'expression qui ponctue régulièrement le texte est en effet un appel à l'aide : « *Ahi chi mi porge aita !* » (« Ah, qui m'aidera ? »). Mais vers la fin, ses lamentations se transforment en agressivité avant de s'inverser soudain en repentir, lorsqu'il s'exclame paradoxalement : « *Deh perdonate, amici, al dolor mio / egli parlò, non io* » (« Ah, mes amis, pardonnez à ma douleur : / c'est elle qui parlait, et non moi »). De la même manière, l'Ariane de Rinuccini déclare après son accès de fureur : « *parlò l'affanno mio, parlò il dolore / parlò la lingua, sì, ma non già 'l cuore* » (« C'est ma souffrance, c'est la douleur qui a parlé / C'est ma langue, oui, mais ce n'est pas mon cœur »). Le *lamento* d'Arion suit ainsi les conventions de l'amour poétique, même si le texte ne fait nulle part mention d'une relation amoureuse. Le protagoniste sera pourtant finalement sauvé par un « dauphin amoureux », et le poète pourra replacer le récit qui vient de s'achever en relation avec un personnage féminin et avec le pouvoir du chant.

La maladie amoureuse qui bouleverse l'âme des amants est remodelée dans un contexte sacré grâce à

des transpositions qui prennent appui sur des éléments communs. Dans un cas, l'amour s'adresse à un homme ou une femme, dans l'autre, il est dirigé vers Dieu. Un exemple célèbre en est « *In solitario speco* » (« Dans une grotte solitaire »), le *lamento* d'un pêcheur généreux attribuée à Antonio Abati. Dans les *lamentos* sacrés, le fameux topos de l'abandon d'Ariane qui la pousse à exprimer sa fureur amoureuse et ses désirs de vengeance prend la forme d'une contrition et d'un repentir amers, sentiments chers à la doctrine romaine de la Contre-Réforme du XVII^e siècle.

Un exemple de composition à caractère religieux dans laquelle une voix de soprano (probablement un castrat) se lamente sur ses douleurs d'amour est le *lamento* déjà mentionné, « *Anime voi che sete* ». Ici, le thème traité est l'amour profane – teinté de jalousie –, présenté comme un péché. Les éléments qui renvoient à une perspective spirituelle sont évidents : il y est question d'une « *beltà divina* » (« beauté divine ») et l'amour est défini comme « *un tormento, un crucio eterno / un purgatorio alfin peggio è d'inferno* » (« un tourment, une éternelle croix, / un purgatoire pire que l'enfer »). La perspective pessimiste omniprésente de l'homme amoureux qui, dans les cantates profanes, interprète son destin comme un tourment permanent est portée à un degré si excessif que le texte en devient un essai de littérature exemplaire susceptible de servir à dénoncer l'amour profane comme un péché mortel. L'intention religieuse est en tout cas rendue évidente par le fait que cette composition est mentionnée dans un inventaire de musique romaine envoyée au XVII^e siècle à l'oratoire de Saint Philippe Néri à Bologne. D'après les témoignages contemporains, l'accompagnement de cette musique était souvent caractérisé par des affects tendres et doux. Parmi les instruments

auxquels il était confié figuraient le théorbe, la harpe, la viole de gambe, le lirone et d'autres instruments à cordes pincées. On trouve une image de l'ensemble instrumental idéal pour la musique de chambre romaine du début du XVII^e siècle dans un texte d'André Maugars, gambiste qui, après avoir séjourné à la cour de Rome en 1638, avait pris sa plume pour rapporter ce qu'il y avait entendu. Après avoir fait l'éloge de Leonora Baroni, il raconte qu'un jour

elle me fit une grâce particulière de chanter avec sa mère et sa sœur, sa mère touchant la lyre, sa sœur la harpe, et elle la thuorbe. Ce concert composé de trois belles voix et de trois instrumens différens, me surprit si fort les sens et me porta dans un tel ravissement, que j'oubliai ma condition mortelle, et creuz estre desja parmy les anges, jouyssant des contentemens des bienheureux. (André Maugars, *Response faite à un Curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*, Rome, 1639)

Cette image d'un ensemble idéal est corroborée par d'autres faits : deux joueurs de théorbe furent en effet étroitement associés au style de chambre romain du début du XVII^e siècle. Giovanni Girolamo Kapsberger a été l'un des plus grands instrumentistes et compositeurs ayant participé aux plaisirs musicaux de la maison Barberini pendant les années du pontificat d'Urbain VIII. Michelangelo Bartolotti fut l'un des musiciens qui contribuèrent de manière significative à la diffusion du répertoire de chambre romain au-delà des Alpes, ses voyages en Europe l'ayant mené en Suède, en France et en Angleterre.

La harpe est un instrument omniprésent dans les milieux romains du XVII^e siècle. La cité des papes avait

réussi à attirer les plus grands virtuoses, parmi lesquels Costanza da Ponte, l'épouse de Luigi Rossi, Marco Marazzoli et Orazio Michi, musicien au service du cardinal Montalto et lié à d'autres grandes familles romaines, dont sans doute les Barberini. La harpe apparaît dans de nombreuses peintures romaines du XVII^e siècle, comme la *Vénus jouant de la harpe* de Giovanni Lanfranco, qui appartenait à Marazzoli, ou le célèbre tableau du Dominiquin représentant le roi David jouant de cet instrument. Ce dernier tableau est entré dans les collections françaises grâce à Mazarin, qui en fit l'acquisition avant 1653, c'est-à-dire pendant le séjour de Rossi à Paris. Louis XIV l'appréciait également et l'acheta en 1665. Il fut accroché dans la chambre du roi à Versailles, puis dans le salon de Mars. L'association de la harpe avec le roi David dans ce tableau rappelle le caractère royal attribué à cet instrument dans l'imaginaire musical de l'ancien régime. Cette tonalité affective est tout à fait en accord avec le cadre aristocratique auquel est liée la musique de chambre de Luigi Rossi, appréciée à Rome aussi bien qu'à Paris au XVII^e siècle.

Alessio Ruffatti, 2019

Traduction : Laurent Cantagrel



Meine musikalischen Freunde kennen meine große Liebe und dauernde Leidenschaft für die italienische Musik des 17. Jahrhunderts. Besonders faszinieren mich seit jeher die in Rom tätigen Komponisten, die selber Tripelharfe oder Theorbe spielten – also die Instrumente, die auch ich spiele. Zu diesen römischen Komponisten zählen der Theorbist Girolamo Kapsberger, der Barockgitarist und Harfenist Stefano Landi sowie die Harfenisten Luigi Rossi, Marco Marazzoli (Marco dell'Arpa) und Orazio Michi (Orazio dell'Arpa).

Als ich mein Ensemble L'Arpeggiata gründete, begann ich die Einspielung mit Musik von Girolamo Kapsberger im Jahre 2000, gefolgt von Stefano Landi im Jahre 2001. Im November 2004 kreierten wir zusammen mit der wunderbaren Sängerin Véronique Gens unser schönes Programm »La Lyra d'Orfeo« mit Musik von Luigi Rossi, welches wir 2005 in der Abbaye Saint-Michel en Thiérache einspielten. Die Zusammenarbeit mit der immer außergewöhnlichen Véronique Gens war ein unvergessliches Erlebnis. Sie verzauberte Rossis Musik mit ihrer berührenden Stimme, ihrem von endlosem Atem getragenen Legato und ihrer feinfühligsten Musikalität.

Ein Rechtsstreit blockierte jedoch das Rossi-Projekt und verhinderte fast fünfzehn Jahre lang die Veröffentlichung unserer schönen CD-Aufnahme. Als der Rechtsstreit endlich zu Ende war, beschloß ich, diesen mit dem einzigen mir möglichen Mittel zu heilen: mit Musik.

Ich entschied mich, meine Recherchen weiter zu vertiefen und durchstöberte mit unstillbarer Neugier die Bibliotheken nach unbekannten Meisterwerken des genialen und von mir so geliebten Komponisten Luigi Rossi. Ich las mich durch fast alle seiner über 300 Kantaten, die auf viele verschiedene, meist auch schwer lesbare Manuskripte in aller Welt verstreut sind und lud die Sängerinnen und Sänger mit den schönsten, heute verfügbaren Stimmen ein, gemeinsam mit mir diese wunderschöne, größtenteils noch unbekannte Musik in unser heutiges Leben zu holen. Daraus entstanden im Frühjahr 2019 zwei weitere Alben mit dem Titel »Arpa Davidica«, die ich in Zusammenarbeit mit Céline Scheen, Giuseppina Bridelli, Philippe Jaroussky, Jakub Józef Orliński und Valer Sabadus und ihren verführerischen Stimmen einspielte. Zusammen mit diesen großartigen Sängern konnte ich eine umfangreiche Auswahl von Rossis virtuosen, theatralen, stark textbezogenen Stücken in das Projekt einbeziehen, die fünfzehn Jahre zuvor den meisten Sängern noch geradezu unsingbar schienen.

Mit jedem seiner Stücke zieht uns Rossi in seinen Bann, in sein eigenes Universum. Sein unglaublicher kompositorischer Ideenreichtum, verbunden mit der Auswahl der schönsten Dichtungen seiner Zeit, machen jedes einzelne Stück zu einer Mini-Oper.

Doch nicht nur auf Grund der hohen stimmlichen Ansprüche ist Rossis Musik immer noch weitgehend unbekannt, sondern auch weil sich in den Manuskripten nur sehr wenig Hinweise zur Instrumentalbegleitung finden. Die originale Bassbezeichnung ist spärlich, seine harmonische Sprache ist jedoch komplex. Vom heutigen Interpreten wird viel Feingefühl und tiefe Kenntnis seiner musikalischen Sprache verlangt, um diese Musik lebendig zu machen. Um

die ganze Theatralität, Dramatik und Melodik seiner Werk aufleuchten zu lassen, bedarf es nicht nur hervorragender Sängerinnen und Sänger, die sich auf die italienische Musik des 17. Jahrhunderts spezialisiert haben, sondern auch einer farbenreichen Instrumentierung und einer sorgfältigen Harmonisierung der Basslinie.

Die Instrumentalstimmen in Rossis Opern sind größtenteils nicht überliefert. Einen interessanten Hinweis gibt ein anonymes Manuskript in Kassel, in dem die in der Abschrift der Oper *Orfeo* fehlenden Instrumentalstimmen unter dem Titel *Les pleurs d'Orphée* überliefert sind und uns eine Idee der komplexen Harmonisierung und des atemberaubenden Kontrapunktes Luigi Rossis geben. Einen weiteren Hinweis auf die instrumentale Vielfarbigkeit liefert das *accompagnato* des Prologs *Vaghi rivi* in seiner Oper *Il palazzo incantato*, welches für nicht weniger als sieben Instrumente ausgesetzt ist. In den römischen Handschriften seiner Oratorien findet man außergewöhnlich seltene Eintragungen, in denen Rossi Rezitative mit Lirone begleitet haben möchte. Sein Bruder Giovan Carlo Rossi sowie seine Ehefrau Costanza de Ponte waren ebenfalls Harfenisten und so steht in dieser Einspielung die Harfe im Mittelpunkt unseres Basso-Continuo-Klages. Für die vorliegende Aufnahme wurden zwei Tripelharfen verwendet, deren Vorbilder im Musikinstrumentenmuseum in Bologna stehen.

Das Cover dieser Veröffentlichung hat ebenfalls einen besonderen Bezug zu Rossis Musik: der Maler Domenico Zampieri stellt in dem abgebildeten Gemälde König David mit einer dreireihigen chromatischen Harfe dar. Domenichino war nicht nur Maler, sondern baute selber chromatische Harfen.

Dieses wundervolle Gemälde hängt heute im Schloss Versailles.

Ich möchte mich bei allen bedanken, die mich in all diesen Jahren auf meiner Zeitreise ins barocke Rom und in meiner Liebe zu Luigi Rossis Musik begleitet und dazu beigetragen haben, daß diese umfangreiche Aufnahme seiner großen musikalischen Schätze jetzt erscheint.

Vivete felici.

Christina Pluhar, Paris 2019

Signor Luigi

*So blickte Ariadne vom wogenrauschenden Ufer Dias hinaus
und sah, wie sich Theseus mit seiner schnellen Flotte entfernte,
während ihr Herz voll unbezähmbarer Leidenschaft war.
Catull, Carmen 64, Verse 53 ff.*

Luigi Rossi war einer der bedeutendsten italienischen Musiker der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Geboren in Torremaggiore in Apulien, wurde er schon als Kind nach Neapel geschickt, um bei Jean de Macque zu studieren, einem der letzten franko-flämischen Meister und Schöpfer einiger besonders faszinierender Beispiele des späten italienischen Madrigalstils. Ab 1620 diente er zwei päpstlichen Familien, zunächst den Borghese und dann den Barberini. Bei seiner Ankunft in Rom erhielt er eine Anstellung als Musiker (*sonatore*) im Haus von Marcantonio Borghese, und ab 1636 war er Organist der Kirche San Luigi dei Francesi. Um 1641 trat er in den Dienst des Kardinals Antonio Barberini, eines Neffen von Papst Urban VIII., und blieb einer seiner »famigliari« bis zu seinem Tod 1653: Ein Brief von Salvator Rosa berichtet, dass Rossi »starb, während er Cembalo spielte«. In seiner Familie gab es mehrere Musiker. Sein Bruder und seine Frau waren berühmte Harfenisten. Der Bruder, Giovan Carlo, war zudem ein bekannter Komponist von geistlicher Musik und Kammerkantaten und erfreute sich großer Wertschätzung in Rom und in Paris, wo er von 1661 bis 1666 am Hof tätig war. Luigis Frau Costanza stand im Dienst bei Camilla Orsini, der Gattin von Rossis erstem Mäzen, Marcantonio Borghese. Diesem war es zu danken, dass die beiden Eheleute von Mai bis November 1635 am Hof in Florenz verbringen konnten.

Rossis Werke sind in Quellen überliefert, die häufig erst nach seinem Tod zusammengestellt wurden. Sie dokumentieren fast ausschließlich seine Tätigkeit als Komponist von vokaler Kammermusik. Die einzige von Rossi in Rom komponierte Oper, *Il palazzo incantato*, wurde 1642 uraufgeführt. Zu den Mitwirkenden zählten die größten Interpreten jener Zeit, darunter die Kastraten Loreto Vittori als Angelica und Marcantonio Pasqualini in der Rolle der Bradamante. Letzterer, ein Günstling Antonio Barberinis, war auch einer der Protagonisten der Pariser Uraufführung von Rossis Oper *Orfeo* neben dem jungen Kastraten Atto Melani, der aus Pistoia stammte und ein Schüler des Komponisten gewesen war.

Das berufliche Leben Luigi Rossis verlief in einem ziemlich exklusiven höfischen Umfeld, zu dem auch die größten Architekten bzw. Maler und Bildhauer der Epoche wie Pietro Da Cortona und Gianlorenzo Bernini gehörten. Als Papst Urban VIII. 1644 starb, sahen sich viele der Musiker im Dienst der frankophilen Barberini ernststen Schwierigkeiten gegenüber, denn zum Nachfolger wurde der spanienfreundliche Giovanni Battista Pamphili gewählt, der als Papst den Namen Innozenz X. annahm. Die Atmosphäre im Rom jener Tage und die politischen Konflikte zwischen den Kardinalsfamilien werden in einem berühmten Brief von Marco Marazzoli eindringlich beschrieben, in dem der Musiker feststellt: »... wenn die alten Zeiten nicht wiederkehren, braucht man sich nicht weiter zu bemühen, auf dieser Welt zu bleiben ... wolle Gott ... dass schnell der königliche Schild Frankreichs zurückkehre, um uns zu beschützen, denn sonst sind wir wirklich erledigt.« Die beiden Kardinalnepoten Antonio und Francesco, die in 20 Jahren des Überflusses eine an spektakulären Ereignissen reiche

Kulturpolitik finanziert hatten, gingen nach Paris, protegiert vom neuen leitenden Minister Frankreichs, Kardinal Jules Mazarin, der ursprünglich den Namen Giulio Mazzarini trug und aus Rom stammte. In Frankreich waren nicht lange zuvor König Ludwig XIII. und sein leitender Minister, Kardinal Richelieu, gestorben. Die Regentschaft für den noch minderjährigen Ludwig XIV. übte die Königin, Anna von Österreich, aus. Ihr zur Seite stand Mazarin. Diese Konstellation nutzte der geschickte Politiker Mazarin, um dem französischen Hof ein groß angelegtes Programm von Operaufführungen in italienischer Sprache vorzuschlagen, das bis 1661 andauerte – dem Jahr, in dem Mazarin starb und Ludwig XIV. persönlich die Regierungsgewalt übernahm.

Luigi Rossi war eine der führenden Persönlichkeiten, die nach der Wahl von Innozenz X. 1644 Rom verließen und nach Frankreich gingen. Das französische Publikum jener Zeit war ohnehin mit dem Stil der römischen Musik vertraut. Zu den Schlüsselfiguren, die Rossis Musik jenseits der Alpen einführten, zählte Pierre de Nyert. Er gehörte in Rom zum Gefolge des Maréchal de Créquy, des Botschafters beim Kirchenstaat, und blieb dort von 1633 bis 1635. In Rom lernte Nyert Rossi und dessen Musik kennen und vervollkommnete im Kontakt mit dem römischen Musikleben seine Fähigkeiten als Sänger. Bei seiner Rückkehr nach Paris wurde er 1638 zum *premier valet de la garde-robe* bei Ludwig XIII. ernannt, ab 1653 war er dann *premier valet de chambre* bei Ludwig XIV. Er war also ein relativ einflussreicher Mann, der am Hof als Sänger auftrat und ein sehr gefragter Gesangslehrer wurde. Im Rahmen seiner Tätigkeit am Hof wirkte er bei zahllosen Aufführungen mit und hatte mehrere Schüler,

die später bedeutende Musiker wurden, darunter Michel Lambert und Bertrand de Bacilly. Ihr Stil war bereits das Ergebnis einer *réunion des goûts*, d. h. der Verschmelzung des französischen Stils mit dem italienischen der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Als Rossi 1646 nach Frankreich kam, war sein Stil nicht nur bereits bekannt und geschätzt, sondern auch zur Grundlage einer neuen Form der französischen Vokalmusik geworden, zu deren bekanntesten Interpreten Nyert, Lambert und Bertrand de Bacilly zählten.

Zudem fand die römische Musik auch durch Handschriften jenseits der Alpen Verbreitung. Wir wissen, dass einige wichtige Quellen römischer Musik schon vor der Ankunft Rossis von Rom nach Paris gelangten. 1641 schickte Ottaviano Castelli zwei Bände an Richelieu, die verschiedene *Signor Luigi* und anderen meist römischen Autoren zugeschriebene Kompositionen enthielten. Einige Stücke der vorliegenden Aufnahme waren Teil dieser Sammlungen. Die beiden gewichtigen Bände waren begleitet von Schreiben mit feinsten Verzierungen, die menschliche Figuren und Grotesken darstellten.

Unter Mazarins Regierung war Rossi der angesehenste Komponist am französischen Hof. Dafür gab es mehrere Gründe. Er schrieb die seinerzeit am höchsten geschätzte italienische Oper (*Orfeo*), aber auch seine vokale Kammermusik war sehr gefragt und wurde von der Königin, Anna von Österreich, ebenso bewundert wie von anderen Mitgliedern des Hofes und sogar den Mitgliedern der englischen Königsfamilie, die aufgrund des Bürgerkriegs jenseits des Kanals im Exil in Frankreich lebten. Tatsächlich ist es der Begeisterung Anna von Österreichs für seine vokale Kammermusik zu verdanken, dass Rossi nach einem kurzen

Aufenthalt in Rom, der wohl durch den Tod seiner Frau Costanza da Ponte veranlasst wurde, 1648 nach Paris zurückkehrte. Dem Komponisten von *Orfeo* wird sogar eine Arie zugeschrieben, in der die Hände der Königin gefeiert werden: *Mani altere e divine*.

Zu den Interpreten, die diese Musik in den eleganten königlichen Residenzen erklingen ließen, gehörten Leonora Baroni, die auf Wunsch der Königin nach Paris gekommen war und ausschließlich Kammermusik sang, sowie Atto Melani, der Titelheld des Pariser *Orfeo*, der auch in intimeren Gattungen sehr geschätzt war. Seine häufigen Auftritte in den Salons, die den höchsten diplomatischen Kreisen jener Zeit vorbehalten waren, führten dazu, dass der Sänger allmählich auch zum Spion wurde. Mit seinen zahlreichen Fähigkeiten war es ihm möglich, wichtige politische Informationen zwischen den europäischen Höfen zu übermitteln.

Ein weiterer Protagonist dieser überaus reichen Zeit musikalischer Aufführungen in Frankreich war Giovanni Bentivoglio, ein Spross der berühmten Familie aus Ferrara, die im 17. Jahrhundert bedeutende Verbindungen nach Rom und Paris unterhielt. Der Literat war Verfasser einiger von Rossi vertonter Texte. In einem Brief aus Paris gab Bentivoglio an, Autor des Textes zu *Lamento di Erminia* zu sein, das in der vorliegenden Aufnahme zu hören ist. Die Komposition wurde vermutlich nach Paris geschickt, um in den höfischen Salons aufgeführt zu werden. Die Verbindungen Rossis mit dieser Familie, die schon in einem Schreiben aus dem Jahr 1620 dokumentiert sind, waren dauerhaft und bedeutend. Dieser Kontakt war vermutlich ausschlaggebend, dass der Komponist von Neapel nach Rom ging und in den Dienst von Marcantonio Borghese trat.

