





Cet enregistrement a été réalisé avec l'aide de la Communauté française de Belgique  
(Direction générale de la Culture, Service de la Musique)  
L'ensemble Clematis bénéficie également du soutien de la Communauté française de Belgique

Enregistrement : église Notre-Dame de Centeilles, juin et octobre 2009  
Prise de son et direction artistique : Jérôme Lejeune  
Merci à Jean-Daniel Noir pour son aide et ses précieux conseils pour le montage numérique.  
Merci à Noëlle et Albert Saint-Remy pour leur aimable accueil au Domaine Saint-Benoît  
durant l'enregistrement de ce disque.

Crédits photographiques:  
Illustration du recto : Il Bernini : *Il Ratto di Proserpina* (détail), Roma, Galleria Borghese  
(Photo : Archivio Fotografico Soprintendenza Speciale P.S.A.E. e Polo Museale città di Roma)  
p.6 Claude Mellan (1598-1689) *Portrait de Girolamo Frescobaldi* (akg-images, Paris)

# GIROLAMO FRESCOBALDI (1583-1643) IL REGNO D'AMORE

---

## Ensemble Clematis

Mariana Flores, *soprano*  
Stéphanie de Failly, *violin*  
Andrea De Carlo, *basse de viole*  
Marie Bournisien, *harpe*  
Quito Gato, *théorbe & guitare*  
Leonardo García - Alarcón, *clavecin, orgue & direction*



1. <b>Se l'aura spira</b> Soprano, violon, basse continue (guitare, harpe, clavecin, basse de viole)	3'41	13. <b>Capriccio cromatico con ligature al contrario</b> Clavecin	4'04
2. <b>Toccata per spinetta e violino</b> Violon, clavecin, basse continue (orgue, harpe, basse de viole)	3'47	14. <b>Ohimé che fur</b> Soprano, basse continue (basse de viole)	3'17
3. <b>Se m'amate, io v'adoro</b> Soprano, basse de viole, basse continue (orgue, harpe, théorbe)	2'23	15. <b>Canzona la Nicolina</b> Violon, basse de viole, basse continue (orgue, théorbe, harpe)	5'00
4. <b>Begli occhi</b> Soprano, violon, basse continue (guitare, harpe, basse de viole)	2'45	16. <b>Gioite o selve</b> Soprano, basse continue (basse de viole, guitare, harpe, clavecin)	2'45
5. <b>Passacgli</b> Violon, clavecin	1'53	17. <b>A miei pianti fine un di</b> Violon, basse de viole, basse continue (guitare, harpe, clavecin)	1'27
6. <b>O mio cor</b> Soprano, basse continue (théorbe, harpe, basse de viole)	2'33	18. <b>Così mi disprezzate (Aria di Passacaglia)</b> Soprano, violon, basse continue (basse de viole, théorbe, harpe, clavecin)	5'01
7. <b>Canzona la Bernardina</b> Violon, basse continue ( basse de viole, orgue, théorbe, harpe)	3'27		
8. <b>Ti lascio anima mia (sopra l'aria di Ruggieri)</b> Soprano, basse continue (harpe, théorbe)	4'06		
9. <b>La Frescobalda</b> Harpe, théorbe	3'03		
10. <b>Vanne o carta amorosa</b> Soprano, basse continue (théorbe, harpe)	3'28		
11. <b>Canzona detta Laltera</b> Basse de viole, basse continue (orgue, théorbe, harpe)	4'17		
12. <b>Maddalena alla croce</b> Soprano, basse continue (basse de viole, orgue, théorbe)	3'30		

#### Les instruments

Violon : Giovanni Battista Grancino & Carl Antonio Testore,  
aimablement prêté par Jan Strick

Basse de viole : Sergio Marcello Gregorat, Roma 2003, (d'après Pellegrino Zanetti)

Théorbe : Andreas v. Holst 1997 (d'après Magno Tieffenbrucker, 1609)

Guitare baroque : Osvaldo Bragán 1993 (d'après Jean Voboam, 1641)

Harpe triple : Simon Capp, Burton, 2003

Clavecin : Keith Hill & Max Doronin, Manchester / Michigan, 2008  
(d'après Girolamo de Zentis, Roma, 1658), aimablement prêté par Bernhard Lang.

Orgue positif : Dominique Thomas, Ster-Francorchamps, 2008



## LA FRESCOBALDA

Que se cache-t-il derrière ce titre que Girolamo Frescobaldi donne à l'une de ses pièces de clavecin ? Un auto-portrait ? Ou, puisque l'article est féminin, celui d'une dame : épouse, amante, fille ? Personne ne le saura jamais. Le thème est ingénu et les variations qui en découlent sont simples, élégantes et parfois même vives, épousant le caractère d'une gaillarde ou d'une courante.

Celui qui se vante d'avoir séduit ses auditeurs par sa façon de « sonare con affetti cantabili » (jouer avec les affects du chant) apparaît à certains de ses contemporains comme un personnage un peu rustre ; c'est ainsi que le théoricien J.B. Doni le présente au Père Mersenne en lui signalant que Frescobaldi ne comprend rien à la poésie et doit en demander le sens à son épouse !

Les portraits conservés permettent-ils de déceler quelques traits de son caractère ? C'est la gravure de Claude Mellan qui nous le représente avec le plus de précisions, le visage assez mince et le regard perçant. Mais la tenue est décontractée, laissant les derniers boutons de la veste ouverts, en dessous du col blanc. Moustache, barbichette et les cheveux un peu désordonnés comme s'il venait de traverser un pont balayé par des vents violents. Pont du Tibre ou de l'Arno ? Pourquoi cette question ? Tout simplement parce que le programme de ce disque réunit deux étapes de la vie de Frescobaldi : Rome et Florence.

Le Frescobaldi romain est bien connu. C'est celui qui, à la basilique Saint-Pierre, attirait des milliers de personnes pour l'écouter jouer de l'orgue. Sa renommée est immense et internationale : « Ce n'est pas sans cause que ce fameux organiste de Saint-Pierre a acquis tant de réputation dans l'Europe ; car, bien que ses œuvres imprimées rendent assez de témoignages de sa suffisance, toutefois pour bien juger de sa profonde science, il faut l'entendre à l'improviste faire des toccades pleines de recherches et d'inventions admirables. » (Abbé Maugars, *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*, Paris, 1639).

Mais c'est au Frescobaldi florentin qu'est emprunté le fil conducteur de ce programme. En 1628, il publie son premier recueil de musique instrumentale : *Canzoni... accomodate per sonare con ogni sorte di stromenti* et dédie cet ouvrage à Ferdinand II, Grand-Duc de Toscane. Ce dernier venait de passer quelque temps à Rome et avait eu l'occasion d'entendre Frescobaldi. La dédicace est un appel à peine voilé. Et en novembre, Girolamo Frescobaldi demande congé. C'est à Florence qu'il emmène toute sa famille. Il y restera jusqu'en 1635.

Florence, c'est évidemment la ville qui, quelques dizaines d'années auparavant, avait vu naître le principe de la monodie accompagnée et les premiers opéras, avant que Monteverdi à Mantoue, Landi et d'autres à Rome ne donnent à ce nouveau genre ses premiers grands chefs-d'œuvre. Mais, dans la capitale Toscane, l'art du chant devait être resté très important. C'est sans doute dans ce contexte bien particulier que Frescobaldi publie coup sur coup, durant la même année 1630, ses deux recueils d'*Arie Musicali per cantarsi*. Et à nouveau, c'est au Grand-Duc de Toscane que ces recueils sont dédiés.

Frescobaldi n'a cessé d'être confronté au domaine de l'opéra. Et cependant, il semble qu'il n'ait jamais écrit pour la scène. Les *Arie Musicali* nous permettent au moins de découvrir qu'il en possédait tous les moyens, du « recitar cantando », cher aux Florentins, à l'air strophique, en passant par les « passagi d'agilità » qui permettent aux chanteurs d'impressionner leurs auditeurs. La sélection faite parmi les deux livres illustre parfaitement ce propos. Toutes les situations dramatiques y sont abordées, et même la théâtralité de l'expression du sentiment religieux, si typique de l'art baroque italien. L'amour y est évidemment le sujet principal et, comme dans les madrigaux, la nature en est le confident. Les pièces instrumentales enchevêtrées dans ce programme apparaissent comme des commentaires ou réponses à ces pièces vocales. Le tout, organisé en trois parties, comme les trois actes d'une représentation théâtrale : Canti d'amor, Canti sacri, Ballo.

### Prologue

*Se l'aura spira* : les allusions à la danse et au chant sont évidentes : « A'balli liete venite... Al canto,

al canto Ninfe ridenti ». On est dans l'atmosphère du premier acte de l'*Orfeo*, avec ces danses des Nymphes, entourées d'une nature chatoyante de laquelle on exclut les « vents cruels » !

### Canti d'amor

*Toccata per spinetta e violino* : cette Toccata s'imposait en guise d'introduction à cet acte. Elle est unique en son genre dans tout le répertoire baroque italien. C'est la seule pièce qui met en dialogue un instrument mélodique et le clavier, le tout étant soutenu par la basse continue. Si la « spinetta » est citée en premier lieu dans le titre, c'est le violon qui commence « Comincia violino solo »... Et d'emblée, ce sont les « affetti » et le lyrisme qui occupent cette introduction ; le clavier lui répond dans un style préludant, puis le dialogue s'établit, conduisant les deux interlocuteurs dans des échanges tantôt vifs, tantôt tendres qui introduisent le duo d'amour qui suit !

*Se m'amate* : à vrai dire, c'est un dialogue qui pourrait aussi être le duo final d'un opéra. Ici la viole remplace la voix de l'homme. Les deux amants unissent leurs vies et leurs sentiments dans un air allègre, ternaire et dansant. Mais lorsque le spectre de la mort apparaît : « Si morite per me, io per voi morro », la joie s'interrompt un instant...

*Begli occhi* : sous l'aspect de cette berceuse à deux sopranos (ici le violon est le complice de la voix), se cache cette inquiétude de l'amant (ou de l'amante ?) ; il a beau évoquer les yeux, le regard, les lèvres rieuses, les douces paroles et les rares beautés de la bien-aimée, il sait aussi que le ciel peut s'obscurcir. Deux couplets d'une mélodie en deux parties, avec reprises comme s'il fallait lui laisser le temps de dire et de redire cette admiration et les secrets de son cœur.