Mehrere Dokumente gewähren uns Einblick in das

Leben am französischen Hof und lassen uns verstehen, wie Rossis Arien in den Salons um die Mitte des 17. Jahrhunderts rezipiert wurden. Besonders für De Nyert dienten sie als schmückendes Element, das sein Bild als Höfling erheblich bereichern und perfektionieren konnte. Ein Beispiel aus De Nyerts Repertoire ist *Anime, voi che sete*, das er 1670 an Constantin Huygens schickte, der ihm allerdings versicherte, es schon längere Zeit zu besitzen. Hier ein Bericht über De Nyerts Tätigkeit am Hof:

Er widmete sich seit seiner Jugend der Musik. M. de Créqui nahm ihn als Diener auf. Er hat immer gesungen, und zwar so, dass man nicht sagen konnte, dass er sich als Sänger gab. M. de Créqui behandelte ihn sehr gut und wies ihn nie an zu singen und führte ihn auch nirgendwo hin mit der Maßgabe zu singen. Aber De Nyert sagte ihm: Monsieur, soll ich meine Theorbe mitnehmen? Wie du willst, antwortete M. de Créqui. [...] Als M. de Créqui sich in Rom aufhielt, um als Botschafter den Papst der Treue des Königs zu versichern, eignete sich De Nyert das Gute aus dem Gesangsstil der Italiener an, und indem er es mit dem verschmolz, was auch unser Stil an Gutem hatte, schuf er diese neue Art zu singen, die Lambert heute praktiziert und der er vielleicht noch etwas hinzufügte. Vor diesen beiden wusste man kaum, was es heißt, den Text gut zu artikulieren. *Les Historiettes de Tallemant des Réaux*, Paris, Alphonse Levavasseur, Bd. 4, 1834, S. 428-429

Diese Worte erinnern an die Ergebnisse einer neueren Abhandlung von Alain Viala im Hinblick auf die galante Ästhetik, einen erlesenen Geschmack, den *bon*

goût, der den *honnête homme* und die *honnête femme* am Hof während der Jahre der Regentschaft und der Herrschaft Ludwigs XIV. auszeichnete. Luigi Rossis Kantaten waren Teil der täglichen Unterhaltung und stellten einen besonders geschätzten Ausdruck des feinen, eleganten Geschmacks dar, der um die Mitte des 17. Jahrhunderts in den Gemächern der Aristokratie der Ewigen Stadt und den französischen Salons herrschte.

Rossis Aufenthalt in Frankreich führte dort zu anhaltendem Erfolg seiner Musik. 1660 hörte Ludwig XIV. beispielsweise jeden Abend vier Stunden lang italienische Musik. Wir kennen die Lieblingsstücke des jungen Königs dank einer Handschrift, die zur königlichen Bibliothek gehörte und Abschriften von 39 Gesangsnummern in italienischer Sprache von verschiedenen italienischen und französischen Komponisten enthält.¹ Zehn davon sind von Luigi Rossi (drei Terzette und sieben Duette), neun von Jean-Baptiste Lully, acht von Joseph Chabanceau de La Barre, einem französischen Musiker, der eng mit Rossi und dessen Musik verbunden war, und weitere drei Werke stammen von Giacomo Carissimi.

Rossis Ruhm war auch in der Mitte des 18. Jahrhunderts noch nicht ganz verblasst, als Voltaire ihn in *Le Siècle de Louis XIV* nannte und in den Olymp der französischen Musiker neben Jean-Baptiste Lully stellte, die musikalische Symbolfigur des Zeitalters des Sonnenkönigs. Die Musik Rossis wurde so wichtiger Teil der französischen Kultur des *grand siècle*, dass sogar verschiedene Autoren von *querelles* im Hinblick auf die italienische und französische Musik das kulturelle Vermächtnis beanspruchten, für das er stand. Es zeigt sich, dass Rossis Musik im Frankreich des *grand siècle* fast allgegenwärtig war: in der persönlichen

Bibliothek des Königs, in den privaten Konzerten des Adels, in den Aufführungen der *Académie Royale de Musique*, im Repertoire der besten Sänger, die Verbindung zum Hof und zum Bereich der Oper hatten, in den gedruckten Partituren, in den Zeitungen, in den Texten von *querelles*, in satirischen Texten, in gereimten Werken, die sich den Aufführungen am Hof widmen.

Die von Rossi komponierte Kammermusik gehörte zur täglichen musikalischen Unterhaltung in italienischer Sprache, die das höfische Leben in Rom ebenso wie in Paris begleitete. Es ging darin überwiegend um Liebesthematik mit weltlichem Charakter. Zuweilen aber wurde die profane Liebe durch spirituelle Liebe ersetzt, und in dieser Variante war es möglich, Stücke für die zahlreichen geistlichen Anlässe in Rom zu komponieren.

Die Liebesthematik in der Musik des 17. Jahrhunderts orientierte sich an der antiken Auffassung von Liebe, die durch verschiedene Abschriften und Adaptationen in die Neuzeit überliefert worden war. Dem antiken Konzept zufolge ist die Liebe eine unwiderstehliche und häufig zerstörerische Leidenschaft, die die Herzen der Jugend durchdringt und verbrennt. Sie unterscheidet sich von den Gefühlen, die Mann und Frau nach der Hochzeit füreinander hegen. Die Liebe ist ein Schicksal, das Lust und Schmerz mit sich bringt, Glück und Unglück, wie es der Mythos von Ariadne und Theseus erzählt, der bei den Komponisten des 17. Jahrhunderts besonders beliebt war. Nachstehend eine maßgebliche Fassung aus Catulls *Carmen* 64, einer der wichtigsten Vorlagen.

Verse 90 ff.

[...]

so wie die Flüsse Eurotas' die Myrten umfließen /
oder der Frühlingswind die bunten Farben hervor-
lockt, / nicht eher wandte sie den leidenschaftlichen
Blick von jenem, / bis ihr ganzer Körper von
Flammen erfasst wurde, / die sie tief bis ins Mark
verzehrten. / Ach, du weckst nichtswürdig und
unbewegt die Liebesglut, / heiliger Knabe, der du
Leid und Freuden der Menschen mischst,
[...]

Aphrodite wird in den antiken Texten oft als
starke, von Rachegelüsten durchdrungene Göttin dar-
gestellt, etwa im Prolog zu Euripides' *Der bekränzte
Hippolytos*. Diese Thematik wird beispielsweise in
Luigi Rossis *Orfeo* wiederaufgenommen, wo sie unter
ihrem römischen Namen Venus für den unglücklich
liebenden Aristeo streitet (I, 4):

Jedoch, um dir zu helfen,
stieg ich aus dem dritten Himmel herab,
und das Verlangen,
gerechte Rache zu üben
gegen das verhasste Geschlecht
der allzu beredten Sonne,
will ich stillen.

In den Kantaten des 17. Jahrhunderts erscheint
die Liebe – nach dem Vorbild bei Monteverdi – als ein
Krieg, in dem die Begegnung von Mann und Frau den
Mann schwächt und ihm die Lebensenergie und Kraft
nimmt. Die weibliche Figur gewinnt damit Stärke,
Entschlossenheit und Raffinesse. Protagonistin in
einem von Luigi Rossi vertonten Text ist die Kriegerin

Celinda, die im Lamento *Ora ch'ad eclissar* dargestellt
wird. Unter der Herrschaft dieser bösen Furie ist der
Mann durch große Schwäche und Weichheit gekenn-
zeichnet, Gefühle, die Monteverdi zufolge mit »Demut
oder Flehen« einhergehen. Dieser Gemütszustand
eignete sich vorzüglich für jenen melodösen und
zärtlichen sanglichen Ausdruck, der die höfische
Gesellschaft des 17. Jahrhunderts so begeisterte. Um
diese leiderfüllten Männer darzustellen bevorzugte
Rossi den Stil, der von einem seiner wichtigsten Vor-
bilder, Claudio Monteverdi, beschrieben wurde. Dieser
verband im berühmten *Vorwort an die Leser* des achten
Madrigalbuchs die Affekte der Schwermut und Sanft-
heit mit Kompositionen, die »lange Töne, vorgetragen
in langsamem Tempo« enthielten. In diesem Sinne
beschwert sich der Protagonist von *Io piangea presso
d'un rio* über die geringe Aufmerksamkeit, die sein
liebliches Wehklagen bei der Geliebten findet. Der
ideale Interpret dieser Liebesempfindung ist der
Kastrat, ein effeminierter Jüngling, der verletzt ist von
der sündigen und unbeständigen Sinnlichkeit der
Frauen, eine Figur, die von nicht endendem Schmerz
gequält ist und gegenüber der geliebten Frau von
Gefühlen der Erbitterung und Eifersucht beherrscht
wird, die heftig an seinem Herzen nagen. Die vorlie-
gende Aufnahme bietet ein meisterhaftes Beispiel für
die Behandlung dieses Themas. In der Kantate *Mostro
con l'ali nere* wird der in Clori verliebte Hirte Aminta
von Eifersucht überwältigt, die wie ein gerade der
Hölle entsprungenes »schwarzgeflügeltes Ungeheuer /
mit Schlangenmähne und frostiger Hand« erscheint.
Ein einfaches Lächeln und ein Kuss von Clori genügen
dem Verliebten allerdings, das Ungeheuer der Eifer-
sucht zu verjagen, das ihn in drohendem Ton zu Beginn
des Stücks geängstigt hatte.

Das vorliegende Album enthält auch eine heitere Kantate von Rossi, *Dopo lungo penare*. Sie ist eine Rarität, in der die oben genannten Konventionen ins Gegenteil verkehrt sind: In diesem Beispiel spottet der männliche Protagonist mit einer ironischen Liebesarie, statt passiv in süßem Schmerz die Ereignisse zu ertragen. Es handelt sich um eine sehr ungewöhnliche Arie, denn einige Wörter des Texts sollen vom Interpreten nicht gesungen, sondern gesprochen werden.

Die römische vokale Kammermusik widmete sich auch verschiedenen verlassenen Frauen, und zwar vor allem in den Lamenti. Diese Figuren sind nach dem Vorbild des Ariadne-Mythos gestaltet, wie er von Rinuccini und Monteverdi 1608 in Mantua interpretiert wurde. Die von Theseus verlassene Tochter des kretischen Königs Minos wird von gegensätzlichen Gefühlen bestürmt, die Erinnerungen an den entflohenen Geliebten mit Hoffnungen und Träumen von einer raschen Wiedervereinigung mischen, dann aber eine Wendung zu Rachegelüsten nehmen und unversehens zu plötzlicher Reue. Andere literarische Vorbilder, an die sich die römischen Dichter des frühen 17. Jahrhunderts hielten, waren Ariost, Tasso und Marino. So finden wir unter den *relictæ*, den verlassenen Frauen, in Rossis Œuvre außer diversen Anspielungen auf Ariadne auch Erminia und Armida.

In den Klagearien haben jedoch mehrere weibliche Figuren nicht den sonst üblichen kämpferischen Ton. Olimpia beispielsweise ist bedeutend sanftmütiger als so manche andere Figur. Ariost beschreibt sie in *Orlando furioso* als »ein Edelfräulein, nicht über / vierzehn Jahre alt, schön und frisch / wie eine Rose, die soeben aus ihrer Knospe / hervorkommen und in der Morgensonne wachsen soll«. Die Figur der

Olimpia war besonders wichtig für Rossi, der ihr drei verschiedene Lamenti widmete (*Tra romite contrade* ist hier zu hören). Ein zarteres Wesen als andere kriegerische Frauen hat auch Erminia, inspiriert von Tasso, aber wohl ebenfalls von Ariosts Olimpia.

Das gemeinsame Liebesgefühl, das die Liebenden verbindet, erlaubte Giulio Rospigliosi dieses weibliche Modell auch einer männlichen, effeminierten Figur zuzuordnen. Es handelt sich um das Lamento des Arione *Al soave spirar*, in dem der Dichter mehrfach auf das Lamento der Ariadne von Rinuccini und Monteverdi anspielt. Der antiken Mythen entlehnte Protagonist Arione wird auf einer Seefahrt von »gierigen Seeleuten« überfallen, die ihn berauben wollen. Wie viele verlassene Frauen der literarischen Tradition beklagt der in Schwierigkeiten geratene Arione seinen traurigen Zustand. Rospigliosi hält sich damit an die Konventionen, die für männliche Figuren gelten, wenn er in seinem Text einen Mann zeichnet, dem es nicht gelingt, auf die Probleme zu reagieren, und der sich daher der Verzweiflung und dem Schmerz überlässt. Tatsächlich ist die mehrfach wiederkehrende Wendung, die den Text durchzieht, ein dramatischer Hilferuf: »Ach, wer kommt mir zu Hilfe?« Gegen Ende wird seine Klage jedoch zunehmend aggressiv und dann plötzlich reumütig, wenn er paradoxerweise beteuert: »Ach, Freunde, verzeiht mir meinen Schmerz! / Er war es, der sprach, nicht ich.« In gleicher Weise versichert Ariadne am Schluss ihres wütenden Ausbruchs »es sprach mein Leid, es sprach mein Schmerz, / es sprach die Zunge, ja, doch nicht das Herz«. Arione ist nach den Konventionen der Liebesthematik gestaltet, auch wenn der Text keinen Bezug zu dieser Gattung herstellt. Immerhin wird der Protagonist schließlich von einem »freundlichen Delphin« gerettet,

und der Dichter verknüpft die vorangehende Erzählung mit einer weiblichen Figur und dem Gesang.

Die Liebeskrankheit, die das Herz der Liebenden befällt, wurde in einem religiösen Kontext umgestaltet, und zwar durch Umdeutungen gemeinsamer Begrifflichkeit. So wurde die Liebe, die einem Mann oder einer Frau galt, nun auf Gott gerichtet. Ein berühmtes Beispiel ist *In solitario speco*, ein Antonio Abati zugeschriebenes Lamento des großen Sünders. In den geistlichen Lamenti wurde der berühmte Topos der verlassenen Ariadne, die zu Gefühlen leidenschaftlicher Liebe und dem Verlangen nach Rache getrieben wird, in strenge Bußfertigkeit und Reue umgedeutet, die den Prinzipien der römischen Gegenreformation entsprachen.

Ein Beispiel einer Komposition von geistlichem Charakter, in der eine Sopranstimme (vermutlich ein Kastrat) ihren Liebesschmerz beklagt, ist *Anime, voi che sete*. Es handelt sich hier um von Eifersucht gefärbte weltliche Liebe, die als Sünde dargestellt wird. Die Verweise auf eine spirituelle Dimension sind offenkundig: Es ist die Rede von einer »göttlichen Schönheit«, und von der Liebe heißt es: »Dieses Leid, / diese Folter, diese endlose Pein, / dieses Fegefeuer ist schlimmer als die Hölle!« Die allgegenwärtige pessimistische Konzeption des liebenden Menschen, in der die weltliche Kantate dessen Schicksal als eine Qual darstellte, wird hier derart auf die Spitze getrieben, dass der Text schließlich wie ein Muster didaktischer Literatur erscheint, geeignet die weltliche Liebe als Todsünde zu verurteilen. Die religiöse Ausrichtung wird auf jeden Fall durch die Tatsache deutlich, dass diese Komposition in einem Verzeichnis römischer Musik genannt wird, das im 17. Jahrhundert an das

Oratorium des Hl. Filippo Neri in Bologna gesandt wurde.

Die Begleitung dieser Musik war den zeitgenössischen Berichten zufolge häufig durch zarte, liebliche Gefühle charakterisiert. Instrumente, auf denen sich diese Affekte ausdrücken ließen, waren beispielsweise Theorbe, Harfe, Viola da Gamba, Lirone und andere Saiteninstrumente. Ein Bild des idealen Ensembles für die römische Kammermusik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts lieferte der Gambist André Maugars. Nach einem Aufenthalt am römischen Hof im Jahr 1638 hielt er dieses Erlebnis schriftlich fest. Er pries zunächst Leonora Baroni und berichtete dann:

Eines Tages erwies sie [Leonora Baroni] mir die besondere Ehre, mit ihrer Mutter und ihrer Schwester zu singen, wobei die Mutter Leier spielte, ihre Schwester Harfe und sie selbst Theorbe. Dieses Konzert von drei schönen Stimmen und drei verschiedenen Instrumenten ergriff so stark meine Sinne und versetzte mich in solches Entzücken, dass ich vergaß, ein Sterblicher zu sein, und glaubte, mich bereits bei den Engeln zu befinden und die Freuden der Glückseligen zu genießen.

André Maugars, *Response faite à un Curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*, Rom 1639

Auch andere Belege sprechen für dieses ideale Ensemble. So stehen zwei Theorben-Spieler in enger Verbindung mit der römischen Kammermusik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Giovanni Girolamo Kapsberger gehört zu den größten Instrumentalisten und Komponisten, die zur musikalischen Unterhaltung im Hause Barberini während des Pontifikats von Papst

Urban VIII. beitrugen. Michelangelo Bartolotti war ein Musiker, der bedeutenden Anteil an der Verbreitung des Repertoires römischer Kammermusik jenseits der Alpen hatte und der auf seinen Reisen durch Europa nach Schweden, Frankreich und England gelangte.

Die Harfe war allgegenwärtig im Rom des 17. Jahrhunderts. Die Ewige Stadt zog die größten Virtuosen an, darunter Luigi Rossis Frau Costanza da Ponte, Marco Marazzoli und Orazio Michi, einen Musiker im Dienst des Kardinals Montalto und mit Verbindungen zu anderen berühmten römischen Familien, vermutlich auch den Barberini. Die Harfe erscheint auf zahlreichen römischen Gemälden des 17. Jahrhunderts, etwa Lanfrancos Bild der Harfe spielenden Venus, das Marazzoli gehörte, oder Domenichinos berühmte Darstellung von König David, der ebenfalls das Instrument in Händen hält. Dieses Gemälde gelangte in die französischen Sammlungen durch Mazarin, der es in den Jahren vor 1653 besaß, d. h. während Rossis Aufenthalt in Paris. Später fand Ludwig XIV. Gefallen an dem Werk und erwarb es 1665. Es hing zunächst im *Appartement du roi* und anschließend im *Salon de Mars*. Die Verbindung des Instruments mit König David auf diesem Bild erinnert an den königlichen Charakter, den die Harfe in der musikalischen Vorstellungswelt des Ancien Régime hatte. Diese Empfindung passt gut zum exklusiven und daher aristokratischen Umfeld der Gemächer und Salons, mit dem man Luigi Rossis Musik assoziiert, die im 17. Jahrhundert in Rom ebenso wie in Paris geschätzt wurde.

Alessio Ruffatti, 2019

Übersetzung: Reinhard Lüthje



Signor Luigi

*Ecco Arianna sulla riva di Dia, fluitante, sonora,
che scruta e scorge Tèseo laggiù e la flotta fuggire,
e porta nel suo cuore un orrore invincibile e folle.
Catullo Carmen 64 vv. 53-55*

Luigi Rossi è uno dei massimi musicisti italiani della prima metà del Seicento. Nasce a Torremaggiore in Puglia, ma in giovane età si trasferisce a Napoli dove è formato da Jean de Macque uno degli ultimi musicisti franco fiamminghi, autore di alcuni dei più affascinanti esempi dello stile tardo del madrigale italiano. A partire dal 1620, serve le famiglie di due papi, prima i Borghese e poi i Barberini. Al suo arrivo è impiegato come *sonatore*, e infatti dal 1636 fino alla morte è organista della chiesa di S. Luigi dei francesi a Roma. Inoltre una lettera di Salvator Rosa ci ricorda che nel 1653 Rossi “morì sonando il cimbalo”. La sua famiglia è composta in parte da musicisti. Il fratello e la moglie Costanza sono famosi virtuosi di arpa. Il primo è anche un noto compositore di musica sacra e di cantate da camera ed è assai apprezzato a Roma come a Parigi dove frequenta la corte dal 1661 al 1666. La moglie Costanza è alle dipendenze di Camilla Orsini, moglie di Marcantonio Borghese, primo mecenate di Luigi Rossi. È grazie a lei che i due coniugi soggiornano alla corte fiorentina nel 1635.

La musica di Rossi ci è pervenuta in fonti compilate spesso dopo la sua morte. Esse testimoniano quasi solamente la sua attività di compositore di musica vocale da camera. L'unica opera composta da Rossi a Roma, *Il palazzo incantato*, viene allestita nel 1642 e vede in scena tutti i più grandi interpreti del tempo tra i quali i castrati Loreto Vittori nelle vesti di Angelica,

Marcantonio Pasqualini che indossa i panni di Bradamante e diversi altri. Quest'ultimo, favorito da Antonio Barberini, fu anche uno dei protagonisti dell'*Orfeo* parigino accanto al giovanissimo castrato pistoiese Atto Melani, che era stato in precedenza allievo di Rossi.

La vita professionale del signor Luigi si svolge in un contesto curtense assai riservato e si intreccia spesso con quella dei maggiori architetti pittori e scultori dell'epoca, come Pietro Da Cortona e Gianlorenzo Bernini. Alla morte del papa Urbano VIII nel 1644 molti dei musicisti al servizio dei Barberini – da tempo sostenitori della Francia – si trovano in seria difficoltà, perché sul soglio di Pietro è eletto un papa filospagnolo, Giovanni Battista Pamphilij con il nome di Innocenzo X. Il clima che si respira a Roma in quegli anni e la contrapposizione politica tra le varie famiglie cardinalizie sono ben descritti da una famosa lettera di Marco Marazzoli, nella quale il musicista afferma: «se il tempo passato non torna non occorre curarsi di star in questo mondo ... piaccia a Dio ... che ritorni presto il scudo regio di Francia a proteggerci, perché altrimenti siamo spediti affatto». I due cardinali nipoti Antonio e Francesco, che per vent'anni abbondanti avevano finanziato una politica culturale ricca di eventi spettacolari, si trasferiscono a Parigi protetti dal nuovo primo ministro francese, Giulio Mazzarino. Al di là delle Alpi, erano da pochi mesi morti il re Luigi XIII e il suo primo ministro, il cardinale Richelieu, lasciando la regina Anna d'Austria sola a governare il reame, accompagnata da Mazzarino. Questo insieme di coincidenze viene sfruttato dall'abile politico romano per proporre alla corte francese un vasto programma di allestimenti operistici in lingua italiana, che durano complessivamente fino al 1661, momento che coincide

con la morte di Mazzarino e l'ascesa al potere di Luigi XIV.

Luigi Rossi è uno dei protagonisti della diaspora romana verso la Francia che segue l'elezione di Innocenzo X nel 1644. Tuttavia a quell'epoca lo stile musicale romano è già noto al pubblico francese. Una delle figure chiave che introduce la musica di Rossi al di là delle alpi, è Pierre de Nyert. Questo personaggio è a Roma al seguito del Maréchal de Créquy, ambasciatore presso lo stato pontificio, dove rimane dal 1633 al 1635. A Roma Nyert conosce Rossi e la sua musica, e venendo in contatto con gli ambienti musicali della città si perfeziona come cantante. Al suo ritorno a Parigi, Nyert è nominato nel 1638 *premier valet de la garde-robe*, e dal 1653 *premier valet de chambre*. Egli dunque è un uomo di corte assai influente, che si esibisce in questi ambienti come cantante e diviene un insegnante di canto molto ricercato. Nella sua carriera a corte egli prende parte a numerosi spettacoli e ha diversi allievi che in seguito diventeranno degli importanti musicisti, tra i quali Michel Lambert e Bertrand de Bacilly. Il loro stile è insomma già il risultato di una *réunion des goûts*, cioè della fusione del gusto francese con quello italiano della prima metà del Seicento. Quando Rossi arriva in Francia nel 1646, non solamente il suo stile è già conosciuto e apprezzato, ma ha costituito la base di una nuova forma di musica vocale francese, di cui Nyert, Lambert e Bertrand de Bacilly sono alcuni degli interpreti più riconosciuti.