*Passacagli* : l'inventivité de Frescobaldi est impressionnante. À côté des célèbres *Cento Partite sopra passacagli*, ses pièces de clavecin abordent fréquemment le genre si proche de l'improvisation. C'est le cas de cette brève *Passacaglia* où le clavecin partage son plaisir avec le violon.

*O mio cor* : voici une mélodie strophique allègre et vocalisante, un adieu insouciant à l'être aimé : le caractère strophique interdit ici l'expression plus précise des mots. Une façon sans doute d'éviter de s'épancher et de laisser percevoir à l'autre une indifférence feinte ...

*Canzona la Bernardina* : qui est cette « Bernardina » ? Ici Frescobaldi confie cette pièce au violon ou au cornet. Dans le recueil des *Canzoni*, les formes sont en pleine évolution : des principes imitatifs de la canzona de la Renaissance, il ne reste que quelques entrées imitatives : les trois premières mesures par exemple, laissant apparaître successivement les voix d'alto, de ténor, de soprano (que joue le violon) et de basse ; c'est bien d'une « sonate » qu'il s'agit avec tous ces changements de dynamiques et de tempos. Les adagios et les allegros se succèdent, les rythmes binaires et ternaires alternent. La simplicité de certains adagios entraîne le violon dans les méandres émotionnels des « affetti ». Et, comme à l'église ou à l'opéra chez Monteverdi, c'est dans le jeu des échos que se termine ce portrait en forme de sonate.

*Ti lascio anima mia* : ici Frescobaldi utilise l'une des « basses » les plus célèbres de l'époque : l'*Aria di Ruggieri*. Lui-même avait écrit sur ce « basso » des partitas de clavecin, de même que nombreux de ses collègues l'avaient utilisé pour construire des pièces instrumentales souvent légères et insouciantes. Mais ici, rien de cela, cette basse finalement assez simple et qui n'annonce rien de dramatique est complètement asservie au chant le plus désolé qui soit : un chant d'adieu qui, en plus, impose à l'être aimé que le destin force d'oublier, de ne pas exprimer son désespoir. Tortures de l'âme ! Et ici, ce chant sublime et poignant est abondamment orné de diminutions, cette pratique typique de l'art vocal florentin, là où l'ornement devient amplificateur de l'expression.

*La Frescobalda* : déjà évoquée au début de cette notice, la voici cette Frescobalda que nous avons confiée à la harpe et au théorbe. Intermède discret entre ces deux pièces passionnées. Moment de simplicité avant le drame qui s'apprête.

*Vanne o carta amorosa* : comment ne pas penser à Monteverdi et à sa *Lettera amorosa* ? Ici, c'est bien dans le même style récitatif que se développe la lecture de cette lettre, lecture où l'on peut imaginer l'amant lisant et relisant ses pensées, se consolant dans cet unique espoir qui est le sien... Et ici, confiant la lettre à une voix féminine, au moins avons-nous la certitude que l'amante a lu le message et a pu, un instant seulement, se plonger dans les pensées de celui qui, pour elle, « meurt en se taisant ».

*Canzona detta Laltera* : tout comme La Bernardina, c'est bien d'une « sonate » qu'il s'agit. Ici, pas de début dans l'insouciance d'une « canzona », mais directement les « affetti » de ces lourdes interrogations, avant que n'explorent les expressions violentes du désespoir ou de la colère ; une nuance d'espoir avec le passage ternaire ? Mais c'est bien fugitif, et les expressions de la douleur et de la colère se succèdent.

#### Canti sacri

*Sonetto spirituale : Maddalena alla croce* : ici, c'est bien d'un récitatif dramatique qu'il s'agit. A-t-on vraiment quitté l'opéra ? Certes non. La Maddalena est ici présentée comme une amante fidèle et éplorée (La sua fedele addorata Amante !). Mais ce n'est pas elle qui parle. Dans les deux quatrains, c'est un récitant qui décrit cette scène désolante ; il lui laisse la parole pour les deux tercets où elle s'adresse à son Seigneur, implorant de pouvoir le suivre dans la mort.

*Capriccio cromatico con ligature al contrario* : la même désolation apparaît dans ce capriccio confié maintenant au clavecin, ici encore plus accentuée par les chromatismes descendants qui coulent comme de grosses larmes.

*Sonetto spirituale : Ohimé che fur* : l'accompagnement de la viole seule proposé ici contribue à conférer à ce récitatif le sentiment de solitude et d'abandon dans lequel se trouve le fidèle, s'accusant de toutes ses fautes devant son Sauveur.

#### Intermedio & Ballo

*Canzona La Nicolina* : il s'agit d'un duo entre deux instruments, un dessus et une basse. Un duo opposé et théâtral ou un jeu de réponses dans le style plus conventionnel de la canzona ? Les deux à la fois. Les intermèdes « adagio » font revenir les « affetti ». Et puis, il y a ce passage central avec ces chromatismes montants et descendants dont Maugars évoque l'originalité dans sa découverte de la musique romaine : « Il me souvient qu'un violon sonna de la pure chromatique ; et que d'abord cela me sembla fort rude à l'oreille, néanmoins je m'accoutumay peu à peu à cette nouvelle manière, et y pris un extrême plaisir ».

*Gioite oh Selve* : « Tutto va bene » ! Forêts, vents, rivières, prés, réjouissez vous, ma belle Cloride est mon amante ! Et le rythme de la danse avec cette basse aux accents étranges (une Jácara !) apporte sa vivacité et même un caractère de joie populaire qu'exprime ici ce berger heureux.

*A miei pianti al fin* : c'est un air dont le rythme nous fait aussi penser à un certain « Vi ricordi »... La danse y est tellement évidente que ce sont les instruments qui remplacent ici le chanteur qui semble avoir, pour une fois, été récompensé par l'Amour !

*Aria di Passacaglia* : *Così mi disprezzate* ? : fi des tristesses, des amours impossibles, voici le bal ! Masqué ? Peut-être. Ici dans cet *Aria di Passacaglia*, un peu d'ivresse sans doute pour savourer un sentiment de vengeance adressé à celle qui a refusé l'amour. Que fera-t-elle quand ses joues auront perdu leur éclat ? « J'en irai bien ... » conclut-il ! Mais ce sentiment de vengeance s'interrompt parfois lorsque l'amant retourne à ces pensées secrètes ; alors la « passacaglia » s'arrête et fait place à un récitatif poignant... Notre amant est-il si convaincu de son sentiment ? N'est-il pas encore prisonnier de l'amour ? Avec ces alternances d'air et de récitatif, voici un modèle de la future cantate de chambre.

JÉRÔME LEJEUNE

## Girolamo Frescobaldi, du clavier au théâtre

Girolamo Frescobaldi fait partie des mythes des grands compositeurs admirés au-delà des frontières de son pays. Son nom est d'abord associé à Rome et à son emploi au Vatican ainsi qu'à la précieuse préface de son *Primo Libro de Toccate* (1615), le manuel le plus clair pour l'application de la « seconda pratica » à la musique instrumentale, l'équivalent de la préface des *Nuove Musiche* de Giulio Caccini (1602).

Cependant, la relation entre Frescobaldi et la voix humaine reste encore aujourd'hui reléguée au deuxième plan. Même les plus grands experts de sa musique considèrent ses Madrigaux à 5 voix

comme une musique écrite selon la tradition mais sans éléments novateurs. Si on analyse ses œuvres de plus près et surtout si on fait l'expérience de la chanter et de la jouer, on s'aperçoit qu'en plus d'une veine mélodique particulière, son écriture est en elle-même le meilleur exemple de l'application pratique des expériences de Luzzaschi et de Monteverdi, mais en gardant toujours une grande nostalgie pour la tradition et ses règles.

Ce n'est pas un hasard de l'histoire si les deux compositeurs qui ont provoqué une révolution dans le langage vocal et instrumental au XVII<sup>e</sup> siècle, Claudio Monteverdi et Arcangelo Corelli, n'étaient pas des claviéristes. Un claviériste (et surtout à cette époque) garde une mémoire physique des règles musicales, et le fait de s'en défaire s'accompagne, pour ce type de musicien, d'une prise de conscience assez lente et rationnelle.

On peut imaginer à quel point il était courageux pour « l'organiste du Vatican » de proposer d'appliquer les nouvelles lois énoncées par la « seconda pratica » et le madrigal à des œuvres qui pouvaient être jouées aussi à l'église. Même « il divino Claudio » n'ose pas introduire les dissonances de son *Lamento d'Arianna* (1608) dans l'adaptation qu'il fait de cette pièce pour la *Selva Morale*, qui devient alors *Pianto della Madonna* (1640). Il garde les mêmes notes à la basse continue et au chant, mais par contre la Vierge ne peut pas se permettre d'attaquer les dissonances comme le fait « Ariane ». L'une est divine, et ses affetti sont en « harmonie » avec Dieu (même s'il s'agit d'une lamentation sur la mort de son fils) ; l'autre est humaine, et elle respire des « affetti » extrêmes qui permettent de violer les lois du contrepoint.

Mais Frescobaldi dans ses « avvertimenti » ose mélanger les genres musicaux pour la première fois dans l'histoire. Il permet d'accepter que le monde de la musique profane exerce une influence d'interprétation sur tous les autres types de musique. L'organiste du Vatican, admiré pour ses improvisations, propose de jouer les œuvres à l'orgue ou au clavecin avec les paramètres de tempo fluctuant du madrigal. À tous points de vue, c'est une révolution, surtout à une époque où les esprits conservateurs de l'Église aiment ce nouveau style, mais hors du cadre liturgique.

Frescobaldi a une profonde connaissance de la musique de presque tous ses contemporains,

il s'inspire d'eux et les admire, mais il garde une certaine distance. Son génie est admirable, sa technique pure et raffinée, son discours ordonné avec un équilibre classique, et son œuvre est celle d'un musicien qui connaît très bien la matière sonore. Selon les chroniques d'époque, il sait jouer de tous les instruments à vent et à cordes, pratique avec virtuosité tous les instruments à clavier et c'est, de surcroît, un très bon chanteur. Cette dernière qualité explique le caractère naturel de sa ligne mélodique et surtout la délicate manière de mettre un texte en musique.

C'est très excitant pour nous d'imaginer ce qu'a pu être la rencontre entre Frescobaldi et Monteverdi en septembre 1610. Elle a dû sûrement être très intense. On peut imaginer ces deux hommes en train de parler de musique ou de jouer, improviser, chanter et rêver ensemble à l'avenir de cet art nouveau qui donnera naissance à l'opéra.

Monteverdi continuera son chemin vers l'exploration de la musique théâtrale et, avec ses *Vespro* dédié au Pape (1610), il fera exploser la musique vaticane et la tradition palestrinienne en mille morceaux. Par contre, notre divin Girolamo restera fidèle aux formes du XVI<sup>e</sup> siècle : madrigal, motet, chanson, toccata, ricercare, capriccio et canzona deviendront sous sa plume des « *dramma per musica* » en miniature, des petits bijoux de l'esprit humain, comme s'il voulait nous montrer que, même si le baroque oblige à exacerber le geste, on peut aussi rechercher l'intensité intérieure. La musique de Frescobaldi est une sorte de volcan dormant, elle observe son entourage avec sagesse, tout en le contenant.

Le regard admiratif qu'un J.S.Bach a porté sur cette musique peut nous donner une idée de l'univers que ces œuvres renferment. Œuvres qui traversent les siècles avec la même fraîcheur et la même intelligence.

LEONARDO GARCÍA - ALARCÓN

## LA FRESCOBALDA

---

What lies concealed behind this title that Girolamo Frescobaldi gave to one of his pieces for harpsichord? Is it a self-portrait? Or rather, given that the noun is given a feminine ending, a portrait of a lady: possibly a wife, lover or daughter? We will never know. The theme is artless in character and the variations that it generates are simple, elegant and sometimes even lively, taking on the character of a galliard or a courante.

This composer who prided himself on being able to seduce his listeners with his technique of *sonare con affetti cantabili* (playing an instrument with vocal 'affects'), appeared to some of his contemporaries as something of a boor; the theorist J.B. Doni introduced him as such to Père Mersenne, pointing out to him that Frescobaldi understood nothing about poetry and had to ask his wife to explain its meaning to him.

Do the portraits of Frescobaldi that have survived allow us to detect any particular aspects of his character? The engraving made by Claude Mellan depicts him with the most detail, with a rather thin face and a piercing eye. His clothing, however, is informally relaxed, with the last buttons of his waistcoat left undone underneath the white neckpiece. His moustache, goatee and hair are somewhat dishevelled, as if he had just crossed a bridge swept by strong winds. Could it be a bridge across the Tiber or the Arno? This question is important, for the works recorded here come from two particular periods in Frescobaldi's life: his times in Rome and in Florence.

The Roman Frescobaldi is well known, for it was he who attracted thousands of people to St. Peter's in Rome to hear him play the organ. His renown was immense and stretched across Europe: 'It is not without a reason that this famous organist at St. Peter's has gained such a reputation throughout Europe, for although his published works give sufficient proof of his capacities, in any case enough to judge his deep knowledge, it is nonetheless necessary to hear him improvise toccades that display his technical skill and his admirable musical invention.' (Abbé Maugars, *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*, Paris, 1639).

The main theme of this recording, however, is centred around the Florentine Frescobaldi. He published his first volume of instrumental music in 1628, the *Canzoni... accomodate per sonare con ogni sorte di stromenti* and dedicated it to Ferdinand II, Grand Duke of Tuscany. Ferdinand had just spent some time in Rome and had heard Frescobaldi there; such a dedication was a barely-concealed plea. Girolamo Frescobaldi then resigned his post in November of that year and moved his entire family to Florence, where he would remain until 1635.

Florence, as is well known, was the city where the technique of accompanied monody and the first operas were created, before Monteverdi in Mantua and Landi and other composers in Rome gave the new genre its first great masterpieces. The art of song had nonetheless remained extremely important in the Tuscan capital; it was in this highly individual atmosphere that Frescobaldi published his two volumes of *Arie Musicali per cantarsi* in quick succession in 1630. Once again, these volumes were dedicated to the Grand Duke of Tuscany.

Frescobaldi was continually surrounded by opera on all sides, although it seems that he himself never composed for the stage. The *Arie Musicali* allow us at least to discover that he possessed every technique necessary for such music, from the recitar cantando that was so admired by the Florentines to the strophic song as well as the passaggi d'agilità that allowed the singers to impress their listeners. The selections that we have made from these two volumes illustrate this perfectly; every type of dramatic situation is employed, even the theatricality of expression of religious feeling that was so characteristic of the Italian Baroque. Love, of course, is the main theme of the various pieces and, as in the madrigals, Nature is its confidant. The instrumental pieces embedded in this programme are presented as commentaries on or reactions to the vocal works. The programme as a whole is organised into three sections similar to the three acts of a theatrical performance: Canti d'amor, Canti sacri, Ballo.

#### Prologo

*Se l'aura spira*: the allusion to dance is clear: A'balli liete venite. With these dances for the Nymphs we find ourselves in the same atmosphere as in Act I of Monteverdi's *Orfeo*; we are surrounded by a shimmering natural scene from which all cruel winds have been excluded.

#### Canti d'amor

*Toccata per spinetta e violino*: this Toccata fulfils the function of an overture; it is also the only work of its kind in the entire repertoire of the Italian Baroque. It is the sole piece that puts a melody instrument into direct musical dialogue with a keyboard instrument, the whole being underpinned by basso continuo. Even though the spinetta is first named in the work's title, it is the violin that begins: 'Comincia violino solo...' and indeed, it is immediately the affetti and the lyrical writing for the instrument that dominate this introduction; the keyboard answers in the style of a prelude and then initiates a dialogue that leads the two interlocutors into exchanges that are lively and tender by turns and which themselves introduce the love duet that follows.

*Se m'amate*: this particular dialogue could also easily be the duet finale of an opera, with the viol replacing the voice of the male singer. The two lovers make their lives and their emotions one in a joyful dancelike air in ternary form. Their joy is interrupted for a brief moment, however, when the spectre of death appears at the words *Si morite per me, io per voi morirò*.

*Begli occhi*: could a lover's insecurity be concealed behind this berceuse for two sopranos with obbligato violin? However much the poet evokes the eyes, the glance, the smiling lips, the sweet words and the rare beauty of his beloved, he nevertheless knows that the sky can always cloud over. Two verses of a melody in two parts with repeats as was customary grant him the time to state and restate his admiration and the secrets of his heart.

*Passacaglia*: Frescobaldi's inventiveness is impressive. As well as the renowned *Cento Partite sopra passacagli*, his harpsichord pieces frequently make use of a style extremely close to improvisation. This is the case with this short *Passacaglia* in which the harpsichord shares its pleasure with the violin.

*O mio cor*: this is a joyfully vocal strophic melody, a carefree farewell to the beloved: the strophic character of the music prevents any more precise expression of the text. This was clearly one way of avoiding an emotional outburst and also of seeming to display a pretended indifference to the beloved.

*Canzona la Bernardina*: who was this 'Bernadina'? Frescobaldi has indicated that the piece

is meant for the violin or the cornett. The musical forms used in his volume of Canzoni are in full development: all that remains of the imitative principles of the Renaissance canzona are a few imitative entries (the first three bars contain the successive entries of the alto, the tenor, the soprano line played by the violin and the bass; the piece is actually a sonata, with all its changes of dynamics and tempi. Adagios and allegros follow on one from the other while binary and ternary rhythms alternate. The simplicity of certain adagios also leads the violin into the emotional twists and turns of the affetti. As in religious music of the time and in Monteverdi's operas, this sonata as portrait ends with a display of echo effects.

*Ti lascio anima mia:* Frescobaldi here makes use of one of the most famous bass lines of the period, the *Aria di Ruggieri*. He himself had already composed partitas for harpsichord over this bass line and many of his colleagues had also made use of it to create instrumental pieces that for the most part were light-hearted and carefree. Here, however, there is none of this, for this fundamentally simple bass line that has no particularly dramatic character is completely subjugated to the most desolate vocal line possible: a song of farewell that demands of the beloved object that Fate requires her not to express her own despair. Such tortures of the soul! This sublimely poignant vocal line is here lavishly provided with diminutions, a characteristic of Florentine vocal art of the period in which ornamentation was employed to amplify and deepen musical expression.

*La Frescobalda:* Already discussed at the beginning of this article, *La Frescobalda* is here performed by the harp and the theorbo. It forms a discreet intermezzo between two emotionally-charged pieces and provides a moment of simplicity before the gathering storms.

*Vanne o carta amorosa:* Here we must naturally think of Monteverdi and his *Lettera amorosa*: the same recitative style is used for the reading of the letter, during which we may imagine the lover reading and rereading his thoughts and consoling himself with the hope that he alone possesses. Here, by having the text sung by a female voice, we have at least the certainty that the beloved object has read the message and, for an instant at least, has been surrounded by the thoughts of a man who would die in silence for her sake.

*Canzona detta Laltera:* this piece, like *La Bernardina*, is in reality a sonata: it does not begin with the carefree nonchalance of a canzona but launches immediately into heavily interrogative affetti before exploding into violent expressions of despair or rage, with a possible ray of hope in the ternary section. This, however, is only transitory; pain and anger return in quick succession.

#### Canti sacri

*Sonetto spirituale: Maddalena alla Croce:* it is actually a dramatic recitative and we may well wonder whether we have truly left the operatic style; the answer is clearly in the negative, with Mary Magdalen being depicted as a faithful lover, bathed in tears - *la sua fedele addolorata Amante!* She, however, does not speak at first; a narrator describes the distressing scene in the first two quatrains, leaving her to address her Lord in the two tercets, beseeching him to let her follow him in death.

*Capriccio cromatico con ligature al contrario:* the same desolation appears in this capriccio for harpsichord, even more strongly accentuated by the descending chromaticisms that fall like great tears.

*Sonetto spirituale: Obimé che fur:* the accompaniment for solo viol endows this recitative with a feeling of solitude and desertion, within which the faithful soul confesses his faults before his Saviour.

#### Intermedio & Ballo

*Canzona La Nicolina:* this is a duet for treble and bass. Is this duet theatrical in character with its two contrasting instruments or a dialogue in the more conventional canzona style? Both are true: the adagio intermezzi remind the listener of the affetti, whilst there is also the central section with its ascending and descending chromaticisms. Maugars describes its originality in his essay on music in Rome: 'I remember that a violin played a purely chromatic passage; at first this sounded extremely rough to my ears, but I nevertheless became used to this new style and even took great pleasure in it.'