Un altro mezzo di diffusione della musica romana oltralpe è la circolazione manoscritta. È noto che alcune importanti fonti musicali romane giungono da Roma a Parigi prima dell'arrivo di Rossi. Nel 1641 infatti Ottaviano Castelli invia a Richelieu due volumi che

contengono diverse musiche attribuite al *Signor Luigi* e ad altri autori principalmente romani. Diverse composizioni contenute in questa registrazione fanno parte di queste raccolte. Questi due tomi poderosi – oggi disponibili online – sono accompagnati da dei *letteroni* con finissime decorazioni che rappresentano figure umane e immagini mostruose.

Negli anni del ministero di Mazzarino Rossi è il compositore che raccoglie i più ampi consensi alla corte francese, per numerose ragioni. È l'autore dell'opera italiana più apprezzata, ma la sua piuma è assai ricercata anche per le sue composizioni vocali da camera, che sono ammirate dalla regina Anna d'Austria e da molti altri membri della corte, come i sovrani inglesi, in esilio a causa della guerra civile in atto al di là della Manica. È infatti grazie alla passione di Anna d'Austria per la sua musica vocale da camera che Rossi torna a Parigi nel 1648 dopo un breve rientro a Roma, causato probabilmente dalla morte della moglie Costanza da Ponte. Al compositore dell'*Orfeo* infatti è attribuita un'aria che celebra le mani della regina : *Mani altere e divine*.

Gli interpreti che fanno risuonare queste note nelle eleganti residenze reali sono Leonora Baroni, giunta a Parigi per volere della regina, che si produce esclusivamente in un contesto da camera, e Atto Melani, il protagonista dell'*Orfeo* parigino, assai apprezzato anche in contesti più intimi. È proprio la sua presenza costante nei salotti riservati ai più alti rappresentanti della diplomazia dell'epoca che consente al cantante di trasformarsi pian piano in una spia. Le sue numerose abilità consentono di portare da una corte all'altra d'Europa informazioni fondamentali per la vita politica contemporanea.

Un altro protagonista di questa ricchissima stagione

di esecuzioni musicali transalpine è Giovanni Bentivoglio, un esponente della celebre famiglia ferrarese, che ha degli importanti legami con Roma e Parigi nel Seicento. Il letterato è autore di alcuni testi per musica intonati da Rossi. Bentivoglio infatti, in una lettera da Parigi del 1655, si dichiara autore del testo del *Lamento di Erminia* che si può ascoltare in questa registrazione. La composizione è inviata a Parigi probabilmente per essere eseguita nei *salons* della corte. Il legame di Rossi con questa famiglia – documentati da una missiva del 1620 – sono assai duraturi e importanti. È grazie a questo contatto infatti che con ogni probabilità il compositore si sposta da Napoli a Roma per entrare al servizio di Marcantonio Borghese come *sonatore*.

Alcuni documenti ci aprono le porte della corte francese e ci fanno comprendere come le arie di Rossi erano fruite nei *salons* della metà del Seicento. De Nyert in particolare, se ne serve come un ornamento che può contribuire e perfezionare in maniera significativa alla sua immagine di gentiluomo di corte. Un esempio del repertorio conosciuto da De Nyert è *Anime, voi che sete*, che spedisce nel 1670 a Constantin Huygens, il quale risponde affermando di possederla già da tempo. Ecco un resoconto dell'attività di Nyert a corte:

Il s'adonna dès sa jeunesse à la musique : M. de Créquy le prit en qualité de suivant. Il a toujours chanté, de façon qu'on ne pouvoit pas dire qu'il fit le chanteur. M. de Créquy le traitoit fort bien, et ne lui disoit jamais *chantez*, ni le menoit en aucun lieu en lui disant que c'étoit pour chanter ; mais De Niert lui disoit : « Monsieur, porterai-je mon théorbe ? – Ce que tu voudras, » répondoit M. de Créquy. [...] Quand M. de Créquy fut à Rome pour l'ambassade

d'obédience du feu Roi, De Niert prit ce que les Italiens avoient de bon dans leur manière de chanter, et le mêlant avec ce que notre manière avoit aussi de bon, il fit cette nouvelle méthode de chanter que Lambert pratique aujourd'hui, et à laquelle peut-être il a ajouté quelque chose. Avant eux on ne savoit guère ce que c'étoit que de prononcer bien les paroles. *Les Historiettes de Tallemant des Réaux*, Paris, Alphonse Levavasseur, 1834, vol. IV, p. 428-429

Queste parole richiamano i risultati di un recente saggio di Alain Viala a proposito dell'estetica galante, un *gusto delicato*, qualità favorita dall'*honnête homme* e dalla *honnête femme* a corte negli anni della reggenza e del regno di Luigi XIV. Le cantate di Luigi Rossi sono un divertimento quotidiano e rappresentano una delle più apprezzate espressioni del gusto tenero ed elegante che si respira nelle camere aristocratiche della città dei papi e nei *salons* francesi della metà del Seicento.

Il soggiorno francese di Rossi determina una lunghissima fortuna della sua musica oltralpe. Nel 1660, per esempio, Luigi XIV ascolta quattro ore di musica italiana ogni sera. Il repertorio preferito dal giovane re è conosciuto grazie a un manoscritto appartenuto alla biblioteca reale¹ nel quale erano copiate 39 arie in lingua italiana di vari autori italiani e francesi. Dieci sono attribuite a Luigi Rossi (tre composizioni a tre voci e sette duetti) nove a Jean-Baptiste Lully, otto a Joseph Chabanceau de La Barre, un musicista francese assai legato a Rossi e alla sua musica, mentre altre tre composizioni sono attribuibili a Giacomo Carissimi.

L'eco della fama di Rossi giunge fino a metà del Settecento, quando il *Signor Luigi* è citato da Voltaire nel *Siècle de Louis XIV* inserito nell'olimpio dei musicisti francesi a fianco del musicista simbolo del re

sole: Jean-Baptiste Lully. La musica di Rossi diviene insomma una parte importante della cultura francese del *grand siècle*, al punto che diversi autori di *querelles*, a proposito della musica italiana e francese reclamano l'eredità culturale da lui rappresentata. Si scopre così che la musica di Rossi è presente quasi ovunque nella Francia del *grand siècle*: nella biblioteca personale del re, nei concerti privati della nobiltà, negli spettacoli dell'*Académie Royale de Musique*, nel repertorio di cantanti francesi di primo piano legati alla corte e agli ambienti dell'opera, nelle stampe musicali, nei giornali, nei testi di *querelles*, nei testi satirici, nei componimenti in rima che parlano degli spettacoli di corte.

La musica da camera composta da Rossi è un divertimento musicale quotidiano in lingua italiana che accompagna la vita di corte a Roma come a Parigi. I temi che dominano sono quelli amorosi di carattere profano. Talora però l'amore secolare è sostituito con quello sacro, e questo mutamento permette di costruire musiche che accompagnano le numerose occasioni spirituali romane.

La letteratura amorosa per musica del Seicento è debitrice della visione classica dell'amore, che viene veicolata nell'età moderna attraverso diverse riscritture e adattamenti. Secondo il pensiero classico l'amore è una passione inevitabile e spesso distruttiva, che trapassa e arde gli animi della gioventù. Esso è distinto dai sentimenti che uomo e donna condividono dopo il matrimonio. L'amore è allo stesso tempo un destino che porta piacere e dolore, fortuna e sventura come ricorda uno dei miti più considerati dai musicisti del Seicento, quello di Arianna e Teseo. Eccone un'autorevole descrizione che si legge nel Carmen 64 di Catullo, uno dei modelli più importanti.

vv. 90 e ss

Simile ai mirti che genera l'acqua d'Eurota
o al soffio di primavera sbocciano i vari colori
[Arianna] fu invasa dal fuoco d'amore, ardeva
profonda
già quando staccò da lui i suoi occhi di fiamma.
E tu agitavi spietato la sua follia di dolore,
o sacro Fanciullo che fondi l'angoscia e la gioia...

Afrodite nei testi classici è spesso presentata come una dea forte e caratterizzata da un desiderio di vendetta, come appare ad esempio nel prologo dell'*Ippolito* di Euripide. Questi temi sono ripresi ad esempio nell'*Orfeo* di Luigi Rossi (I/4), dove troviamo il personaggio di Venere che difende la causa dell'infelice innamorato Aristeo:

Però, per darti aita,
scesi dal terzo cielo, et al desio
di far giusta vendetta
contro l'odiata stirpe
del Sol troppo loquace
a ciò m'affretta.

La passione amorosa nella cantata del Seicento – riprendendo i modelli monteverdiani – è descritta come una guerra, nella quale l'incontro tra l'uomo e la donna indebolisce il maschio facendogli perdere il calore vitale e la virtù. La figura femminile acquisisce così vigore, determinazione, coraggio e astuzia. Almeno un testo intonato da Luigi Rossi infatti ha come protagonista l'amazzone Celinda descritta nel lamento *Ora ch'ad eclissar*. Dominato da questa *furia malvagia* il maschio è segnato da una grande debolezza e mollezza, degli affetti associabili secondo Monteverdi all'*umiltà o*

supplicazione. Questa condizione affettiva è un terreno fertile per esprimere un canto melodioso e tenero, che tanto appassiona le corti europee nel Seicento. Lo stile preferito da Rossi per disegnare questi maschi dolenti è quello descritto da uno dei suoi modelli più importanti, Claudio Monteverdi, che nel celebre *Avvertimento ai lettori* dell'ottavo libro dei madrigali associa l'affetto molle a composizioni che comprendano «note lunghe, tenute in tempo lento». Per queste ragioni il protagonista di *Io piangea presso d'un rio* si lamenta della poca attenzione che l'amata riserva alle sue dolci querimonie. L'interprete ideale di questa condizione amorosa è il castrato, un giovane effeminato corrotto dalla sensualità peccaminosa e incostante delle donne, una figura tormentata da un duolo incessante e avvinta da sentimenti di sdegno e gelosia nei confronti della donna amata, che ne corrodono violentemente l'animo. La registrazione ci presenta infatti un esempio magistrale nel quale si tratta questo tema. Nella cantata *Mostro con l'ali nere* il pastore Aminta, innamorato di Clori è vinto dalla gelosia, che si manifesta con le fattezze di un «Mostro col crin di serpi e con le man di gelo» appena uscito dall'inferno. Un semplice sorriso e un bacio di Clori tuttavia basta all'innamorato per scacciare il mostro della gelosia che con tono minaccioso lo aveva angosciato all'inizio del pezzo.

Questa registrazione presenta anche un caso di cantata comica attribuita a Rossi: *Dopo lungo penare*. Una rarità nella quale le convenzioni di cui si parla sono esattamente invertite: in questo caso il personaggio maschile protagonista, si beffa con aria ironica di Amore, invece di subire passivamente gli eventi dolendosi dolcemente. Si tratta di un'aria assai particolare in quanto alcune parole del testo devono essere parlate e non cantate dall'interprete.

Il repertorio romano da camera mette in scena anche diverse donne abbandonate, principalmente nei lamenti. Queste figure sono modellate seguendo il mito d'Arianna così come viene interpretato da Rinuccini e Monteverdi per le scene mantovane del 1608. La minoide abbandonata da Teseo è assalita da sentimenti contrastanti che mescolano ricordi dell'amore fuggito, speranze e sogni di un rapido ricongiungimento, che però poi virano verso un desiderio di vendetta e all'improvviso in un subitaneo pentimento. Altri esempi letterari ai quali guardano i poeti romani del primo Seicento sono Ariosto, Tasso e Marino. Infatti tra le *relictæ* trasposte in musica da Rossi troviamo Erminia, presente in questa registrazione e Armida, oltre a diversi riferimenti secondari ad Arianna.

Tra i lamenti attribuiti a Rossi tuttavia il tono bellicoso assunto da molti personaggi femminili è temperato in altri. Ad esempio la figura di Olimpia è assai più dolce di molte altre. Infatti essa è descritta da Ludovico Ariosto come una «damigella non passava ancora/quattordici anni, ed era bella e fresca/come rosa che spunti allora allora / fuor de la buccia e col sol nuovo cresca». Il carattere di Olimpia è particolarmente importante per Rossi che dedica a questa figura tre diversi lamenti. Carattere più morbido rispetto ad altre amazzoni furiose è anche quello di Erminia, che oltre al modello di Tasso guarda probabilmente anch'essa a Olimpia descritta da Ariosto.

Il comune sentimento amoroso che avvicina gli amanti permette a Giulio Rospigliosi di associare questo modello femminile a un personaggio maschile ed effeminato. Si tratta del Lamento di Arione *Al soave spirar* nel quale il poeta fa diverse allusioni al lamento di Arianna di Rinuccini e Monteverdi. In questo caso il protagonista, tratto dal mito classico, è assalito

durante un viaggio in mare da dei “naviganti avari” che vogliono appropriarsi delle sue ricchezze. Il personaggio tratto in difficoltà come molte donne abbandonate della tradizione letteraria si lamenta del suo penoso stato. Rospigliosi segue da un lato le convenzioni associate ai personaggi maschili, tessendo un testo nel quale in un primo tempo il personaggio non riesce a reagire alle difficoltà e dunque si abbandona alla disperazione e al dolore. L’intercalare che contrappunta il testo infatti è un’estrema richiesta di aiuto “Ahi chi mi porge aita!”. Verso la fine tuttavia la sua querimonia vira verso uno stato di aggressività e poi d’improvviso si volge al pentimento affermando paradossalmente “Deh perdonate, amici, al dolor mio / egli parlò, non io”. Allo stesso modo l’Arianna di Rinuccini e Monteverdi alla fine del suo sfogo rabbioso afferma “parlò l’affanno mio, parlò il dolore/ parlò la lingua, sì, ma non già ‘l cuore”. Arione è modellato secondo delle convenzioni amorose anche se il testo non fa menzione di un rapporto di questo genere. Tuttavia alla fine il protagonista è salvato da un “Delfino amoroso” e il poeta ricollega la narrazione precedente con una figura femminile e con il canto.

La malattia amorosa che attraversa l’animo degli amanti è rimodellata in un contesto sacro grazie a delle trasposizioni che si basano su un terreno comune. In un caso l’amore è rivolto ad un uomo o ad una donna, nell’altro è indirizzato a Dio. Un celebre esempio è *In solitario speco*, lamento del peccatore generoso attribuito ad Antonio Abati. Nei lamenti sacri il celebre *topos* dell’abbandono di Arianna che la trascina verso sentimenti di furore amoroso e un desiderio di vendetta si traduce in aspra contrizione e pentimento, cari alla dottrina controriformistica romana seicentesca.

Un esempio di composizione di carattere devozio-

nale nella quale una voce di soprano (probabilmente castrato) si duole delle sue pene d’amore è *Anime, voi che sete*. In questo caso il tema trattato è l’amor profano – tinto di gelosia – che viene mostrato come un peccato. I riferimenti a una prospettiva spirituale sono evidenti: si parla di una *beltà divina* e l’amore è definito “un tormento, un crucio eterno / un purgatorio alfin peggio è d’inferno”. L’onnipresente prospettiva pessimista dell’uomo innamorato che nelle cantate profane interpreta il suo destino come un tormento è talmente portata all’eccesso che il testo risulta un saggio di letteratura esemplare utile a denunciare l’amore secolare come un peccato mortale. La destinazione devozionale è chiarita in ogni caso dal fatto che questa composizione è citata in un inventario di musica romana inviata nel Seicento all’oratorio dei Filippini di Bologna.

L’accompagnamento associato a queste musiche nelle testimonianze contemporanee è spesso caratterizzato da affetti morbidi e soavi. Alcuni degli strumenti che permettono di realizzarlo sono tiorba, arpa, viola da gamba, lirone e altri strumenti a pizzico. Un’immagine dell’ensemble ideale per la musica da camera romana del primo Seicento è data da André Maugars, violista da gamba che dopo aver visitato la corte romana nel 1638 prende carta e penna per dare testimonianza di questa esperienza. Dopo aver lodato Leonora Baroni ricorda che

Un jour elle [Leonora Baroni] me fit une grâce particulière de chanter avec sa mère et sa soeur, sa mère touchant la lyre, sa sœur la harpe, et elle la thuorbe. Ce concert composé de trois belles voix et de trois instrumens différens, me surprit si fort

les sens et me porta dans un tel ravissement, que j'oubliai ma condition mortelle, et creuz estre desja parmy les anges, jouyssant des contentemens des bienheureux.

André Maugars, *Response faite à un Curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*, Rome, 1639

Questo ensemble ideale è confermato anche da altre presenze: due tiorbisti infatti sono fortemente associati allo stile romano da camera del primo Seicento. Giovanni Girolamo Kapsberger è uno dei più grandi strumentisti e compositori che contribuiscono agli intrattenimenti musicali di casa Barberini negli anni del papato di Urbano VIII. Michelangelo Bartolotti è uno dei musicisti che contribuì in maniera significativa alla diffusione del repertorio da camera romano al di là delle Alpi, e che nelle sue peregrinazioni europee toccò la Svezia, la Francia e l'Inghilterra.

L'arpa è uno strumento onnipresente negli ambienti romani del Seicento. La città dei papi riesce ad attrarre i maggiori virtuosi tra i quali la moglie di Luigi Rossi Costanza da Ponte, Marco Marazzoli e Orazio Michi, musicista alle dipendenze del cardinal Montalto e legato ad altre importanti famiglie romane tra le quali probabilmente i Barberini. L'arpa compare in numerosi dipinti romani del Seicento, come la raffigurazione della Venere con l'arpa di Lanfranco appartenuta a Marazzoli, o il celebre dipinto del Domenichino che raffigura il re David con lo strumento in mano. Questa tela entra nelle collezioni francesi grazie a Mazzarino, che la possiede prima del 1653, vale a dire durante il soggiorno di Rossi a Parigi. Essa è poi apprezzata da Luigi XIV che la acquisisce nel 1665. Il quadro è presente nella camera del re a Versailles e in seguito nel *salon de Mars*. L'associazione dello strumento con

il re David in questa tela ricorda il carattere regale che accompagna lo strumento nell'immaginario sonoro dell'antico regime. Questa tonalità affettiva si accompagna bene con il contesto da camera riservato e dunque aristocratico al quale è associata la musica di Luigi Rossi, apprezzata tra Roma e Parigi nel Seicento.

Alessio Ruffatti, 2019

1. Bibliothèque municipale de Versailles, ms. 138



*Philippe Jaroussky
Jakub Józef Orliński
Giuseppina Bridelli
Céline Scheen
Valer Sabadus*



I-13 La Lyra d'Orfeo



Giovanni Felice Sances
1 Sinfonia

2 Vaghi rivi

Pittura

Vaghi rivi,
perch'andate fuggitivi
senz'aver posa un momento?

Rivi

Noi fuggiamo in grembo a i mari,
per sospetto degli avari,
perch'abbiam l'onde d'argento.

Giulio Rospigliosi: Il palazzo incantato

3 Begl'occhi che dite?

Begl'occhi che dite?
Volete che mora
tra mille ferite
un cor che v'adora?
Se questo bramate,
impiagate ferite!

4 A l'imperio d'Amore

Euridice

A l'imperio d'Amore
chi non cederà,
s'a lui cede il valore
d'ogni deità?

Pluto, che sì cocente
il suo regno stimò,
un inferno più ardente
pur da lui provò.

Francesco Buti: Orfeo

5 Mio ben

Euridice

Mio ben, teco il tormento
più dolce il troverei
che con altri il contento.
Ogni dolcezza è sol dove tu sei.

Francesco Buti: Orfeo

Giovanni Felice Sances
Sinfonia

Vaghi rivi

Painting

Pretty streams,
why do you rush along
without a moment's pause?

Streams

We are flowing to the seas' embrace
to escape the clutches of greedy folk,
for we have waters of silver.

Begl'occhi che dite?

What do you say, fair eyes?
Do you want
a heart that adores you
to die from a thousand wounds?
If such is your desire
then inflict those wounds!

A l'imperio d'Amore

Euridice

Who can fail to yield
to Love's command
when all the other gods
surrender to him?

Pluto, so accustomed to
the flames of his underworld,
experienced a fiercer
inferno because of Love.

Mio ben

Euridice

Beloved, with you
torment would be sweeter far
than contentment with another.
Every sweetness lies only with you.

Giovanni Felice Sances
Sinfonia

Vaghi rivi

La Peinture

Charmants ruisseaux,
pourquoi fuyez-vous
sans jamais un moment de repos ?

Les Ruisseaux

Nous courons jusqu'aux mers
pour nous cacher des voleurs,
car nos flots sont d'argent.

Begl'occhi che dite?

Beaux yeux, que dites-vous ?
Voulez-vous voir mourir
de mille blessures
un cœur qui vous adore ?
Si tel est votre désir,
acharnez-vous sur moi !

A l'imperio d'Amore

Euridice

Qui ne cédera point
à l'empire de l'Amour,
auquel cède le courage
de tous les Dieux ?

Pluton lui-même, qui juge
son royaume si brûlant,
a par l'Amour éprouvé
un Enfer plus ardent.

Mio ben

Euridice

Mon bien-aimé, auprès de toi
le tourment me serait plus doux
qu'auprès des autres le plaisir.
Il n'est de douceur qu'à tes côtés.

Giovanni Felice Sances
Sinfonia

Vaghi rivi

Die Malerei

Ihr lieblichen Bäche,
warum eilt ihr so schnell dahin,
ohne einen Augenblick der Muße?

Die Bäche

Wir fliehen in den Schoß des Meeres
aus Furcht vor all jenen,
die nach dem Silber unserer Wellen gieren.

Begl'occhi che dite?

Schöne Augen, was sagt ihr?
Ihr wollt, dass ein Herz,
das euch anbetet,
tausend Tode stirbt?
Wenn ihr dies wünscht,
so trifft und schlägt neue Wunden!

A l'imperio d'Amore

Euridice

Wer fügte sich nicht
Amors Herrschaft,
wenn es doch keine Gottheit
mit ihm aufnehmen kann?

Pluto, der sein Reich
so lodernd glaubte,
erlebte durch ihn
eine viel heißere Hölle.

Mio ben

Euridice

Geliebter, Qualen mit dir
fände ich süßer
als Wonne mit anderen.
Freude gibt es nur dort, wo du bist.

6 Dormite begl'occhi

Orfeo

7 Questo piccolo rio

Questo piccolo rio,
che con lingua d'argento
mormorando accompagna il mio lamento,
abbia del pianto mio
la dovuta mercede
e gonfio già mova superbo il piede,
con mie lacrime amare,
a portar guerra e non tributo al mare.

Stelle, che rimiraste
con pietoso pallore
il mio grave languire, il mio dolore,
se pietà voi mostraste
nel languido sereno,
tutte foco all'ardir che scopre il seno,
con mia fiamma vivace
oscurate del sol l'ardente face.

Sig. Abbate Bentivoglio

8 Se dolente e flebil cetra

Se dolente e flebil cetra
non impetra
al mio mal dolce pietà,
il mio core
per dolore morirà.

9 Ballo di fantasmi

Il palazzo incantato

10 La bella più bella

La bella più bella
ch'il cor mi ferì,
in sogno m'apparve
dicendo così:

«Felice quel core
ch'adora il martire
e senza gioire
trionfa in amore.

Dormite begl'occhi

Orfeo

Questo piccolo rio

May this little river
that with silvery tongue murmurs
an accompaniment to my lament
receive its due reward
from my weeping
and swollen with my bitter tears
flow proudly onwards,
taking war, not tribute, to the sea.

Stars, you who have with merciful
pale glow gazed down
upon my dire suffering, my sorrow,
if in the past you have shown pity
with your languid serenity,
set ablaze by the passion in my heart,
with my burning flame now outshine
the blazing torch of the sun.

Se dolente e flebil cetra

If the pleading of my
sad and mournful lyre fails
to obtain sweet mercy for my woes,
then my heart
will surely die of grief.

Ballo di fantasmi

Il palazzo incantato

La bella più bella

The most beautiful of beauties
who wounded my heart,
appeared in my dream
and said this to me:

'Happy the heart
that worships suffering
and without rejoicing
triumphs in love.

Dormite begl'occhi

Orfeo

Questo piccolo rio

Ce petit ruisseau
dont la langue d'argent
accompagne mes plaintes à voix basse,
qu'il reçoive de mes pleurs
son salaire mérité
et, gonflé de mes larmes amères,
qu'il aille porter à la mer
non pas un tribut, mais la guerre.

Étoiles qui contemplez,
pâles et éplorées,
ma grave langueur et ma douleur,
si vous fîtes preuve de pitié
dans le ciel languide,
enflammées par l'ardeur de mon sein,
obscurcissez avec ma flamme
l'ardent flambeau du soleil.

Se dolente e flebile cetra

Si la plaintive cithare
ne parvient à éveiller
la pitié de mon malheur,
mon cœur mourra
de douleur.

Ballo di fantasmi

Il palazzo incantato

La bella più bella

La plus belle des belles
qui me blessa le cœur
m'apparut en rêve,
parlant ainsi :

« Heureux le cœur
qui adore son martyr
et triomphe en amour
sans connaître de plaisir.

Dormite begl'occhi

Orfeo

Questo piccolo rio

Möge dieses Bächlein,
das mit Silberklang murmelt
und mein Klagelied begleitet,
meinem Leiden gnädig sein
und mit stolz aufgetürmten Wogen
meine bitteren Tränen
zum Meer tragen,
voller Kampfeslust und ohne Demut.

Ihr Sterne, die ihr barmherzig funkelt
und auf mein schweres Leid
und meine Schmerzen herabsieht,
hättet ihr Mitleid
dort im stillen Äther,
so würde euch die heiße Glut
in meinem Herzen so hell entzünden,
dass ihr selbst die Sonne überstrahlt.

Se dolente e flebil cetra

Weckt das Klagelied meiner Harfe
kein süßes Mitleid
mit meinen Qualen,
so wird mein Herz
vor Schmerz vergehen.

Ballo di fantasmi

Il palazzo incantato

La bella più bella

Die Schönste aller Schönen,
die mein Herz verwundete,
erschien mir im Traum
und sprach:

»Glücklich das Herz,
das sich am Leiden labt
und ohne Jubel
die Liebe bezwingt.

Le pene son quelle
che fanno immortale,
chi gode nel male
comanda le stelle!»
E con questo sparì.

La bella più bella
ch'il cor mi ferì,
in sogno m'apparve
dicendo così.

«Deh, ferma –rispondo–
che d'arder mi vanto,
più stimo il mio pianto
ch'aver tutto il mondo!
Ogni duol è poco
all'ardor ch'io sento,
né trovo tormento
eguale al mio foco:
sol amò chi soffrì.»

La bella più bella
ch'il cor mi ferì,
in sogno m'apparve,
ma presto sparì.
Sig. Principe d'Anchise

11 **Ritornello**
Il palazzo incantato

12 **Al soave spirar**
(Lamento di Arione)

Al soave spirar d'aure serene
ver' le bramate arene
fendea lieto Arion le spume infide,
quand'ecco, egli s'avvide
ch'insidiosa morte a lui s'appresta
da' naviganti avari
sulla prora funesta.
Tremò, gelò, sparse d'affanno il volto,
poi con sospiri amari,
sfogando il duolo accolto,
più ch'a quel crudo stuolo, ai sordi venti
diede questi lamenti:

It is our sorrows
that make us immortal;
he who enjoys pain
commands the stars!'
And with that she vanished.

The most beautiful of beauties
who wounded my heart,
appeared in my dream
and said this to me.

'Ah, wait,' I reply,
'For I boast of burning,
my tears mean more to me
than the whole world!
All other sorrow is little
compared to the ardour I feel,
nor can I find any torment
equal to my passion:
only he who has suffered has truly loved.'

The most beautiful of beauties
who wounded my heart,
appeared in my dream
but she soon disappeared.

Ritornello
Il palazzo incantato

Al soave spirar
(Lamento di Arione)

With the gentle breath of calm breezes
Arion, without a care, was cutting through
the treacherous waves
towards the longed-for shores,
when he suddenly realised
that insidious death was nigh,
in the guise of the sailors greedy for his gold,
there on the fateful ship.
He trembled and froze, his face full of fear,
then sighing bitterly he gave voice to his grief
and more to the unhearing winds
than to the murderous crew he sang this lament:

Car telles sont les peines
qui rendent immortel ;
qui prend plaisir à souffrir
commande aux étoiles ! »
Et sur ce, elle disparut.

La plus belle des belles
qui me blessa le cœur
m'apparut en rêve,
parlant ainsi.

« Reste donc – répondis-je –
car je suis fier de brûler,
et j'estime mes larmes
plus que tout au monde !
La peine est peu de chose
face à l'ardeur que je ressens,
et je ne trouve aucun tourment
qui puisse égaler ma flamme :
seul sait aimer celui qui a souffert. »

La plus belle des belles
qui me blessa le cœur
m'apparut en rêve
mais bientôt disparut.

Ritornello
Il palazzo incantato

Al soave spirar
(Lamento di Arione)

Au souffle caressant de brises sereines,
vers les plages désirées
Arion fendait joyeusement les traîtres flots,
quand soudain il se rendit compte
qu'un piège mortel lui était préparé
par les marins avides
de ce navire funeste.
Il trembla, gela, le visage consterné,
puis avec d'amers soupirs,
laissant libre cours à sa douleur,
plus qu'à cette cruelle engeance, aux vents sourds
il fit ces plaintes :

Die Schmerzen sind es,
die Unsterblichkeit bringen;
wer das Elend genießt,
gebietet den Sternen!«
Und sie verschwand.

Die Schönste aller Schönen,
die mein Herz verwundete,
erschien mir im Traum
und sprach.

»Ach, warte!«, rief ich.
»Ich rühme mich meiner Glut
und meine Tränen sind mir teurer
als alles in der Welt!
Gegen meine Inbrunst
verblasst jeder Schmerz
und ich kenne keine Qualen,
die meinem Feuer gleichen:
Wer nie litt, hat nie geliebt.«

Die Schönste aller Schönen,
die mein Herz verwundete,
sie erschien mir im Traum
und verschwand sogleich wieder.

Ritornello
Il palazzo incantato

Al soave spirar
(Lamento di Arione)

Beim milden Hauch einer sanften Brise
kämpfte sich Arion
durch die Brandung zum ersehnten Ufer,
als er plötzlich dem Tod ins Auge blickte,
der sich ihm tückisch näherte
in Gestalt der gierigen Seeleute
auf seinem eigenen Schiff.
Er zitterte, bebte, die Angst im Blick,
doch dann seufzte er tief und machte
seinem übergroßen Schmerz Luft in einem Klagelied,
das nicht für die grausame Schar bestimmt war,
sondern für den tauben Wind:

«Ahi, chi mi porge aita?
Chi da morte mi toglie?
S'alcun pietade in gentil core accoglie,
sia scudo alla mia vita.
Ahi, chi mi porge aita?

E se pur anco estinta
ogni scintilla è di pietà per me,
ditemi almen perché
vi prende un sì crudel desio,
ohimè, che v'ho fatt'io?
Io che fuor che piacer altro non volli.
O pensier troppo folli!
Lungi alle patrie sponde
dubbio talor mi venne
che le velate antenne
restasser preda al fluttuar dell'onde,
ma che dovesse mai
farsi ver' me sì fiera
mentre seco mi tragge amica schiera,
lasso, già nol pensai,
eppur è ver che contro a me s'irrita.
Ahi, chi mi porge aita?

Deh, riportino il vanto
di sottrarmi dall'onde
l'onde di questo pianto.
Ma, chi m'ascolta?
Ohime! Chi mi risponde?
Quale speme a me resta,
se di sì grande stuolo,
pur non si muove
a compatirmi un solo?
Dunque, dunque vorrà l'empia mia sorte
di vita il filo sciogliere?
E deggio, o dio, raccogliere
in sul fior dell'età frutto di morte?
Per me fia dunque ogni mercè sbandita?
Ahi, chi mi porge aita?

Che vaneggi, Arione,
speri trovar pietà dove non regna?
Non apprende ragione,
non conosce virtù la turba indegna,
e, solo intenta alla perversa frode,
non risponde e non ode.

'Alas, who will help me?
Who will save me from death?
If any kind man feels pity for me in his heart,
let him act as my shield.
Alas, who will help me?

And if every spark of pity
for me has been extinguished,
at least tell me why
so cruel a desire has overcome you;
alas, what wrong have I done you?
I who have only ever wanted to please you.
O foolish thought!
Far from my native shores
I have been afraid at times
that the ship might fall prey
to the surging waves,
but, alas, I never imagined
that a friendly crew
would turn so cruelly against me
while I was on board,
and yet I am the victim of their spite.
Alas, who will help me?

Ah, may the floods of my tears
be powerful enough
to save me from the waves.
And yet, who is listening to me?
Alas, will anyone answer me?
What hope for me remains
if not a single man
within this crew
is moved to pity by my fate?
Will unkind destiny then
cut the thread of my life?
And must I, O God, pluck the fruit
of death while yet in the flower of my youth?
Is there to be no mercy for me?
Alas, who will help me?

Arion, this is madness;
you look for mercy where none exists.
These villains don't understand justice,
they know nothing of virtue
and intent only on their wicked crime
neither listen nor reply.

« Ah, qui m'aidera ?
Qui me sauvera de la mort ?
Si quelque gentil cœur abrite un peu de pitié,
qu'il protège ma vie.
Ah, qui m'aidera ?

Et si la moindre étincelle
de pitié est éteinte pour moi,
du moins dites-moi pourquoi
un si cruel désir vous prend,
hélas ! que vous ai-je fait ?
Moi qui jamais ne voulos que vous satisfaire.
Ô pensées trop folles !
Loin des rivages de ma patrie,
parfois un doute me saisit
que le vaisseau pourrait succomber
au va-et-vient des ondes,
mais qu'un équipage amical
puisse se montrer si cruel
pendant qu'il me transporte,
hélas ! je ne l'aurais jamais cru,
et pourtant il se retourne vraiment contre moi.
Ah, qui m'aidera ?

De grâce, que le flot de mes pleurs
soit assez puissant
pour me soustraire aux ondes.
Mais, qui m'écouterà ?
Hélas ! Qui me répondra ?
Quel espoir me reste-t-il
si, parmi si grand équipage,
pas un seul n'éprouve
la moindre pitié envers moi ?
Ainsi donc, ma cruelle destinée
veut défaire le fil de ma vie ?
Et je dois cueillir, ô Dieu !
encore dans la fleur de l'âge, le fruit de la mort ?
Toute miséricorde est donc pour moi bannie ?
Ah, qui m'aidera ?

Tu divagues, Arion, espères-tu
trouver pitié là où elle ne règne pas ?
La foule indigne ne connaît
ni raison ni vertu,
et, toute à sa méchante tromperie,
elle ne répond ni n'entend.

»Ach, wer kommt mir zu Hilfe?
Wer rettet mich vor dem Tod?
Fühlt jemand Mitleid in seinem Herzen,
so beschütze er mein Leben!
Ach, wer kommt mir zu Hilfe?

Und wäre der letzte Funke
des Mitleids mit mir erloschen,
so sagt mir zumindest,
warum ihr so grausame Wünsche hegt!
Ach, was hab ich euch getan?
Ich wollte doch stets nur allen gefallen!
O eitler Gedanke!
Fern von meinem Vaterland
packte mich zuweilen die Furcht,
ob Mast und Segel
ein Opfer der wogenden Wellen würden;
doch dass dies nun geschieht,
da sich die guten Leute
so grausam gegen mich verschworen,
o weh, das hätte ich nie gedacht,
und doch sind alle gegen mich.
Ach, wer kommt mir zu Hilfe?

Ach, wird es mir gelingen,
mich aus den Wellen zu retten
durch die Flut meiner Tränen?
Ach, wer hört mich?
Weh, wer antwortet mir?
Welche Hoffnung bleibt mir,
wenn nicht ein Einziger
in dieser großen Schar
Mitleid mit mir empfindet?
Will das grausame Schicksal wahrhaftig
meinen Lebensfaden durchtrennen?
Soll ich, o Gott, in der Blüte
meines Lebens den Tod finden?
So ist denn alles Mitleid mit mir dahin?
Ach, wer kommt mir zu Hilfe?

Was fantasierst du, Arion,
und hoffst auf Gnade, wo es keine gibt?
Sie kennt keine Vernunft,
keine Tugend, diese nichtswürdige Bande;
allein nach Verbrechen trachtend,
hört und antworten sie dir nicht.

Dite, inumani mostri
di crudeltà, qual ardente Megera
il cor v'accese, onde chi non v'offese
estinto resterà.
Ma chi vendicherà
la mia morte innocente,
con procellosi flutti il mar fremente?
L'Egeo profondo un sì crudele eccesso
no, no, non fia che copra,
ed io fatt'ombra ultrice a voi d'appresso
volterò il mar sossopra,
i nembi agiterò,
coi venti striderò,
e contro al fragil legno,
imitando lo sdegno,
ergerò, frangerò l'onde voraci.
Taci, misero, taci!
La tua mente delira,
non sai che vana è senza forza ogn'ira.
Deh, perdonate, amici, al dolor mio:
egli parlò, non io.
O pianti, o doglie, o pene,
muti pesci, aure sorde, acque profonde!
Deh, chi m'ascolta, ohimè, chi mi risponde?
Lasso, morir conviene!
O pianti, o doglie, o pene!
Ma se non resta ormai scampo alla vita,
sù, sù, nell'ore estreme
mostrisi l'alma ardita:
anco di morte il più crudel sembiante
sa mirar senza tema un cor costante.»

Ciò disse e poi precipitò nell'acque,
ma delfino amoroso,
tratto colà dalle canore note,
al garzon lagrimoso,
anelante e smarrito
suppose il dorso e lo ridusse al lito.
Or, se ciò ponno armoniosi accenti,
qual meraviglia poi
se con amabil pena
di bella donna il canto ogn'alma affrena?

Giulio Rospigliosi

Tell me, inhuman monsters
of cruelty, what envious Megaera
has so set your hearts ablaze
that an innocent man must die?
And who will avenge
my innocent death –
the raging sea with its stormy waters?
No, no, let not the deep Aegean
cover up such a crime.
I shall haunt you, a vengeful spirit;
I shall whip up the sea,
I shall send the clouds scudding,
I shall shriek with the winds
and, imitating their anger,
I shall cause the voracious waves
to rise up and smash the fragile ship.
Silence, silence, wretched man!
Your mind is wandering,
do you not realise your rage is futile?
Ah, friends, forgive my anguish:
it was my sorrow that spoke, not I.
O tears, O grief, O pain,
mute fish, unhearing winds, fathomless waters!
Ah, who will hear me, alas, who will answer me?
Alas, I must die!
O tears, O grief, O pain!
But if your life cannot be saved,
then in your final moments
show a courageous spirit:
a constant heart can look fearlessly
upon even the cruellest death.'

With these words he leapt into the water,
and drawn there by the sound of his song
a compassionate dolphin
lifted the lost youth onto its back
as he wept and lamented
and carried him safely to shore.
Now, if harmonious sounds can do this,
is it any wonder that,
with sweet sorrow,
a fair lady's song can soothe any soul?

Dites, monstres inhumains
de cruauté, quelle ardente Mégère
vous embrase le cœur au point que doit mourir
celui qui ne vous a pas offensés.
Mais qui vengera
ma mort innocente ?
La mer frémissant de flots orageux ?
Non, non, l'Égée profonde
ne recouvrira pas un si cruel excès,
et mon spectre vengeur reviendra près de vous,
mettra la mer sens dessus dessous,
agitera les nuées,
hurlera avec les vents,
et à l'assaut du vaisseau fragile,
imitant votre courroux,
érigera et fracassera les ondes voraces.
Tais-toi, misérable, tais-toi !
Ton esprit délire, ignores-tu
que sans la force toute colère est vaine ?
Ah, mes amis, pardonnez à ma douleur :
c'est elle qui parlait, et non moi.
Ô pleurs, ô douleurs, ô peines,
poissons muets, brises sourdes, eaux profondes !
Qui m'écouterà, hélas ! qui me répondra ?
Hélas, il faut mourir !
Ô pleurs, ô douleurs, ô peines.
Mais s'il ne reste plus d'espoir,
allons, qu'à l'heure extrême
l'âme se montre intrépide :
un cœur constant sait sans trembler
regarder en face la plus cruelle des morts. »

Ayant dit cela, il bondit dans les eaux,
mais un dauphin amoureux,
attiré par la beauté de son chant,
offrit son dos au garçon
exploré, haletant et navré,
et le porta jusqu'au rivage.
Or, si d'harmonieux accents peuvent ceci,
est-ce merveille si,
avec une aimable peine,
le chant d'une belle dame captive toutes les âmes ?

Sagt, ihr unmenschlichen Barbaren,
welche Megäre eure Herzen so entflammte,
dass ihr den, der euch nichts tat,
dem Tod überlasst!
Wird das weite Meer der Ägäis
meinen unschuldigen Tod,
diesen grausamen Exzess,
mit einer Sturmflut rächen?
Nein, nein, es soll mich nicht verschlingen!
Ich will euch als Rachegeist verfolgen,
euch über die Meere jagen,
die Wellen aufpeitschen,
mit den Winden heulen
und in wilder Verachtung
die Wogen aufstacheln,
damit sie euren brüchigen Kahn vernichten.
Schweig, Elender, schweig!
Dein wirrer Geist erkennt es nicht,
doch dein Zorn ist schwach und vergeblich.
Ach, Freunde, verzeiht mir meinen Schmerz!
Er war es, der sprach, nicht ich.
O Tränen, o Schmerz, o Pein,
stumme Fische, taube Lüfte, tiefes Meer!
Ach, wer hört mich, ach, wer antwortet mir?
O weh, so muss ich sterben!
O Tränen, o Schmerz, o Pein!
Da keine Rettung für dein Leben naht,
auf, auf, in deiner letzten Stunde
zeige dich tapfer, meine Seele:
Ein standhaftes Herz sieht selbst
dem grausamsten Tod furchtlos entgegen.«

So sprach er und sprang in die Wellen.
Da hob ein freundlicher Delphin,
angelockt vom schönen Gesang,
den weinenden Jüngling,
der nach Luft rang,
auf den Rücken und brachte ihn zum Strand.
Wenn süße Lieder solches vermögen,
ist es dann ein Wunder,
dass die lieblichen Weisen
schöner Frauen jede geplagte Seele heilen?

13 Lasciate Averno

Orfeo

Lasciate Averno, o pene, e me seguite!
Quel ben ch'a me sì toglie
riman laggiù, né ponno angoscie e doglie
star giammai seco unite.

Più penoso ricetto
più disperato loco
del mio misero petto
non ha l'eterno foco;
son le miserie mie solo infinite.
Lasciate Averno, o pene, e me seguite!

E voi, del Tracio suol piagge ridenti,
ch'imparando à gioir da la mia cetra
gareggiaste con l'Etra,
or, all'aspetto sol de' miei tormenti
d'orror vi ricoprite.

E tu, cetra infelice,
oblia gli accenti tuoi già sì canori,
e per ogni pendice
vien pur meco piangendo i miei dolori.
Son le gioie per noi tutte smarrite.
Lasciate Averno, o pene, e me seguite!

Ma che tardo à morire,
se può con lieta sorte
ricondurmi la morte
alla bella cagion del mio languire?
A morire! A morire! A morire! A morire!

Francesco Buti: Orfeo

Lasciate Averno

Orpheus

Forsake Hades, o sorrows, and follow me!
My beloved, snatched from me,
remains below, and my anguish and pain
cannot stay with her.
Even the eternal flames
inhabit no more painful
or despairing place
than my unhappy breast;
my sorrows alone will never cease.
Forsake Hades, o sorrows, and follow me!

And you, happy lands of Thrace,
who once vied with heaven
as you learned from my lyre how to rejoice,
are now veiled in horror
at the very sight of my suffering.

And you, unhappy lyre,
forget your erstwhile melodious song,
and travel every desolate slope
with me as I lament my sorrows.
All our joys are ended.
Forsake Hades, o sorrows, and follow me!

But why do I not die
if death, with happy destiny,
can guide me back
to the fair cause of my grief?
Let me die, let me die!