*Gioite oh Selve:* Tutto va bene! Rejoice, you forests, breezes, rivers, fields, for my fair Chloris is my lover! The dance rhythm of the bass line with its odd accents — possibly a Jácara — provides a liveliness and a feeling of simple happiness that is subsequently also expressed by the happy shepherd.

*A miei pianti al fin*: the rhythm of this air cannot but remind us of a certain 'Vi ricordi'. The dancelike character of the music is so clear that instruments here replace the singer who himself, for once, seems to have received Love's full rewards!

*Aria di Passacaglia: Così mi disprezzate?* : enough of sadness, of impossible loves — it is time to dance! A masked ball? Possibly. There is certainly a little intoxication here in this Aria di Passacaglia in the narrator's relishing of his feelings of vengeance towards the woman who has refused him her love. What will become of her when her cheeks will have lost their glow? He declares that he will laugh loud and long. This expression of vengeance is interrupted at times when the lover returns to his secret thoughts; the passacaglia ceases and makes way for a poignant recitative. Is our lover so certain of his own feelings? Is he not still a prisoner of love? Such alternations of aria and recitative demonstrate that the piece is a template for the later form of the chamber cantata.

JÉRÔME LEJEUNE

## Girolamo Frescobaldi, from the keyboard to the theatre

Frescobaldi belongs to that group of legendary great composers whose works were admired outside of their own countries. His name was first associated with Rome and with his employment by the Vatican as well as with the invaluable Preface to his *Primo Libro de Toccate* (1615), the clearest instruction possible of how to apply the *seconda prattica* to instrumental music; it is the instrumental equivalent of Caccini's preface to his *Nuove Musiche* (1602).

Nonetheless, the entire connection between Frescobaldi and the human voice is today still relegated to the background. Even the greatest experts in his music consider his Madrigali a 5 voci as music composed in a traditional manner but without any innovative element. If we analyse the works in more detail and especially if we have actually had the experience of singing and of playing them, we will see that his compositions are themselves the best example of the practical application

of Luzzaschi and Monteverdi's principles as well as possessing an individual vein of melody; his works still convey a sense of great respect for tradition and its rules.

It was not merely a chance of history that the two composers who provoked a revolution in the vocal and instrumental musical languages of the 17th century, Claudio Monteverdi and Arcangelo Corelli, were not keyboard players. A harpsichordist, especially at that time, had an almost physical memory of the musical rules and regulations; the simple fact of freeing himself from them, for such a musician, was accompanied by a slow and rational growth of awareness.

We may imagine how much courage it took for the Vatican's organist to suggest applying the new laws demanded by the *seconda prattica* and by the madrigal style to works that could also be performed in churches. Even the divine Claudio himself did not dare to introduce the dissonances found in his *Lamento d'Arianna* (1608) into the adaptation of the piece that he made of the piece for the *Selva Morale*; the lamento became the *Pianto della Madonna* (1640). He kept the same notes in the continuo part and in the vocal parts, although the Virgin herself was not permitted to treat dissonances in the same way that Ariadne had. The latter is divine, and her harmonies are in harmony with God, even when lamenting over her son's death; the former is human and her music is laden with extreme affetti passages that enabled Frescobaldi to break the laws of counterpoint.

Frescobaldi, however, dares to mix musical genres in his *avvertimenti* for the first time in musical history. He compels people to accept that the world of secular music exerts a stylistic influence on every other type of music. Our Vatican organist, much admired for his improvisations, suggested that the works be performed with organ or with harpsichord with the exact definitions of tempo that created the madrigal's fluctuating tempo. It is a revolutionary work in every point of view, especially at a time when the conservative spirits of the Church liked this new style, although only when it was not used in church.

Frescobaldi had a deep knowledge of the music composed by almost all of his contemporaries; he was inspired by them and admired them, although he also kept a certain distance. His genius is praiseworthy, his compositional technique pure and refined and his rhetoric organised with

Classical balance. His work is the reflection of a young composer who well knew how to manipulate sound. According to records of the time, he could play all the wind instruments and all the stringed instruments, performed with virtuosity on every keyboard instrument and, as if more were necessary, was also an extremely good singer. This last-named quality explains the natural character of his vocal lines and the delicate manner in which he set his texts to music.

It is highly exciting for us to imagine what the meeting between Frescobaldi and Monteverdi in September 1610 might have been like. It surely must have been highly-charged; we can imagine these two men as they discussed, played, improvised and sang music as well as dreaming together of the future of the art that would soon give birth to opera.

Monteverdi continued on his path of exploration of music for the theatre and shattered the music of the Vatican and of its Palestrinian tradition into a thousand pieces with his *Vespers* (1610) dedicated to the Pope. Our divine Girolamo, however, was to remain faithful to the forms of the 16th century: the madrigal, motet, chanson, toccata, ricercare, capriccio and canzona each became a miniature *dramma per musica* under his hand, a small jewel of the human spirit. It is as if he had wanted to show us, even though the baroque style causes the gesture to be exaggerated, that inner intensity is still to be sought. Frescobaldi's music is a type of sleeping volcano, in that it observes all that goes on around it with tranquillity and yet holds its peace.

J.S. Bach's admiration for this music should give us an idea of the universe enclosed within these works, these works that have survived the centuries with their freshness and intelligence intact.

LEONARDO GARCÍA - ALARCÓN

TRANSLATION : PETER LOCKWOOD

## LAFRESCOBALDA

---

Was steckt hinter diesem Titel, den Girolamo Frescobaldi einem seiner Stücke für Cembalo gegeben hat?? Ein Autoportrait? Oder – da der Artikel weiblich ist – das einer Dame: seiner Gattin, Geliebten, Tochter? Niemand wird das je wissen. Das Thema ist unbefangen, und die daraus hervorgehenden einfachen, eleganten, manchmal sogar lebhaften Variationen nehmen den Charakter einer Gaillarde oder einer Courante an.

Der Musiker, der sich rühmt, seine Zuhörer durch seine Art „des Spiels mit den Affekten des Gesangs“ zu bezaubern, erscheint manchen seiner Zeitgenossen als ein etwas grober Mensch. So stellt ihn der Theoretiker J.B. Doni dem Pater Mersenne vor, indem er ihn darauf aufmerksam macht, dass Frescobaldi nichts von Gedichten versteht und seine Gattin fragen muss, was sie bedeuten!

Erlauben die erhaltenen Portraits, auf einige Züge seines Charakters zu schließen? Der Stich Claude Mellans ist die genaueste Darstellung des Künstlers und zeigt ein ziemlich schmales Gesicht und einen stechenden Blick. Doch die Kleidung mit ihren offenen Jackettknöpfen unterhalb des weißen Kragens ist lässig. Schnurrbart, spitzes Kinnbärtchen und das Haar in leichter Unordnung, als wäre er eben über eine Brücke gegangen, auf der ein heftiger Wind blies. Eine Brücke über den Tiber oder den Arno? Was soll die Frage? Ganz einfach: das Programm dieser CD stellt zwei Etappen von Frescobaldis Leben nebeneinander : Rom und Florenz.

Der römische Frescobaldi ist gut bekannt. Er ist es, für den tausende Personen in die Peterskirche kamen, um ihn Orgel spielen zu hören. Sein Ruf ist enorm und international: „Dass dieser berühmte Organist der Peterskirche einen so großen Ruf in Europa errang, hat seinen Grund: Denn auch wenn seine gedruckten Werke von seinem ausreichenden Können zeugen, so muss man ihn dennoch, um seine Meisterschaft zu beurteilen, improvisieren und ganz neuartige, bewundernswert einfallsreiche Toccades spielen hören.“ (Abbé Maugars, „Antwort auf die Frage eines Neugierigen über das Musikempfinden Italiens“, Paris; 1639).

Doch der rote Faden dieses Programms geht auf den Florentiner Frescobaldi zurück. Im Jahre 1628 veröffentlichte er seinen ersten Band Instrumentalmusik, „Canzoni... accomodate par sonare con ogni sorte di stromenti“, und widmet dieses Werk dem Großherzog der Toskana, Ferdinand II. Dieser hatte eben einige Zeit in Rom verbracht und dort die Gelegenheit, Frescobaldi zu hören. Die Widmung ist ein kaum verhüllter Appell. Im November darauf bittet Girolamo Frescobaldi um Urlaub. Er nimmt seine ganze Familie nach Florenz mit, wo er bis 1635 bleibt.

Florenz ist selbstverständlich die Stadt, in der einige Jahrzehnte zuvor das Prinzip der begleiteten Monodie und die ersten Opern entstanden sind, bevor Monteverdi in Mantua sowie Landi und andere in Rom die ersten Meisterwerke dieser neuen Gattung schrieben. Doch in der Hauptstadt der Toskana behielt die Gesangskunst ihre große Bedeutung bei. Sicher war es in diesem besonderen Kontext, dass Frescobaldi in ein und demselben Jahr, d.h. 1630, zwei Bände „Arie Musicali per cantarsi“ veröffentlichte. Und wieder widmet er diese Bände dem Großherzog der Toskana.

Frescobaldi war ununterbrochen mit der Oper konfrontiert und dennoch schrieb er, wie es scheint, nie für die Bühne. Seine „Arie Musicali“ erlauben uns wenigstens festzustellen, dass er über alle Mittel dafür verfügt hätte – vom „Recitar cantando“, das bei den Florentinern sehr beliebt war, über die „Passagi d'agilità“, die den Sängern die Möglichkeit gab, die Zuhörer zu beeindrucken, bis zur Strophendarstellung. Die in den beiden Bänden getroffene Auswahl veranschaulicht dies vollkommen. Alle dramatischen Situationen werden darin aufgegriffen, darunter selbst die für die italienische Barockkunst so typische Theatralität des religiösen Gefühls. Die Liebe ist selbstverständlich das Hauptthema, und wie bei den Madrigalen vertraut sich der Liebende der Natur an. Die in diesem Programm eingefügten Instrumentalstücke wirken wie Kommentare oder Antworten auf diese Gesangsstücke. Das Ganze ist in drei Teile eingeteilt, die drei Akten einer Theateraufführung entsprechen: Canti d'amor, Canti sacri, Ballo.

#### Prolog

*Se laura spira:* Die Anspielungen auf den Tanz und der Gesang sind hier offensichtlich: „A'balli

liete venite... Al canto, al canto Ninfe ridenti“. Die Atmosphäre entspricht der des ersten Akts des „Orfeo“ mit seinen Tänzen der Nymphen, die von einer schillernden Natur ohne alle „grausamen Winde“ umgeben sind!

#### Canti d'amor

*Toccata per spinetta e violino:* Diese « Toccata » drängte sich uns als Ouvertüre auf. Sie ist in ihrer Art im Repertoire des italienischen Barocks einmalig, denn sie ist das einzige Stück, das ein Melodieinstrument mit einem Tasteninstrument Zwiesprache halten lässt, wobei beide von einem Basso continuo unterstützt werden. Zwar wird die „Spinetta“ im Titel als erste genannt, doch die Violine beginnt („Comincia violino solo“) ... Und sofort beherrschen „Affetti“ und Lyrismus diese Einleitung: die « Spinetta » antwortet in einem präludiven Stil, dann setzt der Dialog ein und führt die beiden Partner zu einem manchmal lebhaften, manchmal zärtlichen Austausch, der das folgende Liebesduett einleitet!

*Se m'amate:* Ehrlich gesagt, könnte dieser Dialog ebenso gut das Schlussduett einer Oper sein. Hier ersetzt die Gambe die menschliche Stimme. Die beiden Liebenden vereinen ihr Leben und ihre Gefühle in einer fröhlichen und tänzerischen dreizeitigen Melodie. Doch als das Schreckbild des Todes auftaucht: „Si morite per me, io per voi morro“, wird die Freude einen Augenblick lang unterbrochen.

*Begli occhi:* Unter dem Aspekt dieses Wiegenlieds für zwei Soprane (hier ist die Geige Partnerin) verbirgt sich die Unruhe des (oder der?) Geliebten; auch wenn er sich die Augen, den Blick, die lachenden Lippen, die süßen Worte und die außergewöhnlichen Reize der Geliebten in Erinnerung ruft, weiß er, dass sich der Himmel verdunkeln kann. Zwei Strophen eines zweiteiligen Lieds mit Reprise, als bräuchte er Zeit, um seiner Bewunderung und den Geheimnissen seines Herzens wieder und wieder Ausdruck zu verleihen.

*Passacagli:* Der Erfindungsreichtum Frescobaldis ist eindrucksvoll. Neben den berühmten „Cento Partite sopra passacagli“ greifen seine Cembalostücke oft die Gattung auf, die der

Improvisation nahe steht. Das ist der Fall bei dieser kurzen „Passacaglia“, in der das Cembalo sein Vergnügen mit der Geige teilt.

*O mio cor*: Hier handelt es sich um ein fröhliches, vokalisierendes Lied in Strophenform, ein unbekümmerter Abschied vom geliebten Wesen: Der Strophencharakter verhindert den genauen Ausdruck der jeweiligen Worte, so dass man vermeiden kann, sein Herz auszuschütten und verheimlichen kann, dass die Gleichgültigkeit nur vorgetäuscht ist ...

*Canzona la Bernardina*: Wer ist diese « Bernardina » ? Frescobaldi widmet das Stück der Geige und dem Zink. Im Band der „Canzoni“ sind die Formen in Entwicklung begriffen: Von den nachahmenden Prinzipien der Renaissancecanzone bleiben nur einige nachahmende Einsätze (in den ersten drei Takten zum Beispiel setzen die Alt-, die Tenor-, die Sopran- und die Bassstimme nacheinander ein, wobei die Geige natürlich die Sopranstimme spielt.) Es handelt sich sehr wohl um eine „Sonate“ mit all ihren Veränderungen in Dynamik und Tempi. Die Adagios und Allegros folgen aufeinander, die zwei- und dreiteiligen Rhythmen wechseln ab. Die Einfachheit bestimmter Adagios reißt die Violine in die emotionalen Mäander der „Affetti“ mit. Und wie in der Kirche oder in Monteverdis Opern endet dieses Portrait in Sonatenform mit einem Echospiel.

*Ti lascio anima mia*: Hier verwendet Frescobaldi einen der berühmtesten „Bässe“ seiner Zeit: die „Aria di Ruggieri“. Er selbst hatte auf der Grundlage dieses „Basso“ Partiten für Cembalo geschrieben, so wie ihn viele seiner Kollegen verwendet haben, um oft leichte, unbekümmerte Instrumentalstücke zu konstruieren. Doch hier steht es ganz anders. Dieser eigentlich ganz einfache Bass, der nichts Dramatisches ankündigt, ist dem denkbar untröstlichsten Gesang vollkommen untergeordnet: ein Abschiedslied, das obendrein dem geliebten Wesen, das das Schicksal zu vergessen zwingt, auferlegt, seiner Verzweiflung nicht Ausdruck zu verleihen. Qual der Seele! Und hier ist dieser erhebende, schmerzliche Gesang mit Diminutionen verziert, einer typischen Praxis der florentinischen Vokalkunst, bei der die Verzierung zur Verstärkung des Ausdrucks dient.

*La Frescobalda*: Hier ist also die schon anfangs erwähnte „Frescobalda“, die wir der Harfe und der Theorbe anvertraut haben. Ein diskretes Zwischenspiel zwischen diesen leidenschaftlichen Stücken. Ein Augenblick der Einfachheit vor dem Drama.

*Vanne o carta amorosa*: Wie sollte man hier nicht an Monteverdi und seine „Lettera amorosa“ denken? Dieser Brief wird in demselben Rezitativstil gelesen, bei dem man sich vorstellen kann, wie der Geliebte seine Gedanken immer wieder liest und sich mit einer einzigen Hoffnung tröstet ... Und da der Brief hier einer Frauenstimme anvertraut ist, sind wir wenigstens sicher, dass die Geliebte die Nachricht gelesen hat und sich einen Augenblick in die Gedanken dessen versenken konnte, der für sie „stirbt, weil er schweigt“.

*Canzona detta Laltera*: Wie bei „La Bernardina“ handelt es sich auch hier um eine „Sonate“. Sie beginnt aber nicht mit der Unbeschwertheit einer „Canzona“, sondern direkt mit den „Affetti“ schwerwiegender Fragen, bevor die heftigen Äußerungen der Verzweiflung und des Zorns hervorbrechen; eine Nuance von Hoffnung mit der Stelle im dreiteiligen Rhythmus? Doch der ist nur sehr flüchtig, worauf wieder Schmerz und Zorn auf einander folgen.

#### Canti sacri

*Sonetto spirituale : Maddalena alla croce*: Hier handelt es sich um eine dramatisches Rezitativ. Ist die Oper wirklich weit davon entfernt? Sicher nicht. Maddalena wird hier als treue, untröstliche Geliebte dargestellt („La sua fedele adorata Amante“!). Doch nicht sie spricht. In den beiden Vierzeilern beschreibt ein Erzähler diese traurige Szene: Er überlässt ihr das Wort bei den beiden Terzinen, in denen sie sich an ihren Herrn wendet und ihn anfleht, ihm in den Tod folgen zu können.

*Capriccio cromatico con ligature al contrario*: Dieselbe tiefe Betrübnis findet sich in diesem nun dem Cembalo anvertrauten Capriccio und wird hier durch absteigende chromatische Figuren, die wie dicke Tränen fließen, noch mehr betont.

*Sonetto spirituale : Ohimè che fur*: Die hier vorgeschlagene Begleitung durch die Gambe allein trägt dazu bei, diesem Rezitativ das Gefühl der Einsamkeit und Verlassenheit zu verleihen, in dem sich der Gläubige befindet, der sich vor dem Erlöser aller Fehler beziehtigt.

## Intermedio & Ballo

*Canzona La Nicolina*: Es handelt sich um ein Duett zwischen einem Diskant- und einem Bassinstrument. Ein gegensätzliches, theatralisches Duett oder ein Spiel von Antworten im konventionellsten Canzonestil? Beides gleichzeitig. Die „Adagio“-Zwischenspiele lassen wieder „Affetti“ zu. In seiner Entdeckung der römischen Musik erwähnt Maugars die Originalität des Mittelteils mit seinen auf- und absteigenden chromatischen Figuren: „Ich erinnere mich, dass eine Violine reine Chromatik spielte, und das zunächst für mein Ohr recht grob klang, ich mich allerdings nach und nach an diese neue Art gewöhnte und sogar größtes Vergnügen daran fand.“

*Gioite oh Selve*: « Tutto va bene » ! Wälder, Winde, Flüsse, Wiesen, freut euch, meine schöne Cloride ist meine Geliebte! Und der Rhythmus des Tanzes, dessen Bass merkwürdige Betonungen aufweist (eine Jácara?), bewirkt die Lebhaftigkeit und sogar die volkstümliche Freude, die hier von diesem glücklichen Schäfer ausgedrückt wird.

*A miei pianti al fin*: Der Rhythmus dieses Werks erinnert an ein gewisses „Vi ricordi“ ... Der Tanz ist dabei so offensichtlich, dass die Instrumente den Sänger ersetzen, der anscheinend von Amor belohnt wurde!

*Aria di Passacaglia* : *Così mi disprezzate* ? : Weg mit der Traurigkeit, mit den unmöglichen Liebesbeziehungen, jetzt sind wir auf dem Ball! Maskiert? Vielleicht. In dieser „Aria di Passacaglia“ wird sicher etwas trunken ein Rachegefühl genossen, das an die gerichtet ist, die die Liebe verschmäht hat. Was wird sie tun, wenn ihre Wangen an Frische verloren haben werden? „Ich werde lachen ...“ folgert er! Doch dieses Rachegefühl wird manchmal von den geheimen Gedanken des Liebhabers unterbrochen, wobei die „Passacaglia“ einem schmerzlichen Rezitativ weicht ... Ist unser Liebhaber von seinem Gefühl so überzeugt? Ist er nicht noch in seiner Liebe gefangen? Durch diese Abwechslung zwischen Arie und Rezitativ wird das Werk zu einem Modell für die künftige Kammerkantate.