Lasciate Averno

Orphée

Quittez l'Averne, ô peines, et suivez-moi !
La bien-aimée qu'on m'a arrachée
reste là-bas, mais que jamais l'angoisse
et la douleur ne séjournent auprès d'elle.
Le feu éternel ne trouvera pas
de refuge plus douloureux
ni de lieu plus désespéré
que dans mon pauvre cœur ;
seuls mes malheurs sont infinis.
Quittez l'Averne, ô peines, et suivez-moi !

Et vous, plages riantes de Thrace
qui, en apprenant à jouir de ma lyre,
rivalisiez avec l'Éther,
désormais, à la vue de mes tourments,
couvrez-vous d'horreur.

Et toi, malheureuse lyre,
oublie tes accents si beaux
et sur tous les versants
viens avec moi pleurer mes douleurs.
Toutes les joies sont perdues pour nous.
Quittez l'Averne, ô peines, et suivez-moi !

Mais que tardai-je à mourir,
si par un heureux coup du destin
la mort peut me reconduire
jusqu'à la belle qui cause mon chagrin ?
Mourir ! Mourir ! Mourir ! Mourir !

Lasciate Averno

Orfeo

Verlasst die Hölle, ihr Qualen, und folgt mir!
Meine Liebste, die mir genommen wurde,
bleibt dort unten; Angst und Schmerz
können nicht mehr bei ihr sein.
Einen schmerzvolleren, dunkleren Ort
als meine armselige Brust
bewohnt nicht einmal
das ewige Feuer;
allein mein Elend ist unendlich.
Verlasst die Hölle, ihr Qualen, und folgt mir!

Und ihr, strahlende Gestade Thrakiens,
die meine Leier solche Wonnen lehrte,
dass ihr mit dem Himmel in Wettstreit tratet,
euch erfasst nun Schrecken
allein beim Anblick meiner Qualen.

Und du, unglückliche Leier,
vergiss deine einst so wohlklingenden Töne,
komm mit mir über alle Berge
und beweine meinen Schmerz.
Alle Freuden sind uns genommen.
Verlasst die Hölle, ihr Qualen, und folgt mir!

Doch warum sterbe ich noch nicht,
wenn, so mir das Schicksal hold,
der Tod mich zurückführen kann
zum schönen Grund meines Kummers?
Sterben! Sterben!

14-36 Arpa Davidica



14 Dopo lungo penare

Dopo lungo penare
tornato in libertà
Amor mi disse olà!
Ritorna a lagrimare
se no, che ti farò!
Io gli risposi oh, tò!

Tutto sdegnato allora
nel volto s'infierì
e poi mi disse sì!
E di più questo ancora
zitto credilo a me!
Vò che la paghi affè!

Con un risetto in bocca
risposi allor cù cù!
Facciamo a chi può più
e a chi tocca tocca.
Amor mi disse orsù!
Facciamo a chi può più!

Domenico Benigni

15 M'uccidete begl'occhi

M'uccidete begl'occhi e pur v'adoro.
Più la morte che la vita
m'è gradita,
se per voi languisco e moro.
M'uccidete begl'occhi e pur v'adoro.

No no non si tardi
a sorte
se morte
m'avventa i suoi dardi.
Volgetemi i guardi
pupille mie belle:
morir per due stelle
è dolce martoro.
M'uccidete begl'occhi e pur v'adoro.

Dopo lungo penare

Having served a long sentence
I had been released
when Love called out to me, 'Good day!
Start weeping again,
or else I shall make you!'
I replied, 'Oh, is that so?'

This angered him,
his face grew dark
and he answered, 'Yes!
And more besides;
be quiet and listen to me!
I'll make you pay, by heaven!'

With a smile I said,
'Well, cuckoo to you!
Let's see who's the stronger,
and let each of us do his worst.'
In reply Love said, 'Very well,
we'll see who's the victor!'

M'uccidete begl'occhi

You kill me, fair eyes, and yet I adore you.
Death is more welcome to me
than life,
if for your sake I suffer and die.
You kill me, fair eyes, and yet I adore you.

No, no, let fate
not delay
if death
is firing its arrows at me.
Turn your gaze on me,
fair eyes of mine;
death by two stars
is sweet martyrdom.
You kill me, fair eyes, and yet I adore you.

Dopo lungo penare

Après de longues peines,
je retrouvai la liberté
lorsque Amour me dit : Eh là !
Recommence à pleurer,
sinon je t'y contraindrai !
Je lui répondis : oh, vraiment ?

Par ces mots courroucé,
il fronça les sourcils
et me dit : Oui !
et bien plus encore,
tremble, tu peux me croire !
Tu vas me le payer !

Un sourire aux lèvres,
je lui répondis : Coucou !
Jouons à qui est le plus fort
et réglons nos comptes.
Amour me dit : Fort bien !
Jouons à qui est le plus fort !

M'uccidete begl'occhi

Vous me tuez, beaux yeux,
et pourtant je vous adore.
La mort m'est plus désirable
que la vie,
si pour vous je languis et meurs.
Vous me tuez, beaux yeux,
et pourtant je vous adore.

Non, ne tardons pas,
c'est le destin
si la mort
me darde ses traits.
Regardez-moi,
beaux yeux ;
mourir pour deux étoiles
est un doux martyre.
Vous me tuez, beaux yeux,
et pourtant je vous adore.

Dopo lungo penare

Nach langer Knechtschaft
endlich befreit,
grüßte mich Amor: »Heda!
Weine nur wieder,
oder ich will dafür sorgen!«
Ich antwortete: »Ach was!«

Zornentbrannt
verfinsterte sich sein Blick
und er sprach zu mir: »O ja!
Und noch dazu,
schweig und glaube mir:
Das wirst du mir teuer bezahlen!«

Mit einem Lächeln
antwortete ich: »Ach ja?
Lass sehen, wer an der Reihe ist
und wer's besser kann.«
Amor sagte: »Nur zu!
Lass sehen, wer's besser kann!«

M'uccidete begl'occhi

Ihr tötet mich, schöne Augen,
und doch bete ich euch an.
Der Tod ist mir willkommener
als das Leben;
ich leide und sterbe für euch.
Ihr tötet mich, schöne Augen,
und doch bete ich euch an.

Nein, nein, zögert nicht!
O welch Schicksal,
würde mich der Tod
durch diese Pfeile ereilen!
Schaut her zu mir,
meine schönen Augen:
Der Tod durch euch zwei Sterne
ist ein süßes Leiden.
Ihr tötet mich, schöne Augen,
und doch bete ich euch an.

16 Ai sospiri, al dolore

Ai sospiri, al dolore,
ai tormenti, al penare,
torna, torna o mio core,
su, su, torna ad amare!

Chi visse in laccio avvolto
non può lunga stagione irne disciolto.
Dunque mio core, a che resistere più?
Viva, viva la servitù!

Al contento, al gioire,
alla gioia al diletto,
torna, torna o mio petto,
su, su, torna a servire!

Che d'amor le durezza
amarezze non son, ma son dolcezza.
Dunque mio core, a che resistere più?
Viva, viva la servitù!

17 Marco Marazzoli Dal cielo cader vid'io

Canzonetta su la Ciaccona

Dal cielo cader vid'io
due stelle più luminose,
e sul volto al idol mio
di sua mano Amor le pose.

Di due luci allo splendore
arda pur lieto un amante,
e costante
gli offra in dono il proprio core.

Ma non sperì in tanto ardore
col seren d'altre faville,
avvampar quelle pupille
che dan lume al mio desio.

Dal cielo cader vid'io
due stelle più luminose,
e sul volto al idol mio
di sua mano Amor le pose.

Ai sospiri, al dolore

O my heart, return
to your sighs and pain,
your torment and suffering,
come now, return to love!

He who has lived in chains
cannot walk free for long.
So, my heart, why resist any longer?
Long live servitude!

O my breast, go back
to happiness, to pleasure,
to joy and delight,
come now, return to service!

For the harsh pangs of love
are not bitter, but sweet.
So, my heart, why resist any longer?
Long live servitude!

Marco Marazzoli Dal cielo cader vid'io

Canzonetta su la Ciaccona

I saw two bright stars
fall from the sky;
Love picked them up and
placed them on my beloved's face.

A lover may burn happily
in the light of two fair eyes,
and in his constancy offer
that light the gift of his own heart.

But let no other lover hope
to seduce with the beauty
of two other sparkling eyes
the eyes that have caused me to fall in love.

I saw two bright stars
fall from the sky;
Love picked them up and
placed them on my beloved's face.

Ai sospiri, al dolore

Aux soupirs, à la douleur,
aux tourments, aux peines,
retourne, ô mon cœur,
recommence à aimer !

Celui qui a vécu enchaîné
ne peut rester longtemps libéré.
Donc, mon cœur, pourquoi encore résister ?
Vive la servitude !

Au bonheur, au plaisir,
à la joie, à la félicité,
retourne, ô mon cœur,
recommence à servir !

Car les cruautés de l'amour
ne sont pas amères mais douces.
Donc, mon cœur, pourquoi encore résister ?
Vive la servitude !

Marco Marazzoli Dal cielo cader vid'io

Canzonetta su la Ciaccona

Du ciel je vis tomber
deux étoiles plus radieuses,
sur le visage de mon idole
Amour les posa de sa main.

Un amant peut bien brûler gaiement
à la lumière de deux beaux yeux,
et avec constance lui offrir
son propre cœur en cadeau.

Mais qu'il n'espère pas dans son ardeur,
avec l'éclat d'un autre feu,
enflammer ces pupilles
qui attisent mon désir.

Du ciel je vis tomber
deux étoiles plus radieuses,
sur le visage de mon idole
Amour les posa de sa main.

Ai sospiri, al dolore

Zu den Seufzern, den Schmerzen,
den Qualen, der Pein
kehre, ach, kehre wieder, mein Herz,
auf, auf, kehre zurück zur Liebe!

Wer einmal in Ketten lebte,
kann nicht lang los von ihnen sein.
Darum, mein Herz, was sträubst du dich?
Hoch lebe die Sklaverei!

Zum Glück, zum Jubel,
zur Lust, zur Freude
kehre, ach, kehre wieder, meine Seele,
auf, auf, kehre zurück zum Dienertum!

Bitter sind der Liebe Qualen,
doch sind sie nicht auch süß?
Darum, mein Herz, was sträubst du dich?
Hoch lebe die Sklaverei!

Marco Marazzoli Dal cielo cader vid'io

Canzonetta su la Ciaccona

Vom Himmel sah ich
zwei funkelnde Sterne fallen
und Amor selbst legte sie
meiner Liebsten aufs Gesicht.

Im Glanz zweier Augensterne
mag ein Liebender selig baden
und treu bietet er ihnen
sein Herz zum Geschenk.

Jeder andere hofft vergeblich,
mit seinen flammenden Blicken
jene schönen Augen zu entzünden,
denen meine Sehnsucht gilt.

Vom Himmel sah ich
zwei funkelnde Sterne fallen
und Amor selbst legte sie
meiner Liebsten aufs Gesicht.

Sotto l'arco d'un bel ciglio
splenderanno in bravi giri,
due zaffiri
da far caro ogni periglio.

Ma d'Amore è van consiglio
ch'ardan mai di foco pieni,
vaghi rai così sereni
come un guardo ch'io desio.

Dal cielo cader vid'io
due stelle più luminose,
e sul volto al idol mio
di sua mano Amor le pose.

18 Anime, voi che sete

Anime, voi che sete
da le furie d'abisso oppresse ogn'ora,
credete a me, credete,
che quel mal che v'accora
è un'ombra delle pene e del dolore
che geloso amator soffre in amore.

Chi non sa che cosa sia
gelosia, lo chiedi a me,
lo dimandi all'alma mia
lo saprà dalla mia fé.

Che diranno ch'un affanno,
un tormento, un cruccio eterno:
un purgatorio alfin peggio è d'inferno!

Tale a punto io provo,
ch'idolatrando una beltà divina
io temo ch'ogni sguardo
d'amante insidiator non sia rapace,
per involar quel bel che sì mi piace.
M'ingelosisce ogn'astro,
mi turba ogni pianeta,
temo ch'il cielo istesso
non me la tolga un dì,
innamorato anch'esso
del bel che mi ferì.

Beneath the arch of a fair brow
two sapphires will shine
as they gaze around,
making every danger alluring.

And Love counsels in vain
that fair eyes so serene
must never burn full of fire
like the look that I desire.

I saw two bright stars
fall from the sky;
Love picked them up and
placed them on my beloved's face.

Anime, voi che sete

You souls who endure
constant punishment from the furies of hell,
believe me, believe
that the pain that afflicts you
is but a shadow of the grief and agony
that a jealous lover suffers in love.

Let any man who knows not what
jealousy is ask me,
let him ask my soul,
he will learn about it from my faith.

Both will tell him that it is pain,
torment, endless torture:
a purgatory worse than hell itself!

I feel it so intensely
that, as I worship a beauty divine,
I fear that every man who
looks at her has designs on her,
about to steal the beauty that so delights me.
Every star makes me jealous,
every planet troubles me,
I fear that heaven itself
will take her from me one day,
it too enamoured
of the beauty that has wounded me.

Sous l'arc d'un beau sourcil,
en regardant à la ronde
deux saphirs resplendirent
au point de rendre aimable tout péril.

Mais Amour conseille en vain
que de beaux yeux si sereins
ne brûlent jamais pleins de feu
comme le regard que je désire.

Du ciel je vis tomber
deux étoiles plus radieuses,
sur le visage de mon idole
Amour les posa de sa main.

Anime, voi che sete

Âmes, vous qui êtes à toute heure
persécutées par les furies de l'abîme,
croyez-moi, oui, croyez-moi,
le mal qui vous accable
n'est que l'ombre des peines et douleurs
que doit endurer un amant jaloux.

Qui ne sait ce qu'est
la jalousie, qu'il m'interroge,
qu'il le demande à mon âme,
il l'apprendra de ma foi.

Elles lui diront que ce chagrin,
cette souffrance, ce tourment éternel
est un purgatoire pire que l'enfer !

J'en souffre à tel point que,
idolâtrant une beauté divine,
je crains le moindre regard
d'un amant rusé avide de me voler
ce trésor qui me plaît tant.
Tout astre aiguise ma jalousie,
toute planète me trouble,
j'ai peur que le ciel lui-même
ne me la prenne un jour,
amoureux lui aussi
de cette belle qui m'a blessé.

Unter anmutigen Brauen
werden zwei Saphire
verlockender strahlen
als jede Gefahr.

Und Amor warnt die schönen,
stillen Augen vergebens,
niemals so heiß glühen
wie der von mir ersehnte Blick.

Vom Himmel sah ich
zwei funkelnde Sterne fallen
und Amor selbst legte sie
meiner Liebsten aufs Gesicht.

Anime, voi che sete

Ihr Geister, die ihr ewig
den Furien der Hölle unterworfen seid,
glaubt mir, o glaubt:
Die Schmerzen, die ihr erduldet,
sind nichts gegen die Qual, die Pein,
die ein eifersüchtig Liebender leidet.

Wer nicht weiß,
was Eifersucht ist
der frage mich und meine Seele,
und meine Treue wird es offenbaren.

Sie werden sagen: Dieses Leid,
diese Folter, diese endlose Pein,
dieses Fegefeuer ist schlimmer als die Hölle!

Ich bin derart überwältigt, dass ich,
wenn ich eine göttliche Schönheit umwerbe,
jeden Blick als Angriff
eines hoffnungsvollen Liebhabers deute,
der mir meine Schöne stehlen will.
Jeder Stern weckt meine Eifersucht,
jeder Planet meine Sorge;
ich fürchte, der Himmel selbst
wird sie mir eines Tages rauben,
weil auch er verliebt ist
in die Schöne, die mich verwundete.

Di chimere e di fantasmi
 ho la mente instupidita,
 pieno ho il cor di doglie e spasmi,
 sta fra cruci la mia vita.
 Ogn'ombra m'adombra
 il core m'abbaglia
 né mai da me sgombra
 sì fiera battaglia,
 onde ch'in tormentarmi
 fors'è ch'io dica alfin in fiochi carmi:

«Chi non sa che cosa sia
 gelosia, lo chied'a me,
 lo dimandi all'alma mia,
 lo saprà da la mia fé.

Che diranno ch'un affanno,
 un tormento, un cruccio eterno:
 un purgatorio alfin peggio è d'inferno!»

19 Gelosia ch'a poco a poco

Gelosia ch'a poco a poco
 nel mio cor serpendo vai,
 non entrar dov'arde il foco,
 vero amor non gela mai!

Da me che brami?
 Forse vuoi tu
 ch'io più non ami?

Furia dell'alma mia
 non mi tormentar più!
 Lasciami gelosia!

Disleal con piè furtivo
 cerchi indarno entrar nel seno.
 Il mio foco è così vivo
 che non teme il tuo veleno.

Dimmi, che vuoi?
 Sprezza mia fé
 gl'assalti tuoi!

Furia dell'alma mia,
 perché ritorni ohimè?
 Lasciami gelosia!

Domenico Benigni

My mind is bewildered
 by chimeras and spectres,
 my heart is filled with waves of pain,
 my life is nothing but torture.
 Every shadow obscures me,
 my heart deludes me,
 and this fierce warfare
 never leaves me alone,
 and perhaps it is this ceaseless torment
 that makes me sing in mournful tones:

'Let any man who knows not what
 jealousy is ask me,
 let him ask my soul,
 he will learn about it from my faith.

Both will tell him that it is pain,
 torment, endless torture:
 a purgatory worse than hell itself!

Gelosia ch'a poco a poco

Jealousy, you who insinuate yourself
 little by little into my heart,
 keep away from the fire of my passion:
 true love never freezes!

What do you want of me?
 Do you perhaps
 want me to stop loving?

Fury of my soul,
 torment me no more!
 Jealousy, leave me alone!

Deceitfully, with furtive step,
 you seek in vain to enter my breast.
 My fire burns so brightly
 that it has no fear of your poison.

Tell me, what do you want?
 My faith scorns
 your assaults!

Fury of my soul,
 alas, why do you return?
 Jealousy, leave me alone!

J'ai l'esprit abruti
 de chimères et de fantômes,
 le cœur plein de douleurs et de spasmes,
 ma vie est un calvaire.
 Toute ombre m'effraie,
 mon cœur m'abuse,
 jamais cette bataille féroce
 ne me laisse en paix,
 et peut-être est-ce à force de tourments
 que je dis en chantant à voix basse :

« Qui ne sait ce qu'est
 la jalousie, qu'il m'interroge,
 qu'il le demande à mon âme,
 il l'apprendra de ma foi.

Elles lui diront que ce chagrin,
 cette souffrance, ce tourment éternel
 est un purgatoire pire que l'enfer ! »

Gelosia ch'a poco a poco

Jalousie, toi qui petit à petit
 rampes tel un serpent dans mon cœur,
 n'entre pas là où brûle la flamme,
 le véritable amour ne gèle jamais !

Qu'attends-tu de moi ?
 Veux-tu peut-être
 que je cesse d'aimer ?

Furie de mon âme,
 ne me tourmente plus !
 Laisse-moi, Jalousie !

Déloyale, d'un pied furtif,
 tu tentes en vain de pénétrer mon sein.
 Ma flamme brûle si vivement
 qu'elle ne craint pas ton venin.

Dis-moi, que veux-tu ?
 Ma foi fait fi
 de tes assauts !

Furie de mon âme,
 hélas ! pourquoi reviens-tu ?
 Laisse-moi, Jalousie !

Von Chimären und Spukgestalten
 ist mein Geist erfüllt,
 mein Herz voll Beben und Krämpfen,
 mein Leben ein einziger Schmerz.
 Jeder Schatten wirft mich ins Dunkel,
 das Herz blendet mich
 und niemals schweigt in mir
 der tosende Kampf;
 vielleicht gibt mir diese Folter
 meine bescheidenen Verse ein:

»Wer nicht weiß,
 was Eifersucht ist
 der frage mich und meine Seele,
 und meine Treue wird es offenbaren.

Sie werden sagen: Dieses Leid,
 diese Folter, diese endlose Pein,
 dieses Fegefeuer ist schlimmer als die Hölle!«

Gelosia ch'a poco a poco

Eifersucht, du windest dich
 wie eine Schlange in meinem Herzen;
 bleib dem Herd meiner Liebesglut fern,
 wahre Liebe wird niemals erkalten!

Was willst du von mir?
 Willst du etwa,
 dass ich nicht mehr liebe?

Furie meiner Seele,
 foltere mich nicht länger!
 Lass mich, Eifersucht!

Du Treulose schleichst dich
 vergebens in meine Brust.
 Mein Feuer lodert so hell,
 dass es dein Gift nicht fürchtet.

Sag mir, was willst du?
 Meine Treue
 verachtet deine Streiche!

Furie meiner Seele,
 ach, warum kehrst du zurück?
 Lass mich, Eifersucht!

20 Sol per breve momento

Bradamante

Sol per breve momento
lasciatemi, o martiri,
tanto sol, ch'io respiri
dal mio grave tormento,
mentre languir, mentre morir mi sento.
E se morir conviene
consentan le mie pene,
ch'almeno per brev'ora
io veggia chi m'uccide, e poi mi mora.

Giulio Rospigliosi: Il palazzo incantato

Anon.

21 Dimmi sogno pittore

Dimmi sogno pittore
come, come facesti
quando dentro al mio core
col penello dell'ombre un sol pingesti?

Dolce sogno gentil quanto sei caro,
se da te solo ad aver gioia imparo.
Ma gran prodigio invero!
Ridere in sogno e lagrimar da vero!

22 Tra romite contrade
(Lamento di Olimpia)

Tra romite contrade
mesto il cor, sparso il crin, vaghe le piante
folle men vivo, abbandonata amante.

Un ingrato Bireno
mi rapì, mi tradì,
m'allettò, mi schernì.

Sopra scoglio di fede
le promesse mi diede,
poi d'amante infedele
sul mar del pianto mio spiegò le vele.

Ma non curi, non curi,
lo scherno che mi fe', scorno gli fia,
là dove il suol più s'erge,
là dove il suon rimbomba,
sarò delle sue fraudi e specchio e tomba.

Sol per breve momento

Bradamante

Leave me, o suffering,
just for a moment,
just long enough for me to take breath
in my dire affliction,
as I feel myself languish and die.
And if my time has come,
may my sorrows grant
that I see the one who kills me,
just for a moment, and then let me die.

Anon.

Dimmi sogno pittore

Tell me, O dream,
how did you manage it
when with a brush of shadows
you painted a sun in my heart?