JÉRÔME LEJEUNE

## Girolamo Frescobaldi, vom Cembalo zum Theater

Girolamo Frescobaldi gehört zu den Mythen der großen Komponisten, die jenseits der Grenzen ihres Landes bewundert werden. Bei seinem Namen denkt man zunächst an Rom und seine Anstellung am Vatikan sowie an das wertvolle Vorwort seines „Primo Libro de Toccate“ (1615), das verständlichste Handbuch zur Anwendung der „seconda pratica“ auf die Instrumentalmusik, das mit dem Vorwort der „Nuove Musiche“ von Giulio Caccini (1602) vergleichbar ist.

Dennoch wird der Beziehung Frescobaldis zur der menschlichen Stimme heute noch eine zweitrangige Rolle zugeschrieben. Selbst die größten Fachleute seiner Musik halten seine fünfstimmigen Madrigale für eine Musik, die der Tradition verhaftet bleibt, ohne erneuernde Elemente zu enthalten. Wenn man seine Werke näher betrachtet und vor allem, wenn man die Erfahrung macht, sie zu singen oder zu spielen, merkt man aber, dass seine Kompositionen, abgesehen von einer besonderen melodischen Ader, in sich selbst das beste Beispiel für eine praktische Anwendung der Experimente Luzzaschis und Monteverdis bergen, gleichzeitig aber immer sehr nostalgisch gegenüber der Tradition und ihren Regeln bleiben.

Es ist kein Zufall der Geschichte, dass die beiden Komponisten, die eine Revolution in der vokalen und instrumentalen Sprache des 17. Jh. auslösten, nämlich Claudio Monteverdi und Arcangelo Corelli, keine Virtuosen der Tasteninstrumente waren. Ein solcher behielt nämlich (vor allem in dieser Zeit) eine körperliche Erinnerung an die musikalischen Regeln, und wenn er sich davon befreit, wird sich diese Art von Musiker dessen ziemlich langsam und auf rationelle Weise bewusst.

Man kann sich vorstellen, wie mutig der Vorschlag für „den Organisten des Vatikans“ war, die neuen, durch die „seconda pratica“ und das Madrigal ausgedrückten Regeln auf Werke anzuwenden, die auch in der Kirche gespielt werden konnten. Selbst der „divino Claudio“ wagt es nicht, Dissonanzen in die Bearbeitung seines „Lamento d'Arianna“ (1608) für die „Selva Morale“ einzufügen, als er das Werk in „Pianto della Madonna“ (1640) umschreibt. Er behält die gleichen

Noten im Basso continuo und im Gesang bei, doch kann sich die Jungfrau nicht wie „Ariane“ Dissonanzen erlauben. Die eine ist göttlich und ihre Gefühle sind in „Harmonie“ mit Gott (selbst wenn es sich um eine Klage über den Tod ihres Sohnes handelt); die andere ist ein Mensch und fühlt extreme „affetti“, die es erlauben, die Gesetze des Kontrapunkts zu verletzen.

Doch Frescobaldi wagt es in seinen „Avvertimenti“ zum ersten Mal in der Geschichte, die musikalischen Gattungen zu mischen. Er erlaubt, dass die Welt der profanen Musik einen Einfluss auf die Interpretation aller anderen Arten von Musik ausübt. Der Organist des Vatikans, der für seine Improvisationen bewundert wird, schlägt vor, Werke auf der Orgel oder dem Cembalo mit den Parametern des fluktuierenden Tempos der Madrigale zu spielen. Das ist in jeder Hinsicht eine Revolution, vor allem in einer Zeit, in der die konservativen Kräfte der Kirche diesen neuen Stil zwar mochten, aber nur außerhalb des liturgischen Rahmens.

Frescobaldi kennt die Musik fast aller seiner Zeitgenossen sehr gut, er lässt sich von ihnen inspirieren und bewundert sie, bewahrt jedoch eine gewisse Distanz. Sein Genie ist bewundernswert, seine Technik rein und erlesen, sein Diskurs in klassischer Ausgeglichenheit geordnet, und sein Werk ist das Abbild eines Musikers, der die Klangmaterie sehr gut beherrscht. Zeitgenössischen Berichten zufolge, kann er alle Blas- und Saiteninstrumente spielen, ist ein Virtuose auf allen Tasteninstrumenten und außerdem ein sehr guter Sänger. Diese letztgenannte Eigenschaft erklärt die Natürlichkeit seiner Melodieführung und vor allem die Feinfühligkeit, mit der er Texte vertont.

Für uns ist es sehr aufregend, uns vorzustellen, wie die Begegnung zwischen Frescobaldi und Monteverdi im September 1610 wohl vor sich gegangen ist. Man kann sich ausmalen, wie die beiden Männer über Musik sprachen oder gemeinsam spielten, improvisierten, sangen und über die Zukunft dieser neuen Kunst träumten, durch die die Oper entstehen sollte.

Monteverdi setzte seinen Weg der Erforschung der theatralischen Musik fort und überwand die vatikanische Musik und die auf Palestrina zurückgehende Tradition mit seinem dem Papst gewidmeten „Vespro“ (1610). Dagegen blieb unser göttlicher Girolamo den Formen des 16. Jh. treu :

Madrigal, Motette, Lied, Toccata, Ricercare, Capriccio und Canzona werden unter seiner Feder zum « *Dramma per musica* » in Miniatur, kleine Juwelen des menschlichen Geistes, als wollte er uns zeigen, dass man die innere Intensität suchen kann, auch wenn das Barock dazu zwingt, die Gesten zu steigern. Die Musik Frescobaldis ist eine Art « ruhender » Vulkan, sie beobachtet ihre Umgebung mit Weisheit und hält sie gleichzeitig in Schranken.

Der bewundernde Blick, den J.S. Bach auf diese Musik warf, kann uns eine Idee der Welt vermitteln, die diese Werke in sich tragen. Werke, die die Jahrhunderte mit immer gleicher Frische und Intelligenz überdauern.

LEONARDO GARCÍA - ALARCÓN

Übersetzung: SYLVIA RONELT



### 1. Se l'aura spira

Se l'Aura spira tutta vezzosa,  
La fresca Rosa ridente stà  
La siepe ombrosa di bei smeraldi  
D'estivi caldi timor non hà.

A' balli, a' balli lieve venite  
Ninfe gradite, fior di beltà,  
Or sì chiaro il vago fonte  
Dall'alto monte al mar sen v'.

Suoi dolci versi spiega l'Augello,  
E l'arbuscello fiorito stà  
Un volto bello all'ombra accanto,

Sol si dia vanto d'haver pietà  
Al canto, al canto Ninfe ridenti,  
Scacciate i venti di crudeltà

### 3. Se m'amate, io v'adoro

Se m'amate, io v'adoro  
Se pur mi disprezzate, io vi disprezzo  
Se morite per me, io per voi moro.  
Se m'odiate voi,  
Io son avezzo  
A secondar d'Amor gli effetti,  
Sempre farò quel che farete voi.

### 4. Begli occhi

Begli occhi io non provo  
Fierezza, ò dolore

### 1. Se l'aura spira

Si la brise souffle toute douce  
la rose fraîche en rit  
La haie ombrageuse vert émeraude  
ne craint pas les chaleurs de l'été.

Aux bals, aux bals, venez légères,  
Nymphes aimées, fleurs de beauté ;  
la charmante source si claire  
s'en va du mont vers la mer.

Loiseau déploie ses doux vers,  
et l'arbrisseau se couvre de fleurs.  
Que seul un beau visage proche de l'ombre

puisse se vanter d'avoir de la compassion.  
Au chant, au chant, Nymphes riantes  
Chassez les vents de cruauté.

### 3. Se m'amate, io v'adoro

Si vous m'aimez, je vous adore  
Si vous me méprisez, je vous méprise  
Si vous mourez pour moi, moi pour vous je  
meurs  
Si vous me haïssez,  
j'ai pour habitude  
de secondar les effets de l'amour :  
je ferai toujours ce que vous ferez.

### 4. Begli occhi

Beaux yeux, je n'éprouve  
ni courroux ni douleur ;

### 1. Se l'aura spira

When the breeze blows most sweetly  
And the fresh rose stands smiling,  
The shady hedge of emerald green  
Has no fear of summer's heat.

Come, come and dance, you nymphs  
So light and charming, flowers of beauty;  
Now that the stream, clear and fair,  
Makes its way from the mountains to the sea.

The birds deploy their sweet songs  
And the flowering bushes are covered in bloom;  
Let one fair face alone, close by the shade,

Be proud of having shown compassion.  
Come, come and sing, you laughing nymphs,  
And drive away the winds of cruelty.

### 3. Se m'amate, io v'adoro

If you love me, then I shall adore you;  
If you spurn me, then I shall spurn you;  
If you die for me, then I shall die for you.  
If you should hate me,  
I am so accustomed  
To second Love's effects  
That I shall always act as you do.

### 4. Begli occhi

Eyes so fair, I feel  
Neither pride nor pain;

### 1. Se l'aura spira

Wenn die Brise ganz sanft bläst,  
lacht die frische Rose darüber,  
die smaragdgrüne, schattige Hecke  
fürchtet die Sommerhitze nicht.

Zu den Bällen, zu den Bällen, kommt leichte,  
geliebte Nymphen, Blumen der Schönheit,  
die charmante, so klare Quelle  
fließt vom Berg zum Meer.

Der Vogel verbreitet seine süßen Verse  
und der junge Baum bedeckt sich mit Blüten.  
Nur ein schönes Gesicht in der Nähe der Schatten

soll sich rühmen können, Mitleid zu haben.  
Zum Gesang, zum Gesang, lachende Nymphen,  
vertreibt die Winde der Grausamkeit.

### 3. Se m'amate, io v'adoro

Wenn ihr mich liebt, bete ich euch an,  
Wenn ihr mich verachtet, verachte ich euch,  
Wenn ihr für mich sterbt, sterbe ich für euch,  
Wenn ihr mich hasst,  
so ist es meine Gewohnheit  
die Wirkungen der Liebe zu unterstützen:  
Ich werde immer tun, was ihr tut.

### 4. Begli occhi

Schöne Augen, ich empfinde  
weder Zorn noch Schmerz;

Io pianti non trovo  
Nel regno d'Amore,  
Qual'or mi mirate  
Con sguardi amorosi  
Scherzate vezzosi

Voi labbra ridenti  
Quest'alma beate,  
Sì cari gli accenti  
Sì dolci formate  
Se i denti scoprite  
Con rare bellezze  
Nutrite dolcezze.

Ma lasso, io pavento,  
Che un Cielo bello, e puro  
Al soffio d'un vento  
Sì cangi in oscuro,  
Quell'aura che spira,  
Quel guardo che alletta  
S'adira, e saetta.

## 6 O mio cor

O mio cor, dolce mia vita  
Poi che lasso  
Il tuo passo  
Volge altrove invida stella  
Almen senti  
Pria che parti i miei lamenti

Tu sai pur dolce mio bene,  
Ch'hò nel Core

je ne trouve point de pleurs  
dans le royaume d'Amour,  
lorsque vous me regardez ou badinez  
avec des regards amoureux  
ou charmeurs

Lèvres riantes,  
vous ravissez mon âme  
et formez des accents  
si chers et si doux  
et quand vous découvrez les dents  
et leur rare beauté  
vous débordez de douceur.

Mais, las, j'ai peur  
que s'assombrisse  
ce ciel beau et pur,  
au souffle d'un vent :  
cette brise qui murmure  
ce regard qui minaude  
se met [alors] en colère et me transperce.

## 6. O mio cor

Ô mon cœur, ma douce vie  
puisque'une étoile révéree [par toi]  
mène ailleurs  
ton pas lent  
écoute au moins  
ma plainte avant de partir.

Tu sais bien, mon doux bien,  
que j'ai dans le cœur

I find no tears  
In Love's kingdom,  
When you look upon me  
And flirt with glances  
Both loving and bewitching.

Smiling lips,  
You ravish my soul,  
So dear and so sweet  
Are the words you utter  
When you let the rare beauty  
Of your smile be seen,  
You overflow with sweetness.

Alas, I fear lest  
This sky so fair and pure  
Should suddenly darken  
At a gust of wind;  
This murmuring breeze,  
This alluring glance  
Becomes angry and pierces my heart.

## 6. O mio cor

O my heart, my sweet life,  
Since, alas,  
A jealous star  
Directs your feet onto other paths,  
At least hear my plaint  
Before you depart.

You know well, my sweet beloved,  
That in my heart

ich finde keine Tränen  
im Reich Amors,  
wenn du mich ansiehst oder scherzt  
mit verliebten oder schmeichelnden  
Blicken.

Lachende Lippen,  
ihr entzückt meine Seele  
und bildet so teure  
und süße Töne  
und wenn ihr eure Zähne  
und ihre seltene Schönheit zeigt,  
quillt ihr über vor Zartheit.

Aber ach, ich fürchte,  
dass sich dieser schöne, reine Himmel  
verdunkelt  
durch das Blasen des Windes:  
diese Brise, die murmelt,  
dieser Blick, der kokettiert,  
wird [dann] wütend und durchbohrt mich.

## 6. O mio cor

O mein Herz, mein süßes Leben,  
da ein [von dir] verehrter Stern  
deinen langsamen Schritt  
anderswohin führt,  
höre wenigstens  
meine Klage, bevor du gehst.

Du weißt doch, meine süßes Gut,  
dass ich im Herzen

Tant'ardore  
Quant'hà il Mar steril'arene,  
Chè il mio petto  
D'infinito amor ricetto.

Vorrai dunque col partire  
A chi t'ama,  
E ti brama  
Dar cagione al suo morire [?]  
Deh soccorso  
Se non hai cor d'Aspe, ò d'Orso[!]

Riferite, che vicino  
Alle porte  
Della morte  
M'ha condotto il mio destino,  
Dall'aita  
Di lui sol pende mia vita.

## 8. Ti lascio anima mia

*Prima parte*  
Ti lascio, anima mia, giunta è quell' hora,  
L' hora, Ohimè, che mi chiama alla partita.  
*Seconda parte*  
Io parto, io parto, Ohimè, convien ch'io mora,  
Perché convien partir da te, mia vita.

*Terza parte*  
Ah, pur troppo è 'l dolor ch'entro m'accora;  
Non mi dar col tuo duol nova ferita.

autant d'ardeur  
que la mer a de sable stérile,  
car mon cœur  
contient un amour infini.

Tu veux donc causer la mort  
de qui t'aime  
et te désire,  
en l'abandonnant ?  
Ah, porte-moi secours  
si tu n'as pas un cœur de serpent ou d'ours !

Dites-lui que mon destin  
m'a conduit  
aux portes de la mort  
et que ma vie  
dépend seulement  
de son secours.

## 8. Ti lascio anima mia

*Première partie*  
Je te laisse, mon âme, l'heure est arrivée,  
hélas qui m'appelle au départ.  
*Deuxième partie*  
Je pars, je pars, hélas, il convient que je meure  
parce qu'il faut que je me sépare de toi, ma vie.

*Troisième partie*  
Ah, malheureusement c'est la douleur qui m'étreint  
Ne m'afflige pas d'une nouvelle blessure avec ta  
souffrance.

There is as much passion  
As the sea has barren sands,  
For my breast harbours  
An infinite love.

Do you wish that your departure  
Should cause the death  
Of one who loves you,  
Of one who desires you?  
Then give me help,  
Unless you have the heart of a snake or a bear!

Tell him  
That my fate  
Has led me  
To death's very door,  
And that my life  
Depends on his help alone.

## 8. Ti lascio anima mia

*First part*  
My soul, the hour has struck –  
The hour, alas, that summons me to leave.  
*Second part*  
I leave, I am leaving; it is meet that I should die,  
Since I must leave you, my life.

*Third part*  
Ah, how greatly my inner sorrow grieves me;  
Do not wound me anew with your suffering.

ebensoviel Glut habe  
als das Meer nutzlosen Sand,  
denn mein Herz  
enthält eine unendliche Liebe.

Du willst also, indem du ihn verlässt,  
den Tod derer verursachen,  
die dich liebt  
und dich begehrt?  
Ah, bring mir Hilfe,  
wenn du kein Schlangen- oder Bärenherz hast!

Sagt ihm, dass mich mein Schicksal  
an die Pforten des Todes  
geführt hat,  
und dass mein Leben  
nur von seiner Hilfe  
abhängt.

## 8. Ti lascio anima mia

*Erster Teil*  
Ich lasse dich, meine Seele, die Stunde ist  
gekommen,  
die mich, ach, zur Abreise ruft.  
*Zweiter Teil*  
Ich reise, ich reise, ich sollte sterben,  
weil ich mich von dir, mein Leben, trennen muss.  
*Dritter Teil*  
Ah, leider umfängt mich der Schmerz,  
Füge mir keine neue Wunde zu mit deinem  
Leiden.

#### Quarta parte

Deh non languir, cor mio, ch'al mio partire  
Mi duole il tuo dolor più, che 'l morire.

Preti Girolamo.

[Partita dolente.

Parole composte per una musica]

### 10. Vanne o carta amorosa

L'amante timido : Idillio terzo

Argomento :

*Non potendo egli più occultar l'amor suo, delibera alla fine di scoprirlo alla donna amata scrivendole quest'idillio, dove racconta come, avendo più volte favellato con esso lei, finalmente se n'accese, tenendo altrui segreti gli affetti suoi, fuorché ad una persona, la qual fece consapevole de' suoi pensieri solo per isfogarsi. Ed ora, trovandosi lontano dalla sua donna e non avendo di lei novelle, egli si vive miseramente.*

Vanne , o carta amorosa,

Vanne a colei per cui tacendo io moro,

Deh, mia timida carta,

Ardisci e spera e priega;

Chiedi, chiedi a colei

Di mio amor, di mia fede,

Pietà, ma non mercede.

Non chieggo no, non chieggio

Ch'a' miei [= miei] sospir sospiri,

Ch'al mio languir languisca:

#### Quatrième partie

Ah, ne languis pas, mon cœur, la douleur que tu ressens à mon départ me cause plus de peine que la mort.

### 10. Vanne o carta amorosa

L'amant timide : Troisième idylle

Argument

*Ne pouvant plus cacher son amour, il [l'amant timide] se décide enfin de le dévoiler en écrivant cette idylle où il raconte comment l'amante, ayant conversé plusieurs fois avec lui, s'enflamma finalement, tenant ses sentiments cachés aux autres, hormis une personne qui la rendit consciente de ses pensées, seulement pour s'épancher le cœur. Et à présent, se trouvant loin de sa dame, et n'ayant d'elle aucune nouvelle, il vit misérablement.*

Va, ô lettre amoureuse

Va à celle pour laquelle je meurs en me taisant

Ah, ma timide lettre,

ose, espère, et prie ;

demande, demande-lui

pitié pour mon amour et pour ma constance,

mais point de grâce.

Je ne demande pas, non, je demande pas

que tu soupires [= mes soupirs

que tu languisses à mon languir :

#### Fourth part

Do not languish, my heart, for your grief  
At my departure pains me more than death.

### 10. Vanne o carta amorosa

The timid lover : Third idyll

Argument

*No longer able to hide his love, he finally decides to reveal it to the woman he loves by writing this idyll in which he tells how he fell in love with her after she had conversed several times with him. He kept his feelings a secret from all except for one person to whom he made his feelings known so that he might unburden his heart. He is now far from his lady and, having no news of her, lives in misery.*

Go, my love letter,

Go to her for whom I die in silence;

O my timid letter,

You burn, you hope and you pray.

Ask her, ask her

To take pity on but show no mercy

Towards my love and my faith.

I do not ask, no, I do not ask

That you sigh in response to my sighing,

Nor that you languish from my languor.

#### Vierter Teil

Ah, sehne dich nicht, mein Herz, der Schmerz, den du bei meiner Abreise fühlst, fügt mir größeres Leid zu als der Tod.

### 10. Vanne o carta amorosa

Der schüchterne Liebhaber : Dritte Idylle

Inhalt

*Da er seine Liebe nicht mehr verheimlichen kann, beschließt er [der schüchterne Liebhaber] endlich, sie kundzutun, indem er diese Idylle aufschreibt, in der er erzählt, wie die Liebste mehrmals mit ihm gesprochen hatte und sich schließlich verliebte, vor anderen aber ihre Gefühle verheimlichte, außer vor einer Person, durch die sie sich ihrer Gedanken bewusst wurde, und der sie ihr Herz ausschüttete. Und da er nun weit von seiner Dame entfernt ist und keine Nachricht von ihr hat, lebt er elend.*

Geh, oh Liebesbrief,

Geh zu der, für die ich sterbe, weil ich schweige,

Ah, mein schüchterner Brief,

wage, hoffe und bete;

bitte, bitte sie

um Mitleid für meine Liebe und meine Treue,

aber nicht um Gunst.