Sweet, kind dream, how dear you are,
if from you alone I learn to have joy.
But how truly miraculous!
To laugh in a dream, but weep in reality!

Tra romite contrade
(Lamento di Olimpia)

My heart full of sorrow, my hair dishevelled,
I wander this deserted place,
an abandoned lover, crazed with grief.

That ingrati Bireno
stole me away then betrayed me,
seduced me then abandoned me.

Upon this cliff he swore
his fidelity to me,
but then he set sail,
that faithless lover, upon the sea of my tears.

But fear not, fear not,
his abandonment of me shall bring him shame.
There where the ground rises highest,
there where the waves resound,
I shall echo and proclaim his treachery.

Sol per breve momento

Bradamante

Ne serait-ce qu'un instant,
laissez-moi seul, ô tortures,
accordez-moi quelque répit
dans mon pénible tourment
tandis que je me sens languir et mourir.
Et s'il me faut mourir,
que mes peines acceptent
de me laisser entrevoir,
avant de succomber, celui qui me tue.

Anon.

Dimmi sogno pittore

Dis-moi, rêve peintre,
comment as-tu donc fait
lorsque avec un pinceau d'ombres
tu peignis dans mon cœur un soleil ?

Rêve doux et gentil, comme tu m'es cher
si de toi seul j'apprends la joie.
Mais quel grand prodige, vraiment !
Rêver de rire et pleurer réellement !

Tra romite contrade
(Lamento di Olimpia)

Par des contrées désertes,
le cœur serré, échevelée, errant sans but,
je vais telle une folle, amante abandonnée.

Un ingrat Bireno
m'a séduite, m'a trahie,
m'a enjôlée, m'a dédaignée.

Sur un roc, il m'avait
juré sa foi,
puis sur la mer de mes larmes
il déploya ses voiles d'amant infidèle.

Mais peu me chaut
l'insulte qu'il m'infligea,
elle lui vaudra l'humiliation.
Là où le sol s'élève,
là où le son se répercute, je serai
miroir et tombe de ses trahisons.

Sol per breve momento

Bradamante

Nur einen kurzen Augenblick
lasst mich rasten, o Qualen,
lasst mich Atem schöpfen
in meinem bitteren Leid,
während ich in Sehnsucht sterbe.
Und muss ich dann sterben,
so gewähre mir meine Pein,
dass ich noch ein letztes Mal den sehe,
der mich tötet, um sodann zu sterben.

Anon.

Dimmi sogno pittore

Sage mir, Traum, du Maler,
wie, wie gelang es dir,
mir mit einem Schattenpinsel
eine Sonne ins Herz zu malen?

Lieber, süßer Traum, wie bist du mir teuer,
da ich von dir allein die Freude lerne.
Welch ein gewaltiges Wunder,
lachend zu träumen und wahrhaft zu weinen!

Tra romite contrade
(Lamento di Olimpia)

Auf einsamen Pfaden, voll Trauer, das Haar zerzaust,
irre ich weinend umher,
wie im Wahn, eine verlassene Geliebte.

Der undankbare Bireno,
er raubte mich, verriet mich,
fesselte mich, verhöhnte mich.

Auf den Klippen
versprach er mir seine Treue,
doch dann, ein treuloser Geliebter,
segelte er auf dem Meer meiner Tränen davon.

Doch nein, ich will nicht achten,
wie er mich verhöhnte, Schande über ihn!
Dort, wo die Berge am höchsten ragen,
dort, wo das Echo wie Donner tönt,
soll sein Betrug widerhallen
und dann begraben sein.

Griderò, griderò:

Un ingrato Bireno
mi rapì, mi tradì,
m'allettò, mi schernì.

Per lui m'accesi il seno,
per me sì punse il petto,
poi cangiando desio
saldò la piaga sua col foco mio.
Semplicette fanciulle,
che di finti amatori
siete in un tempo e predatrici e prede,
estinguete gli ardori,
non vi fidate, no non vi fidate!
Deh mirate, mirate
com'io piango gli errori,
com'erro senza guida.
Così va chi si fida!

Antonio Abati

23 Lascia speranza

Lascia speranza ohimè ch'io mi lamenti.
Lascia ch'a mie querele
misero, il freno scioglia;
lascia pur ch'io mi doglia
di lei ch'alma crudele
mai pietà non sentì de miei tormenti.
Lascia speranza ohimè ch'io mi lamenti.

Lascia ch'io mi quereli.
Su l'altar del mio core
già di mia mano a due begl'occhi offesi,
vittima di dolore
tutti di pianto aspersi i miei desiri.
Furo incenso i sospiri,
ma con pena infinita
sciolta in aura la vita,
mi negaron pietà luci crudeli.
Lascia speranza ohimè ch'io mi quereli.

I shall cry, cry aloud:

That ingrate Bireno
stole me away then betrayed me,
seduced me then abandoned me.

My breast blazed with love for him,
his heart was pierced by love for me,
but then, changing his affections,
he used my fire to close up the wound.
Innocent young girls,
you who are both predators and prey
of deceitful lovers,
douse the flames of passion,
never put your trust in men, no!
Ah, see, see,
how I weep for my mistakes,
how I wander aimlessly.
So fares one who trusts another.

Lascia speranza

Alas, hope, let me weep.
Wretch that I am, let me give
free rein to my sorrow;
and let me mourn
for a lady whose cruel soul
has never taken pity on my torment.
Alas, hope, let me weep.

Let me make my complaint.
Wounded by two fair eyes,
I sacrificed myself on the altar of my heart,
a victim of grief,
my desires sprinkled with tears.
My sighs rose like incense,
but with infinite sorrow
my life melted into the air:
two cruel eyes denied me mercy.
Alas, hope, let me make my complaint.

Je crierai et crierai :

Un ingrât Bireno
m'a séduite, m'a trahie,
m'a enjôlée, m'a dédaignée.

Pour lui mon sein s'enflamma,
pour moi il se poignarda la poitrine,
puis, changeant de désir,
il referma sa plaie avec ma flamme.
Ingénues jeunes filles,
vous qui de faux amoureux êtes
à la fois prédatrices et proies,
éteignez ces ardeurs,
ne vous fiez pas, non !
De grâce, voyez comme
je pleure mes erreurs,
comme j'erre sans but.
Tel est le sort de qui se fie.

Lascia speranza

Espoir, hélas ! laisse-moi me lamenter.
Laisse-moi donner libre cours,
malheureux que je suis, à mes doléances ;
laisse-moi me plaindre d'elle,
cette âme cruelle qui jamais
n'eut pitié de mes tourments.
Espoir, hélas ! laisse-moi me lamenter.

Laisse-moi me plaindre.
Sur l'autel de mon cœur,
me sacrifiant à deux beaux yeux vexés,
victime de la douleur,
j'ai baigné de larmes tous mes désirs.
Mes soupirs ont brûlé comme l'encens,
mais avec une peine infinie
ma vie s'est consumée dans l'air :
ces yeux cruels me refusèrent la pitié.
Espoir, hélas ! laisse-moi me plaindre.

Ich werde schreien, schreien:

Der undankbare Bireno,
er raubte mich, verriet mich,
fesselte mich, verhöhnte mich.

Für ihn entbrannte meine Seele,
für mich schlug sein Herz,
doch dann änderte er seine Gefühle
und ließ mich in meinem Feuer verbrennen.
Einfältige Mädchen,
die ihr zugleich Jägerinnen
und Beute falscher Liebhaber seid,
löscht die Flammen,
traut ihnen nicht, nein!
Ach, seht nur, seht,
wie ich meine Fehler beklage,
wie ich umherirre ohne Rat!
So geht es denen, die vertrauen.

Lascia speranza

Ach, Hoffnung, lass mich klagen!
Lass mich meinem Jammer
die Schleusen öffnen:
Lass mich trauern
um jene grausame Seele,
die keine Gnade mit meinem Leid kannte.
Ach, Hoffnung, lass mich klagen!

Lass mich wehklagen!
Am Altar meines Herzens,
verwundet von zwei schönen Augen,
erfüllt von wildem Leid,
zerfließt all mein Verlangen in Tränen.
Meine Seufzer steigen auf wie Weihrauch,
ich leide endlose Schmerzen,
das Leben verflüchtigt sich ins Nichts,
da mir zwei grausame Augen jede Gnade versagten.
Ach, Hoffnung, lass mich wehklagen!

Non ti chiedo mercè;
 lascia ch'io mi disperì,
 l'empia che m'innamora
 arde tutta d'amor ma non per me,
 non mi lusingar più,
 non più, taci ancor tu
 chi fortuna non ha degn'è che mora.
 Mi tormentino pure occhi severi:
 Lascia speranza ohimè ch'io mi disperì.

Domenico Benigni

24 **Giovanni Felice Sances**
Presso l'onde tranquille

Presso l'onde tranquille
 di cristallino rio,
 un pastorel vidd'io
 che da gl'occhi cadean lagrime mille.
 Al fin gl'occhi volgendo al ciel gl'affisse
 con un grave sospir, e così disse:

«O più ch'alpestre sasso,
 o più che tigre ircana,
 rigida ninfa e strana
 che mai non volgi a miei lamenti un passo,
 in qual selva, in qual antro, in qual confine
 imparasti a soffrir l'altrui ruine?

Mira, come si strugge
 questa vita infelice,
 odi ciò che ti dice
 lo spirto mio che m'abbandona è fugge;
 se non prendi pietade al mio dolore,
 ben sei tigre, o sei sasso, o non hai core.»

25 **L'Avignone. Corrente**
Il palazzo incantato

I am not asking for mercy;
 let me despair,
 the wicked one who captured my heart
 is ablaze with love, but not for me.
 Deceive me no more,
 and put an end to your silence;
 it is right that a man without luck should die.
 So let those pitiless eyes torment me:
 alas, hope, let me despair.

Giovanni Felice Sances
Presso l'onde tranquille

By the tranquil waters
 of a limpid stream
 I saw a shepherd from whose eyes
 there fell a thousand tears.
 At last, turning his gaze to heaven,
 he sighed deeply and said:

'You who are harsher and more pitiless
 than an alpine rock
 or a ferocious tigress,
 you who are never moved by my laments,
 in what forest, what cave, what far-off place
 did you learn to tolerate another's suffering?

See how this unhappy life destroys itself,
 hear what my spirit says to you
 as it forsakes me and flees;
 if you do not take pity on my pain,
 you are indeed a tigress or a stone,
 or else you have no heart.'

L'Avignone. Corrente
Il palazzo incantato

Je ne te demande pas de faveur,
 laisse-moi désespérer,
 la cruelle dont je suis épris
 brûle d'amour, mais pas pour moi.
 Cesse de me bercer d'illusions,
 allons, assez, tais-toi,
 le malheureux en amour mérite de mourir.
 Que ces yeux sévères
 continuent à me tourmenter :
 Espoir, hélas ! laisse-moi désespérer.

Giovanni Felice Sances
Presso l'onde tranquillo

Près de l'onde tranquille
 d'un ruisseau cristallin,
 je vis un berger
 qui versait mille larmes.
 Puis, tournant les yeux au ciel,
 avec un profond soupir, il parla ainsi :

« Plus dure que le roc des Alpes,
 plus barbare que le tigre d'Hyrcanie,
 ô toi, nymphe, qui jamais ne prêtes
 attention à mes plaintes,
 en quelle forêt, en quel antre, en quels confins
 appris-tu à tolérer le malheur d'autrui ?

Vois se consumer
 ma misérable existence,
 entends ce que te dit
 mon esprit qui m'abandonne et fuit ;
 si tu ne prends pitié de ma douleur,
 tu es tigre, ou roc, ou tu n'as pas de cœur. »

L'Avignone. Corrente
Il palazzo incantato

Ich bitte dich nicht um Gnade,
 überlass mich der Verzweiflung;
 die Ruchlose, der meine Liebe gilt,
 auch sie brennt in Liebe, doch nicht für mich.
 Schmeichle mir nicht länger,
 nein, schweige auch du;
 wer glücklos bleibt, der mag sterben.
 Sollen mich auch strenge Blicke strafen:
 Ach, Hoffnung, überlass mich der Verzweiflung!

Giovanni Felice Sances
Presso l'onde tranquillo

Nahe bei den sanften Wellen
 eines klaren Bächleins
 sah ich einen Hirtenknaben,
 dessen Augen tausend Tränen weinten.
 Schließlich wandte er den Blick zum Himmel,
 seufzte tief und sprach:

»Unbeugsamer als die Gebirgsfelsen,
 seltsamer als der hyrcanische Tiger
 bist du, o Nymphe,
 die sich nicht von meiner Klage rühren lässt;
 in welchem Wald, welcher Höhle, welcher Ferne
 lerntest du, eines Anderen Untergang zu ertragen?

Sieh, wie sich dies unglückliche Leben verzehrt;
 höre, was mein Geist dir sagt,
 der mich verlässt und flieht:
 Wenn du kein Erbarmen mit meinem Leid hast,
 dann bist du wahrlich ein Tiger oder ein Stein
 oder du hast kein Herz.«

L'Avignone. Corrente
Il palazzo incantato

26 Quando spiega la notte

Quando spiega la notte umida l'ali,
al mondo nunzia di giocondo oblio,
depongono i mortali
ogni pensier più rio.
Et io trafitt' il seno
per l'ombra oscure e chete,
oh, ritrovassi almeno
all'amaro veghiar dolce quiete!
Sonno, soave spene
de' più noiosi affanni,
stendi sovra di me tacito i vanni,
soccorri alle mie pene!

Quando sul carro d'immortale argento
Cinzia trascorre i luminosi giri,
io muovo il piè non lento
nuovi a cercar martiri.
E là m'aggiro, e torno
ove splende quel sole,
ch'all'altro sol fa scorno,
sol che solo il mio cor sospira e vuole.
Sonno, diletta spene
di chi piangendo langue,
non è più pianto quel ch'io verso è sangue,
soccorri alle mie pene!

Quando del biondo crin gl'aurei tesori
riporta Febo a non veduto polo,
dormon sul prato i fiori,
ferman gl'augelli il volo.
Io tra duri lamenti
non chiudo al sonno i lumi,
che d'allegrezza spenti
troppo fiero martir converte in fiumi.
Sonno, soave spene
d'un tormentato core,
s'amor non ha pietà del mio dolore,
soccorri alle mie pene!

Quando spiega la notte

When dewy night spreads its wings,
announcing happy oblivion to the world,
mortals can set aside
all gloomy thoughts.
But I, whose heart is pierced
by the dark and silent shadows,
oh, if only I could find some sweet calm
to allay my bitter sleeplessness!
Sleep, gentle hope
of our most painful torments,
spread your wings silently over me,
come and ease my sorrow!

When Diana makes her radiant journey
in her chariot of immortal silver,
I make haste
to seek out new suffering.
And I wander and return
to the place where shines a sun
that puts the other sun to shame,
the only sun for which my heart sighs and longs.
Sleep, blessed hope
of him who despondently weeps,
these are no longer tears I shed but blood,
come and ease my sorrow!

When Phoebus returns the rich treasures
of his golden locks to an unseen pole,
the flowers sleep in the meadow,
the birds settle down to rest.
But I, amid my mournful laments,
do not close my eyes to sleep,
eyes that, bereft of happiness,
turn pain too harsh to bear into rivers.
Sleep, gentle hope
of a tormented heart,
if love will not take pity on my grief,
come and ease my sorrow!

Quando spiega la notte

Quand la nuit humide déploie ses ailes,
annonçant au monde un oubli joyeux,
les mortels déposent
leurs plus mauvaises pensées.
Et moi, le cœur transpercé
dans l'obscurité silencieuse,
oh, si du moins je trouvais
un doux repos après l'amère veille !
Sommeil, doux espoir
des plus fastidieux tourments.
Étends sur moi sans bruit tes ailes,
secours mes peines !

Quand sur son char d'argent immortel
Cynthia parcourt la voûte lumineuse,
je me hâte en quête
de nouveaux chagrins.
Et là, je rôde et me tourne
partout où resplendit ce soleil
qui fait honte à l'autre,
le seul soleil que désire mon cœur.
Sommeil, espoir chéri
de qui pleure et se lamente.
Je ne verse plus des larmes mais du sang,
secours mes peines !

Quand Phébus reconduit le trésor doré
de ses cheveux blonds vers le pôle invisible,
les fleurs dorment sur les prairies,
les oiseaux interrompent leur vol.
Et moi, tout à me lamenter,
le sommeil ne ferme pas mes yeux
que de trop cruels tourments
ont changés en rivières.
Sommeil, doux espoir
d'un cœur affligé.
Si l'amour n'a pitié de ma douleur,
secours mes peines !

Quando spiega la notte

Wenn die Nacht ihre Flügel ausbreitet,
kündet sie der Welt von süßem Vergessen
und die Sterblichen legen
alle bösen Gedanken ab.
Mein Herz jedoch, erfüllt
von dunklen, stillen Schatten,
ach, könnte es, erlöst vom Wachen,
endlich süße Ruhe finden!
Schlaf, du teure Hoffnung
jener schlimmsten aller Qualen,
nimm mich unter deine Fittiche,
hilf mir in meiner Pein!

Zieht Diana auf silbernem Wagen
ihre strahlenden Bahnen,
eile ich leichten Fußes
neuen Martyrien nach.
Ich wende mich dorthin,
wo jene Sonne scheint,
die der anderen zur Schande gereicht:
zur einzigen Sonne, nach der sich mein Herz verzehrt.
Schlaf, du süße Hoffnung jener,
die sich unter Tränen sehnen,
die Zähren, die ich jetzt weine, sind Blut;
hilf mir in meiner Pein!

Trägt Phöbus seine goldenen Locken
an den Pol zurück, den kein Mensch je sah,
schlafen die Blumen auf den Wiesen
und die Vögel rasten von ihrem Flug.
Doch ich, unter bitteren Klagen,
kann mich dem Schlaf nicht ergeben,
die Freude in meinen Augen ist dahin,
die endlosen Qualen lassen meine Tränen strömen.
Schlaf, du teure Hoffnung
meines geplagten Herzens:
Hat Amor kein Mitleid mit meinem Schmerz,
hilf du mir in meiner Pein!

27 Mostro con l'ali nere

Mostro con l'ali nere,
col crin di serpi e con le man di gelo,
uscito dall'inferno
ottennebrando il bel splendor del cielo.

Sovra di me volò,
l'infauste labbra aprì,
la voce che n'uscì
trafiggendom' il cor s' articolò.

Disse: «a che più languir, misero amante?
Come non vedi omai
che tradisce tua fé l'infida Clori?
Tu che d'amor conosci
ogni oggetto, ogni forma, ogni sembiante,
nol vedesti l'altr'ier negl'occhi suoi
lusinghiero volante?
Allor che ad onta della fiamma ond'ardi
nel volto a Coridon fissò gli sguardi.
Ma che più l'empia mano!

Fiori non gli donò
pur lo vedesti tu,
pur il tuo cor lo sa,
che serpe vi mirò d'infedeltà!

«Anzi», e nel dir così, scotendo il crine,
vibrò le serpi e dibattendo l'ali
mi coprì con la destra il core oppresso.
Fe' il volto orrendo, e in suon mesto e feroce
gonfiò le fauci e intumidì la voce:
«Anzi – disse – sovvenga
al tuo pensier tradito,
che l'altr'ier ne lo speco
ch'a Venere dicò l'antica gente,
Coridone entrò seco,
ove forse la rea
si mostrò nuova Dido al nuov'Enea».

Miri, miri l'Arcadia
trafitta omai dal sclerato petto
dell'empia traditrice,
qual già mirò Cartago,
de la regina sua l'aperte vene.

Mostro con l'ali nere

A monster with black wings,
with snakes for hair and hands of ice
came out of hell,
darkening the fair radiance of heaven.

It flew over me,
opened its terrible jaws,
and began to speak, in a voice
that pierced my heart.

It said: 'Why keep suffering, wretched lover?
Really, do you not see
that the faithless Chloris has betrayed your trust?
You who know every aspect,
every form, every appearance of love,
did you not see it in her eyes
the other day, fluttering, flattering?
When, belittling the passion with which
you burn she gazed upon Corydon's face and,
what's more, stroked his cheek!

Did he not give her flowers?
You yourself saw him do it.
Your heart knows it too, and made you
wretched at the sight of her betrayal!

'Recall', and as it spoke it shook its head,
making the serpents quiver, then moved its wings,
covering with the right my broken heart.
It made a terrible face, bared its lips,
and in sad yet ferocious tone roared:
'Recall,' it said, 'recall instead
to your betrayed mind,
that the other day,
she and Corydon together went into the cave
in which our ancestors worshipped Venus,
and there perhaps the sinful girl
became a new Dido for her new Aeneas.'

Let Arcadia watch, appalled,
the wicked behaviour
of that cruel and faithless girl,
just as Carthage once saw with horror
the opened veins of its queen.

Mostro con l'ali nere

Un monstre aux ailes noires,
aux cheveux de serpents et aux mains de glace,
surgit de l'enfer,
obscurcissant la splendeur du ciel.

Il vola au-dessus de moi,
ouvrit sa gueule funeste
et parla d'une voix
qui me perça le cœur.

Il dit : « Pourquoi languir encore, pauvre amant ?
Comment ne vois-tu pas
que l'infidèle Chloris a trahi ta foi ?
Toi qui de l'amour connais
chaque objet, chaque forme, chaque apparence,
ne l'as-tu pas vu avant-hier
voleter en riant dans ses yeux ?
Lorsque, se moquant de la flamme dont tu brûles,
elle posa son regard sur le visage de Corydon.
Et plus encore, sa main impie !

Ne lui a-t-il pas offert des fleurs ?
Pourtant tu l'as bien vu
et même ton cœur le sait,
qui vit le serpent de l'infidélité !

« Rappelle », et ce disant, il secoua sa crinière
hérissée de serpents et battit de l'aile,
couvrant de sa main droite mon cœur oppressé.
Il fit une affreuse grimace, ouvrit sa gueule
et rugit d'une voix sombre et féroce :
« Rappelle – dit-il – au contraire
à ta pensée trahie
qu'avant-hier Corydon entra avec elle
dans l'ancre que les anciens
attribuaient à Vénus
et où peut-être la coupable
devint la nouvelle Didon d'un nouvel Énée. »

Que l'Arcadie voie transpercé
le sein scélérat
de cette impie traîtresse,
comme jadis Carthage vit
les veines ouvertes de sa reine.

Mostro con l'ali nere

Ein schwarzgeflügeltes Ungeheuer
mit Schlangenhähne und frostiger Hand
trat aus der Hölle
und verfinsterte den strahlenden Himmel.

Es stieg hoch über mich in die Luft,
öffnete sein grässliches Maul
und erhob eine Stimme,
die mein Herz wie Stahl durchbohrte.

Es sprach: »Warum noch schmachten,
du elend Verliebter? Siehst du denn nicht,
dass die treulose Chloris deine Treue verriet?
Du kennst die Liebe
in jeder Spielart, in jeder Form und Gestalt,
und bemerktest nicht den flüchtigen,
schmeichelnden Glanz in ihren Augen,
als sie, deine Liebesglut verachtend,
Corydon ins Antlitz blickte
und ihn sogar streichelte?

Sahst du nicht die Blumen, die sie ihm gab?
Du sahst sie nur zu gut,
und dein Herz erkannte genau,
welch treulose Schlange sie ist!«

So sprach es, schüttelte das Haupt,
dass die Vipern flogen, schlug mit den Flügeln
und deckte mit ihnen mein geplagtes Herz.
Dann tönte es traurig und gewaltig
aus dem tiefen Schlund der grässlichen Fratze:
»Führe dir,« so hallte es,
»vor deine betrogenen Augen,
wie sie jüngst mit Corydon
die Grotte betrat,
wo man in alter Zeit Venus verehrte
und wo sich die Schuldige vielleicht
wie einst Dido ihrem Äneas offenbarte.

Lass, ja, lass Arkadien
ihre frevlerische Brust durchbohrt sehen,
wie einst Karthago
die geöffneten Venen seiner Königin sah,
jener schändlichen Verräterin!

Quanto più si conviene a costei,
ch'a colei perder la vita.
Ingannata fu quella, e questa inganna,
traditrice costei, colei tradita,
quella regina fu, questa tiranna.

Ciò detto, ecco vegg'io
Clori venir ver me,
coperta il vago piè d'argentea spoglia,
era disciolto all'aure
il crin dorato, e all'aure
anco ondeggiava ricca
sidonea veste, e sotto il lato manco
ozioso pendea l'arco dal fianco.
Fatto ardente il mio core
dal consiglier gelato
fe' ch'io sciolta ver lei l'irata lingua
con interrotto suono.
Espressi i miei dolori,
sua fede infida, et i traditi amori,
ella poscia che udì sorriso, e disse:
«No Aminta non è ver» e mi baciò.

Ahi ch'io mutai pensiero.

La gelosia fuggì,
quel riso m'invaghì,
quel bacio m'incantò,
e invaghito e incantato
io mi credei quel no.

Quel magico talento
dieder le stelle a femminil bellezza.

Vinto a' piedi io le caddi
e dissi «amata Clori
ogni voler ti cedo
e se tradito m'hai perdon ti chiedo».

Al suon di queste voci innamorate,
e tenere, battendo l'ali d'argento,
venne il fanciul di Venere, e disse:
«Ahi che tormento e pena e che dolore
è pagnar con amor seguendo Amore!»
Fabio della Corgnia

28 **Fantaisie. Les pleurs d'Orphée**
Orfeo

How much more does this girl deserve
to lose her life than did Dido.
Dido was deceived, Chloris is the deceiver;
she is faithless, while Dido's faith was betrayed;
Dido was a queen, this girl is a tyrant.

Having said this, I saw
Chloris walking towards me,
her pretty feet bathed in silvery dew,
her golden hair flowing
loose in the breeze, and also
waving in the breeze her rich
Carthaginian robe, while on her side
her bow hung idle.
My heart made brave
by that icy counsellor
led me to express my anger with her
in uninterrupted flow.
I told her of my sorrow,
her faithless faith and our love betrayed.
After listening, she smiled and said,
'No, Amyntas, it is not true,' then kissed me.

Ah, how quickly my mind was changed.

Jealousy fled,
her smile captivated me,
her kiss enchanted me,
and captivated and enchanted
I believed that 'no'.

The stars gave that magical talent
to feminine beauty.

Defeated, I fell at her feet
and said, 'Beloved Chloris,
I yield every wish to you,
and if you have betrayed me,
I beg you to forgive me.'

At the sound of these loving and
tender words, beating his silvery wings,
Venus' son arrived, and said:
'Alas what torment and pain, what grief
ensue when you fight love by pursuing Love!'

Fantaisie. Les pleurs d'Orphée
Orfeo

Combien plus que Didon elle mérite
de perdre la vie.
Celle-là fut trompée, celle-ci trompe,
l'une est traîtresse, l'autre trahie,
Didon était reine, elle est tyranne.

Ayant dit cela, je vis
Chloris venir vers moi,
son joli pied vêtu d'écorce argentée,
sa chevelure dorée flottant
dans l'air où ondoyait aussi
sa riche tunique sidonienne,
tandis qu'à son flanc
pendait, oisif, son arc.
Mon cœur rendu hardi
par le glacial conseiller
fit que ma langue se délia
en paroles entrecoupées.
Je lui exprimai ma douleur,
son infidélité et nos amours trahies.
Après m'avoir entendu, elle sourit et dit :
« Non, Aminte, ce n'est pas vrai » et m'embrassa.

Ah, comme je changeai d'idée !

La jalousie s'enfuit,
son sourire me charma,
son baiser m'enchanta
et, charmé et enchanté,
je crus à ce « non ».

Les astres ont donné
ce talent magique à la beauté féminine.

Vaincu, je tombai à ses pieds
et dis : « Chloris bien-aimée,
je ferai tout ce que tu veux
et si tu m'as trahi, je te demande pardon ».

Au son de ces paroles aimantes
et tendres, battant de ses ailes d'argent,
l'enfant de Vénus vint et dit :
« Ah, quel tourment, quelle peine, quelle douleur
de lutter contre l'amour en suivant Cupidon ! »

Fantaisie. Les pleurs d'Orphée
Orfeo

Vieviel mehr als jene verdiente sie es,
ihr Leben zu lassen!
Jene wurde verraten, diese verriet,
diese betrog, jene ward betrogen,
jene war Königin, diese ist Tyrannin.«

Kaum waren die Worte gesprochen,
als ich Chloris zu mir kommen sah,
die schlanken Füße mit Silber umschmückt,
das goldene Haar
und das prächtige Kleid
flatternd im Wind,
den Bogen locker
an ihrer Seite.
Mein Herz fühlte sich gestärkt
durch den frostigen Ratgeber,
und in einem zornigen Schwall
stürzten die Worte aus mir hervor:
Ich offenbarte all meinen Schmerz,
ihre Treulosigkeit und die verratene Liebe.
Sie hörte mich an, dann lachte sie und sprach:
»Nein, Amyntas, das ist nicht wahr,« und küsste mich.

Ach, und sofort war ich umgestimmt!

Die Eifersucht war gebannt,
ihr Lächeln bezirzte mich,
ihr Kuss verzauberte mich
und bezirzt und verzaubert
glaubte ich ihr Nein.

Dieses magische Talent
gaben die Sterne weiblicher Schönheit.

Besiegt fiel ich ihr zu Füßen
und sprach: »Geliebte Chloris,
ich ergebe mich deinem Willen
und wenn du mich verraten hast,
erlebe ich deine Gnade.«

Beim Klang dieser zärtlich verliebten Worte
erschien auf silbernen Schwingen
Venus' Sohn und sprach:
»Ach, welch eine Folter, welch Qual und Pein,
wenn Liebe einander mit Liebe straft!«

Fantaisie. Les pleurs d'Orphée
Orfeo

29 **Erminia sventurata**
(Lamento di Erminia)

Erminia sventurata, ove t'aggiri?
Per sentier di sospiri,
per deserto cammino
ti conduce il destino.
Queste sono le nozze
onde folle pensai d'andar festosa
fra le madri latine e madre e sposa?
Questa è l'alta mercede
che dona Amor cortese alla mia fede?
O vanità de miei vani pensieri,
chi fortuna non ha, gioia non speri!
Ma di me sfortunata,
che sarà, sorte ingrata?
Abbandonata e sola,
chi mi conforta ohimè, chi mi consola?
Preda di qualche barbaro insolente
fra servili ritorte
proverò vergognosa e infamia e morte.
Sarò scherno del mondo e delle genti!
Ahi! non dovevo mai sperare, ahi lassa,
entro i notturni orrori,
con la scorta d'un cieco altro ch'errori!
Speranze ohimè false speranze,
che con belle sembianze
lusingaste la mente,
voi pur m'abbandonaste,
se così mi lasciaste
abbandonata e sola.
Chi mi conforta ohimè, chi mi consola?
Dove ricovro attendo
se non veggio qui intorno, afflitta amante,
altro che duri sassi, orride piante?
Ma che potrete ohimè col pianto mio,
occhi dolenti e lassi,
destar pietà sin nelle piante e sassi?
Erminia stolta, chi ti lusinga ancora?
Ancor spero infelice?
Spera d'esser felice
se rincontrar puoi morte,
ch'un infelice core
cessa sol di morir allor che more.

Erminia sventurata
(Lamento di Erminia)

'Unhappy Erminia, where are you going?
Destiny is leading you
on a lonely path, a path of unhappiness.
Did you truly dream in a moment's madness
of marrying this man,
of being a Turkish bride and mother
among the mothers of Christian Latium?
Is this the great reward
that courteous Love gives my faith?
O vanity of my vain thoughts,
let one without luck not hope for joy!
But what will become of me,
unhappy as I am, O thankless fate?
I am forsaken and alone –
who will comfort me, alas, who will console me?
Prey to some arrogant, cruel man,
held in servile chains
I shall suffer shameful humiliation and death.
I shall be the world's laughing stock!
Alas, guided through the horrors of night
by a blind god, I should have known
I would lose my way!
Hope, alas, false hope,
you who with your fair appearance
have tempted my mind,
you too have abandoned me,
if thus you have left me
forsaken and alone.
Who will comfort me, alas, who will console me?
Where shall I await rescue
if, in my affliction, all I see about me
are hard rocks and rough plants?
But, my sad and weary eyes,
could you, alas, arouse pity
with my tears in even the plants and rocks?
Foolish Erminia, who is still deceiving you?
Do you still have hope, unhappy one?
Be hopeful of happiness
if you encounter death,
for the suffering of an unhappy heart
only ceases when it dies.

Erminia sventurata
(Lamento di Erminia)

« Malheureuse Herminie, où vas-tu ?
Le destin te conduit
sur un sentier de soupirs,
sur un chemin solitaire.
Sont-ce là les noces où, folle,
tu pensais aller joyeusement,
épouse et mère parmi les mères latines ?
Est-ce là la haute récompense
qu'Amour courtoisement accorde à ma foi ?
Ô vanité de mes vaines pensées,
espérer la joie quand on n'a pas de chance !
Mais, destin ingrat, qu'advient-il
de moi, infortunée que je suis ?
Abandonnée et seule,
qui me reconfortera, hélas ! Qui me consolera ?
Proie d'un insolent barbare,
enchaînée telle une esclave,
je subirai honteusement l'infamie et la mort.
Je serai la risée du monde et des gens !
Hélas ! Escortée par un dieu aveugle
dans les ténèbres nocturnes,
j'aurais dû savoir que je m'égarerais !
Espoirs, hélas ! faux espoirs
qui par vos belles apparences
avez leurré mon esprit,
vous aussi m'avez désertée
si vous me laissez ainsi
abandonnée et seule.
Qui me reconfortera, hélas ! Qui me consolera ?
Où attendrai-je le secours
si je ne vois alentour, amante affligée,
que durs rochers et plantes hostiles ?
Mais, hélas ! mes yeux tristes et las,
saurez-vous par mes larmes éveiller
la pitié des rocs et des plantes ?
Folle Herminie, qui te leurre encore ?
Espères-tu encore, malheureuse ?
N'espère trouver le bonheur
qu'en rencontrant la mort,
car un cœur malheureux
ne cesse de mourir qu'en mourant.

Erminia sventurata
(Lamento di Erminia)

Unglückliche Erminia, wohin gehst du?
Auf Leidenswege,
auf einsame Pfade
führt dich das Schicksal.
Ist dies die Hochzeit, die du im Wahn
festlich gekleidet besuchen wolltest,
als Mutter und Braut unter den Müttern Roms?
Ist dies der hehre Lohn,
den Amor gütig meiner Treue bereitet?
O trügerische, eitle Gedanken!
Wer glücklos ist, mag nicht auf Freude hoffen.
Doch was, o schnödes Schicksal,
soll aus mir Unseliger werden?
Einsam und verlassen –
wer tröstet mich, ach, wer gibt mir Mut?
Als Sklavin irgendeines dreisten Barbaren
werde ich in Ketten
Schande, Schmach und den Tod erleiden.
Ich werde der Spott aller Länder und Völker sein!
Ach, nie konnte ich Arme im Schrecken der Nacht,
von einem Blinden geleitet,
anderes als einen Irrweg finden!
Hoffnung, ach, trügerische Hoffnung,
die du mit schönem Schein
meinen Geist verlocktest,
auch du hast mich nun verlassen,
da du mich einsam
und allein zurückließest.
Wer tröstet mich, ach, wer gibt mir Mut?
Woher kann ich Rettung erwarten,
da ich leidgeprüfte Liebende rings umher
nichts als harten Stein und verdorrte Pflanzen sehe?
Könnten doch meine müden, traurigen Augen
mit ihren Tränen
die Steine und Pflanzen zu Mitleid rühren!
Törichte Erminia, wer versucht dich noch?
Hoffst du Unglückliche weiter?
Hoffe, dein Glück zu finden,
wenn du Thanatos begegnest,
denn ein unglückliches Herz
hört erst im Tode auf zu sterben.

Mori, infelice, mori,
certa di tue ruine! e avran fine
con un solo dolor tanti dolori.
Mori, infelice, mori.

Così lingua del bel Giordano a canto
sol dal vento ascoltata
Erminia innamorata.
E sì largo era il pianto
che diffondea dall'uno e l'altro lume,
che pareva nato, quel veloce fiume
allor più gonfio e pieno,
da una rupe non già, ma dal suo seno.
Giovanni Bentivoglio

30 Io piangea presso d'un rio

Io piangea presso d'un rio,
e pietos'al mio dolore
ei col mesto mormorio
accompagnava il pianto del mio core.

Dissi allor sospirando: «ahi dura sorte,
mentre in lagrime avvien ch'io mi distilli,
san pianger l'onde e non sa pianger Filli?».

Con sì flebili accenti
palesavo il mio duolo,
e del idolo ingrato i tradimenti,
quando nasceva ad indorar il suolo
co' suoi lucidi rai,
in oriente la vermiglia aurora,
ch'in testimon verace
dell'immensa pietade
ch'ella sentia de' miei penosi guai,
facea piover dal cielo
lagrimose ruggiade.

Dissi allor sospirando: «ahi dura sorte
mentre in lagrime avvien ch'io mi distilli,
piange l'Aurora e non sa pianger Filli?»

Sospiravo la mercé,
la tradita mia costanza
e piangeo ché la speranza
se ne già lungi da me.

Die, unhappy one, die,
in the knowledge of your ruin! And one last
pain will put an end to all other suffering
Die, unhappy one, die.'

Thus did Erminia, in love with Tancred,
grieve on the banks of the Jordan,
heard by no-one but the wind.
And so copious were the bitter
tears that poured from her eyes
that the fast-flowing river, its waters
further swollen, no longer seemed to spring
from a rock, but from her breast.

Io piangea presso d'un rio

I was weeping by a river
and with its melancholy murmur,
taking pity on my sorrow,
it accompanied the lamenting of my heart.

Then I sighed and said, 'Alas, unkind fate,
while tears pour from my eyes,
can the river weep and not my Phyllis?'

In such mournful tones
I was singing of my sorrow
and the betrayal of my thankless love
when the crimson dawn,
appeared in the east to gild the earth
with her bright rays
and in true testimony
of the immense pity
she felt for my affliction,
caused tears of dew
to rain down from the sky.

Then I sighed and said, 'Alas, unkind fate,
while tears pour from my eyes,
does Aurora weep but not my Phyllis?'

I was sighing for mercy,
for my betrayed constancy,
and weeping because hope
was so far out of reach.

Meurs, malheureuse, meurs,
certaine de ta ruine ! Une seule douleur
mettra fin à toutes les autres.
Meurs, malheureuse, meurs. »

Ainsi se lamentait Herminie amoureuse,
entendue seulement par le vent,
sur les rives du beau Jourdain.
Et si abondantes étaient les larmes
qui coulaient de ses deux yeux,
que ce fleuve rapide aux flots
toujours plus pleins semblait né
non pas d'un rocher, mais de son sein.

Io piangea presso d'un rio

Je pleurais près d'un ruisseau
et, prenant pitié de mon chagrin,
celui-ci de son triste murmure
accompagnait les larmes de mon cœur.

Je soupirai alors : « Hélas, sort cruel,
tandis que je verse des larmes,
les ondes savent pleurer, mais pas Phyllis ? »

Sur un ton si plaintif,
j'exprimais mon chagrin
et la trahison de mon idole ingrate,
lorsque l'aurore vermeille
parut à l'orient pour dorer la terre
de ses lumineux rayons,
en témoignage sincère
de l'immense pitié
qu'elle ressentait face à mes peines,
elle fit pleuvoir du ciel
une rosée de larmes.

Je soupirai alors : « Hélas, sort cruel,
tandis que je verse des larmes,
l'aurore sait pleurer, mais pas Phyllis ? »

Implorant la pitié, je soupirais
sur ma constance trahie
et pleurais car l'espoir
s'était éloigné de moi.

Stirb, Unglückliche, stirb,
deines Untergangs gewiss, und deine Leiden
werden mit dem letzten Leid enden.
Stirb, Unglückliche, stirb!

So schmachtete die verliebte Erminia
am schönen Ufer des Jordans
und nur der Wind lauschte.
Und ihren schönen Augen entquollen
so gewaltige bittere Tränen,
dass es schien, als ströme der Fluss
noch voller und wilder dahin und sei nicht
einem Fels entsprungen, sondern ihrer Brust.

Io piangea presso d'un rio

Weinend stand ich am Fluss
und er hatte Mitleid mit meinem Schmerz
und stimmte mit sanftem Murmeln
in meines Herzens Klage ein.

Seufzend sprach ich: »Oh, welch hartes Los!
Während ich in Tränen zerfließe,
weinen die Wellen mit mir, doch Phyllis nicht?«

In solch traurigen Versen
offenbarte ich meinen Schmerz
und den Verrat meiner treulosen Liebsten,
als im Osten die Sonne aufging
und das Land
in strahlendes Morgenrot tauchte;
und als wolle sie
ihr tief empfundenen Mitleid
mit meinen Qualen bezeugen,
ließ sie Tautropfen
wie Tränen vom Himmel fallen.

Seufzend sprach ich: »Oh, welch hartes Los!
Während ich in Tränen zerfließe,
weint Aurora mit mir, doch Phyllis nicht?«

Ich seufzte um Gnade
und meine verratene Treue
und weinte um die Hoffnung,
die schon lang verloren war.

Poi volgendo afflitto il piè,
su la sponda a lento piede,
d'ogni intorno io viddi ahi lasso,
ch'ingemmati dei liquori,
la mia pena, nati appena
lagrimavano i bei fiori.

Dissi allor sospirando: «ahi dura sorte
mentre in lagrime avvien ch'io mi distilli,
piangono i fiori e non sa pianger Filli?»

Amanti imparate
che sorte non da
a vaga beltà
amor né pietade.
Invano sperate
a vostre faville
di pianto due stille
dal volto ch'amate.

Poiché un'alma di scoglio
dal vostro cordoglio
non si può frangere.
Vezzosa bellezza
che tanto s'apprezza
ha gl'occhi per ferir,
ma non per piangere.

31 Dove mi spingi, Amor

Bradamante

Dove mi spingi, Amor, dove, ohimè, dove?
Dovrò nel regno tuo
senza sperar mercé
seguir chi non più suo
ad altri consacrò l'alma, e la fé?
Nata solo ai sospiri,
lascero dunque in lacci de' martiri
stringermi il piè d'aspre ritorte, e nuove?
Dove mi spingi, Amor, dove, ohimè, dove?

Dove mi spingi, Amor, dove, ohimè, dove?
Dal ciel di vaga fronte
due soli in notte il dì
faran, che a me tramonte?
Che mal gradito ad altri ei splenda sì?

Then sorrowfully turning away
I began to trudge along the bank,
where all around I saw, alas,
that the freshly blooming flowers,
covered in dewdrops,
were weeping for my plight.

Then I sighed and said, 'Alas, unkind fate,
while tears pour from my eyes,
can the flowers weep but not my Phyllis?'

Lovers, learn from this
that Fortune gives
neither love nor pity
to fairest beauty.
You may hope in vain
for two tears to fall
from the eyes you love
on your burning passion.

For your sorrow
cannot break
a heart of stone.
Charming beauty,
that thinks so highly of itself,
has eyes to wound
but not to weep.

Dove mi spingi, Amor

Bradamante

Alas, Love, where are you leading me?
Must I enter your kingdom
without hope of mercy
in pursuit of one who, under enchantment,
has devoted his soul and fidelity to another?
Born only to sorrow,
am I then to allow my feet to be tied
with harsh new fetters in bonds of suffering?
Alas, Love, where are you leading me?

Alas, Love, where are you leading me?
From the fair sky above
will two suns shine
and turn night to day for me?
Let that day dawn, though it displease another.

Puis, me détournant tristement,
je longuai lentement la rive
où je vis autour de moi, hélas !
que les fleurs à peine nées,
toutes couvertes de rosée,
pleuraient sur mes peines.

Je soupirai alors : « Hélas, sort cruel,
tandis que je verse des larmes,
les fleurs savent pleurer, mais pas Phyllis ? »

Amants, apprenez
que le destin ne donne
à charmante beauté
ni amour ni pitié.
Vous espérez en vain
que sur vos étincelles
deux larmes tomberont
du visage que vous aimez.

Car un cœur de pierre
ne peut être brisé
par votre chagrin.
Une beauté charmante
qui se tient en haute estime
a des yeux pour blesser,
mais non pour pleurer.

Dove mi spingi Amor

Bradamante

Où me pousses-tu, Amour, hélas ! Où ?
Devrai-je dans ton royaume,
sans espérer nulle pitié,
suivre celui qui, non plus maître de lui,
accorde son âme et sa foi à une autre ?
Née seulement pour souffrir,
laisserai-je donc de nouvelles chaînes
m'entraver dans des liens de douleur ?
Où me pousses-tu, Amour, hélas ! où ?

Où me pousses-tu, Amour, hélas ! où ?
Sur le beau front du ciel
deux soleils changeront-ils
pour moi le jour en nuit ?
Tandis qu'il respandit pour une autre ?

Als ich dann traurigen Schrittes
langsam dem Ufer folgte,
sah ich ringsumher, ach weh,
die eben erblühten Blumen,
frisch vom Tau beglänzt,
meinen Schmerz beweinen.

Seufzend sprach ich: »Oh, welch hartes Los!
Während ich in Tränen zerfließe,
weinen die Blumen mit mir, doch Phyllis nicht?«

Ihr Liebenden, wisset:
Das Schicksal verleiht
der reizenden Schönheit
weder Liebe noch Gnade.
Vergebens hofft ihr,
ein geliebtes Antlitz
möge auch nur zwei Tränen
um eure Liebe weinen.

Denn eure Treue vermag
ein Herz aus Stein
nicht zu erweichen.
Ist bezaubernde Schönheit
mit solchem Hochmut gepaart,
können ihre Augen verwunden,
doch niemals weinen.

Dove mi spingi Amor

Bradamante

Wohin, Amor, treibst du mich, ach, wohin?
Muss ich in deinem Reich
ohne Hoffnung auf Gnade
ihm folgen, der nicht mehr sein eigener Herr ist,
weil er Herz und Seele einer anderen opferte?
Soll ich, zum Leiden geboren,
meine Füße von Neuem
in schwere Fesseln schlagen lassen?
Wohin, Amor, treibst du mich, ach, wohin?

Wohin, Amor, treibst du mich, ach, wohin?
Werden am Firmament zwei Sonnen aufgehen
und die Nacht in einen Tag verwandeln,
der jener anderen strahlt,
doch mir nur Unglück bringt?

E fra tenebre oscure
potrà il mio cor tentar vie mal sicure,
né dal preso cammin pur si rimuove?
Dove mi spingi, Amor, dove, ohimè, dove?

Languirò sempre, ah! lassa!
per lui piangendo, e sospirando invano,
per lui, che contro me fatto inumano,
altri nodi, altre faci in seno accoglie?
No, no, rompasi il laccio,
e la fiamma d'amor divenga un ghiaccio.
O discorsi, o pensieri
di Bradamante indegni!
Torna, torna alli sdegni,
e se pur vuoi soffrire
chi d'oltraggiarti è vago,
lascia l'arme, e l'ardire,
e il pensier volgi alla conocchia, e all'ago.
Prendi core, o mio core!
Chi l'amor dispreggò provi il furore,
provi il rigor d'un disperato affetto,
provi, che d'oltraggiare invan si spera
un'amante guerriera.
Anzi vogl'io, per trionfarne a pieno,
che l'empio estinto cada,
con la mia no, ma con la propria spada!
Or, che si tarda? Il seno
di pietà si disarmi.
Su, su, pensieri, alla vendetta, all'armi!
Giulio Rospigliosi: Il palazzo incantato

32 Sinfonia avanti al prologo

Il palazzo incantato

And amid dark shadows
will my heart dare leave its safe path
and risk travelling unknown ways?
Alas, Love, where are you leading me?

Alas, shall I for ever languish,
weeping and sighing in vain for one who,
become a monster, forgets me
and welcomes new bonds, new fires to his heart?
No, no, let our bond be broken,
and Cupid's flame turn to ice!
O words and thoughts
unworthy of Bradamante!
Rekindle your anger!
Or if you prefer to suffer
the man who dares to insult you,
set aside your weapons and passion,
and turn your thoughts to spinning and sewing.
Be brave, my heart!
Let he who scorned your love feel the rage
and harshness of a desperate affection,
let him know that he expects in vain to insult
a warrior maiden such as I!
For my triumph to be complete,
I want the villain to fall, killed
by my, no, by his own sword!
Come, why this delay? Strip
your breast of mercy.
Come, my thoughts, take your revenge, to arms!

Sinfonia avanti al prologo

Il palazzo incantato

Et dans les obscures ténèbres
mon cœur quittera-t-il le chemin pris
pour s'aventurer sur des chemins peu sûrs ?
Où me pousses-tu, Amour, hélas ! où ?

Devrai-je languir pour toujours, hélas !
pleurant et soupirant en vain pour lui,
pour lui qui, devenu inhumain envers moi,
accueille une autre flamme en son sein ?
Non, non, que ce lien soit rompu,
que la flamme d'amour se change en glace !
Ô discours, ô pensées
indignes de Bradamante !
Retourne à ta colère !
Et si tu es prête à tolérer
qu'un homme ose t'outrager,
dépose les armes, oublie ta passion
et tourne-toi vers la quenouille et l'aiguille.
Courage, ô mon cœur !
Que celui qui méprisa ton amour
sente la fureur d'une affection désespérée,
qu'il sache qu'on n'insulte pas
impunément une amante guerrière !
Au contraire, pour triompher pleinement,
je veux que l'impie tombe sans vie,
victime non de ma main, mais de sa propre épée !
Allons, pourquoi tarder encore ?
Chasse la pitié de ton cœur.
Mes pensées, vengeance ! Aux armes !

Sinfonia avanti al prologo

Il palazzo incantato

Und wird mein Herz im Dunkel der Schatten
den Schritt ins Ungewisse wagen
und vom gewählten Pfad abweichen?
Wohin, Amor, treibst du mich, ach, wohin?

Werde ich ewig schmachten, ach,
vergeblich weinen und seufzen um ihn,
der keine Gefühle mehr für mich hegt
und andere Bünde und Feuer im Herzen trägt?
Nein, nein, ich will den Knoten sprengen
und meine Liebesglut gefriere zu Eis!
O Worte, o Gedanken,
ihr seid Bradamantes nicht würdig!
Zügle, zügle deinen Zorn!
Und willst du ihn weiter dulden,
der dich so freimütig schmäht,
dann leg die Waffen und den Zorn ab
und widme deinen Geist wieder Spindel und Nadel.
Fass dir ein Herz, mein Herz!
Der deine Liebe verschmähte, er spüre deinen Zorn,
er fühle die Qualen verzweifelter Liebe
und lerne, dass er eine treu liebende Kriegerin
niemals kränken kann.
Um meinen Triumph zu krönen,
will ich, dass der Grausame sterbe,
doch nicht durch meine Hand –
durch sein eigenes Schwert!
Nun, was zögerst du noch?
Verbanne das Mitleid aus deiner Brust.
Auf, auf, mein Geist, zur Rache, zu den Waffen!

Sinfonia avanti al prologo

Il palazzo incantato

33 Taci ohimè non pianger più

Taci ohimè non pianger più!
Cor dolente invan sospirì
i tuoi pianti, i tuoi martiri
son scherniti,
son traditi, e lo sai tu.
Taci ohimè non pianger più!

Lasso ohimè non v'è pietà!
La crudele ond'io mi moro
quando amante più l'adoro
con fiera, e cruda sta.
Lasso ohimè non v'è pietà!

Or va languisci, incenerisci!
Sventurato, e che più vuoi,
far non puoi che dia mercé?
Le dolcezze d'amor non son per me!

Domenico Benigni

Anon.

34 S'era alquanto addormentato

S'era alquanto addormentato
per dar tregua alle sue pene
il mio cor, ma non posò.
Che scontento il piè legato,
il rumor de le catene
in un subito il destò.
Onde all'ora sospirando
l'interrotta sua quiete
così disse lagrimando:

«Quando vi spezzerete
o legami noiosi?
Voi, che ogn'or v'opponete
a miei dolci riposi,
e mai del mio dolor sazi non siete?
Quando vi spezzerete?

M'addormento
un sol momento
per goder paci tranquille,
e non ponno,
in dolce sonno
riposar le mie pupille
che voi tosto vi scotete.
Quando vi spezzerete?

Taci ohimè non pianger più

Ah, be quiet, stop your tears!
Grieving heart, you sigh in vain,
your tears and suffering
are scorned,
they are betrayed, and you know it.
Ah, be quiet, stop your tears!

Ah, alas, she has no pity!
When I worship more devoutly
the cruel one for whom I die,
she rejects my love
with cruel indifference.
Ah, alas, she has no pity!

Now go, languish, turn to ashes!
Wretch, what more do you want,
can you not make her show me mercy?
Love's sweetness is not for me!

Anon.

S'era alquanto addormentato

My heart had fallen asleep,
seeking respite for its pain,
but it did not rest long,
for it was suddenly awoken
by the noise of the chains
around my poor bound feet.
Therefore, lamenting
its interrupted slumber
it wept and said:

'When will you break,
o troublesome bonds?
You who constantly seek
to prevent my sweet repose
and are never sated by my pain,
when will you break?

I fall asleep
just for a moment
to enjoy a little peace,
but my eyes
cannot rest
in sweet slumber
for you soon disturb them.
When will you break?

Taci ohimè non pianger più

Tais-toi, hélas ! ne pleure plus !
Cœur dolent, tu soupères en vain,
tes larmes et tes souffrances
sont raillées,
sont trahies, et tu le sais.
Tais-toi, hélas ! ne pleure plus !

Hélas, il n'est pas de pitié !
Plus j'adore la cruelle
pour qui je me meurs,
et plus elle me méprise
fière et implacable.
Hélas, il n'est pas de pitié !

Va maintenant, languis, deviens cendre !
Misérable, que veux-tu de plus,
ne peux-tu lui inspirer la pitié ?
Les douceurs d'amour ne sont pas pour moi !

Anon.

S'era alquanto addormentato

Mon cœur s'était assoupi
pour donner trêve à ses peines,
mais il ne trouva point le repos,
car il fut soudain réveillé
par le bruit des chaînes
qui entravaient mon pauvre pied.
Si bien que, regrettant
son sommeil interrompu,
il parla ainsi en pleurant :

« Quand vous briserez-vous,
ô liens pénibles ?
Vous qui toujours vous opposez
à mes douces heures de repos
et jamais n'êtes rassasiés de ma douleur,
quand vous briserez-vous ?

Je m'endors
juste pour un instant
pour jouir de quelque paix,
et à peine mes yeux
veulent-ils se reposer
dans un doux sommeil
que déjà vous vous agitez ?
Quand vous briserez-vous ?

Taci ohimè non pianger più

Ach, schweig und lass das Weinen!
Trauerndes Herz, du seufzt vergebens,
deine Tränen, deine Martern
werden verspottet
und verraten, und du weißt es.
Ach, schweig und lass das Weinen!

Ach weh, sie kennt keine Gnade!
Die Grausame, nach der ich mich verzehre,
die ich liebe und anbete,
stolz und kalt
verschmäht sie mich.
Ach weh, sie kennt keine Gnade!

Schmachte nur weiter, verbrenne zu Asche!
Unglücklicher, was willst du noch,
da du kein Mitleid in ihr wecken kannst?
Die Freuden der Liebe sind nichts für mich!

Anon.

S'era alquanto addormentato

Kaum war mein Herz eingeschlafen,
um von seinen Qualen auszuruhen,
als es doch nicht zur Ruhe kam,
da es beim Rasseln der Ketten,
die meine Füße umwanden,
sogleich wieder aufschrak.
Da unterbrach es
seufzend die Stille
und sprach unter Tränen:

»Wann werdet ihr zerbrechen,
ihr elenden Ketten,
die ihr beständig
meine süße Ruhe stört
und meiner Qualen niemals müde seid?
Wann werdet ihr zerbrechen?

Schlummere ich nur
einen Augenblick ein,
um stillen Frieden zu finden,
so können
meine Augen
doch nicht ruhen,
da ihr euch sogleich wieder regt.
Wann werdet ihr zerbrechen?

Non vi basta aver tolto
all'alma mia la libertà gradita,
e di tenermi avvolto
con fievolezza inaudita
in nodo indissolubile e tenace?
Ch'invidi di mia pace
anche un lieve riposo a me togliete?

Quando vi spezzerete
o legami noiosi?
Voi, che ogn'or v'opponete
a miei dolci riposi,
e mai del mio dolor sazi non siete?
Quando vi spezzerete?

Ma chi vi spezzerà, dure catene?
Impietosito Amor, de le mie pene
forse vi frangerà?
No, no, ch'è vanità!
Sono eterne d'amor l'aspre ritorte,
e non le spezza mai se non la morte!»

Pietro Monesio

35 Lagrime, dove sete?

Orfeo
Lagrime, dove sete?
Voi pure in tanto duol m'abbandonate?
E a che vi riserbate
se per gl'occhi in gran copia or non piovete?
Lagrime, dove sete?

Or che senza il mio bene ogn'altra vista
è a me dolente e trista,
ne' miei lumi inondate
e in loro, ah, per pietate,
ogni luce estinguete!
Lagrime, dove sete?

Già che fatto è il mio core
d'infinito dolore
miniera immensa, uscite in larghe vene,
e alle sempre nascenti angosce e pene
luogo nel sen cedete.
Lagrime, dove sete?

Francesco Buti: Orfeo

36 Passacaille del seigneur Luigi

Is it not enough that you have stolen
my soul's dear freedom
and imprisoned me
with unrivalled cruelty
in tight, unyielding bonds?
Envious of my peace,
do you rob me of even a moment's repose?

When will you break,
o troublesome bonds?
You who constantly seek
to prevent my sweet repose
and are never sated by my pain,
when will you break?

And who will break you, harsh chains?
Will Cupid, moved to pity by my sorrows,
shatter you perhaps?
No, no, vain hope!
Love's cruel fetters are eternal
and only death can break them!

Lagrime, dove sete?

Orpheus
O tears, where are you?
Have you too abandoned me to my grief?
What are you saving yourselves for,
if you do not now pour forth from my eyes?
O tears, where are you?

Now that my love is gone, and all that meets
my gaze is pain and sorrow,
flood into my eyes
and in them, alas, for pity's sake,
extinguish every light!
O tears, where are you?

Now that my heart has become
a deep chasm
of endless suffering, stream from my eyes,
and give way to the ever-growing
pain and grief in my breast.
O tears, where are you?

Passacaille del seigneur Luigi

English translations by Susannah Howe

Ne vous suffit-il pas
d'avoir privé mon âme de liberté
et de me garder prisonnier
avec une cruauté inouïe
entre des liens tenaces ?
Envieux de ma paix,
vous me refusez le moindre repos ?

Quand vous briserez-vous,
ô liens pénibles ?
Vous qui toujours vous opposez
à mes douces heures de repos
et jamais n'êtes rassasiés de ma douleur,
quand vous briserez-vous ?

Mais qui vous brisera, cruelles chaînes ?
Apitoyé par mes peines,
peut-être Amor vous rompra-t-il ?
Non, non, vain espoir !
Les âpres liens d'Amor sont éternels
et rien ne peut les défaire sinon la mort ! »

Lagrime, dove sete?

Orphée
Larmes, où êtes-vous ?
M'abandonnez-vous aussi en pareille douleur ?
Et pour quels maux vous réservez-vous
si vous ne pleuvez maintenant en abondance ?
Larmes, où êtes-vous ?

Maintenant que, sans ma bien-aimée,
toute autre image m'est pénible et triste,
inondez mes yeux
et par pitié, hélas ! éteignez
en eux toute lumière !
Larmes, où êtes-vous ?

Puisque mon cœur n'est plus
qu'une immense mine de douleur infinie,
sortez de lui en larges veines
et faites place en mon sein
aux peines et chagrins éternels !
Larmes, où êtes-vous ?

Passacaille del seigneur Luigi

Traduction : Jean-Claude Poyet

Genügt es euch nicht, dass ihr
meiner Seele die liebe Freiheit nahmt
und mich auf grausamste Weise
mit unlöslichen Knoten
in Fesseln schlagt?
Dass ihr mir, eifersüchtig auf meinen Frieden,
selbst einen kurzen Moment der Ruhe missgönnt?

Wann werdet ihr zerbrechen,
ihr elenden Ketten,
die ihr beständig
meine süße Ruhe stört
und meiner Qualen niemals müde seid?
Wann werdet ihr zerbrechen?

Doch wer wird euch zerbrechen,
o meine harten Ketten?
Wird sich Amor meiner Qualen erbarmen
und euch lösen? Nein, ach, eitler Gedanke!
Die Fesseln der Liebe sind ewig
und nur der Tod kann sie sprengen.

Lagrime, dove sete?

Orfeo
Tränen, wo seid ihr?
Ihr verlasst mich in meinem großen Schmerz?
Wofür spart ihr euch auf,
wenn ihr jetzt nicht aus meinen Augen fließt?
Tränen, wo seid ihr?

Nun, da mir ohne meine Liebste alles
schmerzvoll und traurig anzusehen ist,
überflutet meine Augen
und, ach, habt Erbarmen
und löscht in ihnen alles Licht.
Tränen, wo seid ihr?

Nun, da mein Herz eine unerschöpfliche Grube
unendlichen Schmerzes geworden ist,
strömt hervor in breiten Bächen
und gebt Raum in meiner Brust
den stets wachsenden Ängsten und Schmerzen.
Tränen, wo seid ihr?

Passacaille del seigneur Luigi

*Übersetzung: Geertje Lenkeit,
Gudrun Meier (4, 5, 13, 35)*



La Lyra d'Orfeo

Recorded in June 2005 at the Abbaye
de Saint-Michel en Thiérache, France.
A coproduction with the Festival de l'Abbaye
de Saint-Michel en Thiérache, under the direction
of Jean-Michel Verneiges and Fondation Orange
Sound engineer: Hugues Deschaux
Véronique Gens appears by kind permission
of Alpha, Paris

Arpa Davidica

Recorded in April and May 2019 at ONDIF,
Alfortville, France
Sound engineer: Mireille Faure
Valer Sabadus appears by kind permission
of Sony, Germany

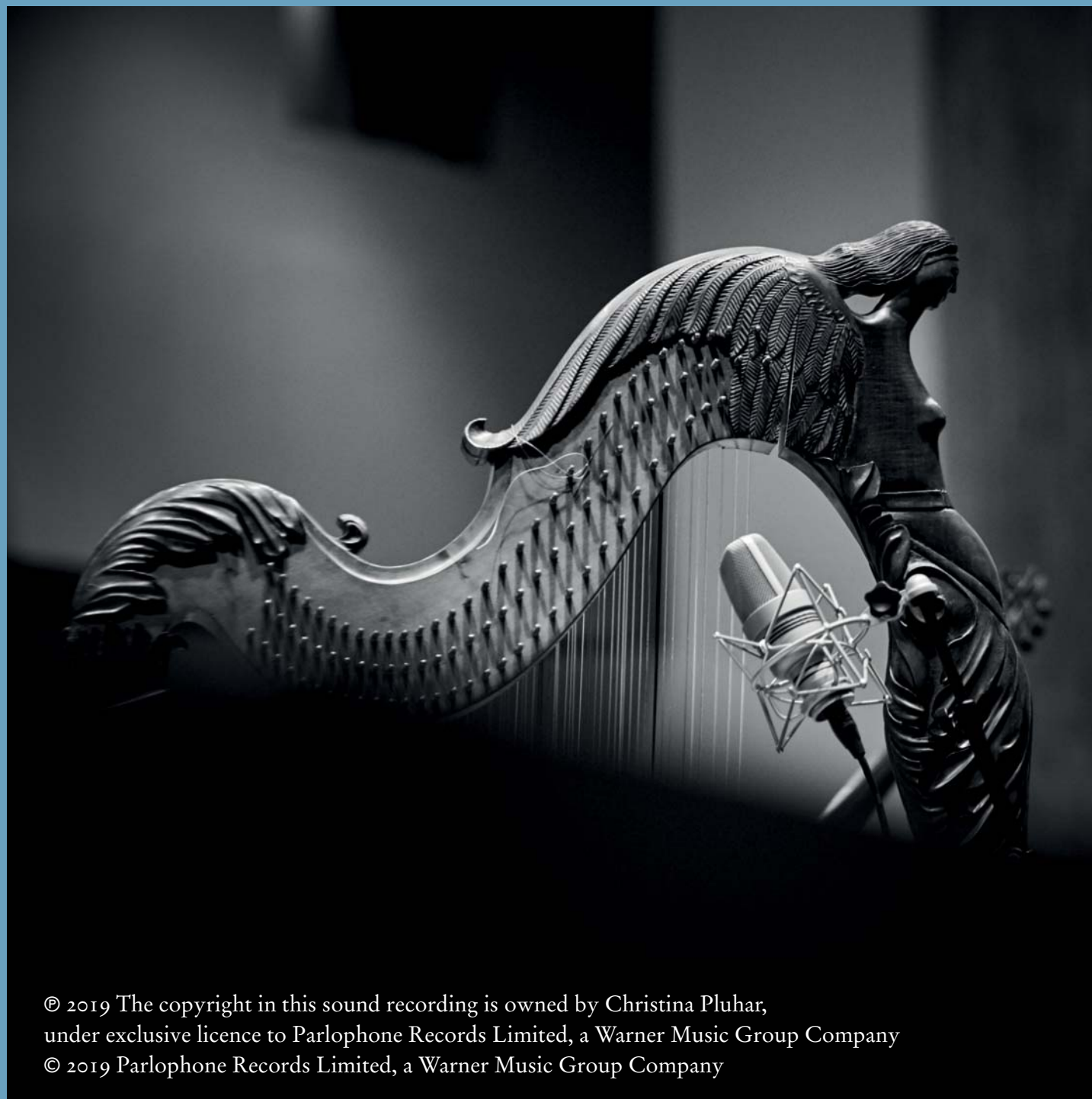
Presso l'onde tranquillo

Recorded in 2008 at the Chapelle de l'Hôpital
Notre-Dame du Bon Secours, Paris
Sound engineer: Hugues Deschaux

Digital editing: Mireille Faure
Montage: Christina Pluhar, Mireille Faure
Mixing & mastering: Mireille Faure

Cover: Domenico Zampieri (Domenichino)
(1581-1641) *King David playing the harp*, c.1619.
Photo © Chateau de Versailles,
Dist. RMN-Grand Palais / Christophe Fouin
Cover design: Restez Vivants
Booklet photos: © Michal Novak
Véronique Gens, p.6: © Marc Ribes /
Albert Vo Van Tao

pp.52, 59: *La bella più bella, Mostro con l'ali neri*,
from *Cantates italiennes de différents auteurs*, Tome II.
Bibliothèque nationale de France.



© 2019 The copyright in this sound recording is owned by Christina Pluhar,
under exclusive licence to Parlophone Records Limited, a Warner Music Group Company
© 2019 Parlophone Records Limited, a Warner Music Group Company