Ich verlange nicht, nein, ich verlange nicht,

dass dich meine Seufzer zum Seufzen bringen,

dass dich meine Sehnsucht sehnsüchtig macht:

Ah, crudo è ben quel core,  
Ben è 'ndegno amatore  
Chi di veder desia  
L'amata donna sospirar d'amore!  
Lungi, lungi da lei  
Sien le pene amorose:  
Dolor, pianti, sospir, tutti sien miei;  
Anzi (o nuovo stupor de l'amor mio!)  
Io non bramo, io non chieggo  
Che l'amor mio riami,  
Che s'Amore ha dolor, non vuo' che m'ami.  
Io bramo, io chieggo solo  
Che 'l mio amor non isdegni,  
E voglia per mercé de' miei dolori  
Sol ch'io l'ami e l'adori.

## 12. Maddalena alla croce

A piè della gran croce, in cui languiva  
Vicino a morte il buon Giesù spirante,  
Scapigliata così pianger s'udiva  
La sua fedele addolorata amante.

E dell'humor, que da' begli occhi usciva  
E dell'or della chioma ondosa, errante  
Non mandò mai, da che la vita è viva  
Perle, od oro più bel l'India, ò l'Atlante.

Come far (dicca) lassa, ò Signor mio,  
Puoi senza me quest' ultima partita?

Ah, c'est cœur bien cruel  
et bien indigne amant  
que celui qui désire voir  
souponner d'amour la dame aimée !  
Que se tiennent loin d'elle  
les peines amoureuses.  
Douleur, pleurs, soupirs,  
que tous soient miens [et non siens] ;  
Plus (ô nouvelle surprise de mon amour!) :  
je ne désire ni ne demande  
que mon amour m'aime en retour ;  
car si l'Amour souffre, je ne veux pas qu'elle m'aime.  
Je désire, je demande seulement  
que mon amour ne l'indigne pas  
et qu'elle veuille pour récompense de mes  
souffrances  
seulement que je l'aime et l'adore.

## 12. Maddalena alla croce

Au pied de la grande croix où se consumait  
voisin de la mort, le bon jésus expirant,  
on entendait pleurer, échevelée  
sa fidèle amante abîmée dans la douleur.

L'Inde ou l'Atlas, depuis que la vie est vie,  
ne produisirent de perle ou d'or  
plus beaux que les larmes qui sortaient de ses  
beaux yeux  
et que l'or de sa chevelure ondoyante et éparse.  
« Comment peux-tu » disait-elle « ô mon  
Seigneur,

The heart of one who would wish to see  
His beloved lady sigh for love  
Is truly cruel,  
The heart of a truly unworthy lover.  
May the pains of love  
Remain far from her:  
May all sorrow, tears and sighs be mine;  
Also – a new amazement for my love –  
I neither desire nor ask  
That my love should love me in return,  
For if Love causes pain, let her not love me.  
I only desire and ask  
That she not disdain my love,  
And that, in reward for my sufferings,  
She may allow that I love and adore her.

## 12. Maddalena alla croce

At the foot of the great cross on which lay  
Good Jesus in agony, close to death,  
His faithful and desolate lover,  
Her hair dishevelled, was heard to weep.

India or Atlas, as long as life has existed,  
Have never delivered pearls or gold finer  
Than the tears that fell from her fair eyes  
Or the gleam of her wavy and scattered locks.

'O my Lord', she said, 'how can you  
Make this final departure without me?

Ah, der hat ein recht grausames Herz  
und ist ein recht unwürdiger Geliebter,  
der die geliebte Dame  
seufzen sehen möchte!  
Fern von ihr mögen  
die Liebesqualen bleiben.  
Schmerzen, Tränen, Seufzer,  
alle sollen von mir [und nicht von ihr] kommen;  
Noch mehr (o, neue Überraschung meiner  
Liebe!):  
Ich wünsch weder, noch verlange ich,  
dass mich meine Liebste widerliebt,  
denn wenn die Liebe leidet, will ich nicht, dass sie  
mich liebt.  
Ich wünsche, ich verlange nur,  
dass meine Liebe sie nicht empört,  
und dass sie als Lohn für meine Leiden  
nur will, dass ich sie liebe und anbete.

## 12. Maddalena alla croce

Am Fuß des großen Kreuzes, wo sich der gute Jesus  
dem Tode nah verzehrte und verschied,  
hörte man seine getreue Geliebte,  
in Schmerz versunken, heftig weinen.

Weder Indien noch der Atlas brachten, seit das  
Leben Leben ist, schönere Perlen oder Gold hervor  
als die Tränen, die aus ihren schönen Augen quollen  
und das Gold ihres welligen, aufgelösten Haares.

“Wie kannst du” – sagte sie – “O, mein Herr,  
diese letzte Reise ohne mich leben?

Come, morendo tù, viver poss'io?

Che se morir pur vuoi, l'anima unita  
Ho teco (il sai, mio Redentor, mio Dio)  
Però teco haver deggio e morte, e vita.

#### 14. Ohimé che fur

Ohimè, che fur, che sono, che saranno  
Quest'empie membra? ahi rimembranza dura  
Scese l'alma dal ciel candida, e pura,  
E con le colpe lor macchiata l'hanno.

Lasso, in breve di morte esposte al danno,  
Poca polvere sien, fredda, & oscura,  
E l'eterno penar quella non cura,  
Tanto il senso è di lei fatto tiranno.

Pria che d'Atropea preda rimanga,  
Spira ò Signor le fiamme tue soavi,  
Ch'il gielo del mio cuor si scaldi, e franga,

Veggio, & accuso homai le colpe gravi;  
Onde convien, ch'eterna mente pianga  
Perche le macchia di quest'alma io lavi.

vivre sans moi cet ultime départ?  
Comment, si tu meurs, puis-je vivre ?

Et si vraiment tu veux mourir, j'ai l'âme unie  
à toi (tu le sais, mon Rédempteur, mon Dieu),  
mais avec toi je dois partager et la mort et la vie ».

#### 14. Ohimé che fur

Hélas, que furent, que sont et que seront  
ces membres impies ? Ah souvenir pénible  
descendis du ciel dans l'âme blanche et pure  
et l'ont taché de leurs fautes.

Las, qu'elles soient, pauvres poussières, froides  
et obscures, exposées à l'épreuve de la mort,  
Et celle-là ne fait pas attention à l'éternelle peine  
tant le sens s'est fait d'elle un tyran .

Avant qu'elle ne devienne la proie d'Atropos,  
souffle, Ô Seigneur, tes douces flammes  
de sorte que le froid de mon cœur se réchauffe et  
se brise.

Je vois et accuse les graves fautes, à présent,  
par lesquelles il convient que pleure l'esprit  
éternellement  
afin que je lave les taches de cette âme.

How can I live, if you die?'

'If you truly wish to die, my Redeemer, my God,  
My soul, as you know, is joined with yours:  
With you I must share both death and life.'

#### 14. Ohimé che fur

Alas, what were, are and will be  
These unholy limbs? Ah, painful memory –  
A white and pure soul descended from heaven  
And they defiled it with their blows.

Alas, they are now but dust, cold and dark,  
let them be exposed to death's trials;  
May she pay no heed to eternal suffering,  
For her feelings made a tyrant of her.

Before she becomes Atropos' prey,  
O Lord, quicken your sweet flames  
So that my icy heart is warmed and broken

Veggio, & accuso homai le colpe gravi;  
Onde convien, ch'eterna mente pianga  
Perche le macchia di quest'alma io lavi.

Wie soll ich leben, wenn du stirbst?

Und wenn su wirklich sterben willst, ist meine Seele  
mit dir vereint (du weißt es, mein Erlöser, mein Gott),  
doch mit dir muss ich den Tod und das Leben teilen.

#### 14. Ohimé che fur

Ach, was waren, was sind und was werden  
diese gottlosen Glieder sein? Ach schmerzliche  
Erinnerung  
stieg vom Himmel herab in die weiße, reine Seele  
und befleckte sie mit ihren Sünden.

Ach, dass sie armer, kalter und dunkler Staub seien,  
der Prüfung des Todes ausgesetzt,  
Und diese achtet nicht auf die ewige Qual  
so sehr sind ihr die Sinne zum Tyrannen geworden.

Bevor sie die Beute der Atropos wird,  
blase, o Herr, deine milden Flammen,  
so dass die Kälte meines Herzen sich erwärme  
und weiche.

Ich sehe und klage die schweren Sünden nun an,  
durch die es angemessen ist, dass der Geist ewig weint,  
damit ich diese Seele von den Flecken reinwasche.

## 16. Gioite o selve

Gioite oh Selve, oh Venti  
A miei contenti  
La mia Cloride bella  
Che già fu si rubella è fatta amante  
E s'Amor leggiero ella è costante.

Ridete oh Fonti, oh Prati  
Nè di gelati  
Il mio dolce tesoro  
Che già negò ristoro, al fin si rese,  
E s'Amor'è crudele, egli è cortese.

Cantate oh Rivi, oh Fiori  
A miei ristori;  
Il bell' Idolo mio  
Arde com'ardo anch'io, non già per gioco  
Che s'Amor è di gielo, egli è di foco.

## 18. Così mi disprezzate

Così mi disprezzate?  
Così voi mi burlate?  
Tempo verrà, ch'Amor  
Farà di vostro core  
Quel, che fate del mio,  
Non più parole, addio!  
Datemi pur martiri,  
Burlate i miei sospiri,  
Negatemi mercede,  
Oltraggiate mia fede,  
Ch'in voi vedrete poi

## 16. Gioite o selve

Réjouissez-vous de mon bonheur,  
ô forêts, ô vents :  
ma belle Cloride  
qui était rebelle est à présent mon amante  
et si l'Amour est léger, elle est constante.

Riez, ô sources, ô prés :  
en ces jours d'hiver.  
Mon doux trésor,  
qui [me] refusait toute réconfort, s'est enfin rendu  
et si l'Amour est cruel, il est courtois.

Chantez mon soulagement,  
ô rivières, ô fleurs ;  
ma belle idole,  
brûle comme je brûle, et cette fois plus par jeux,  
car si l'amour est de glace, elle est de feu.

## 18. Così mi disprezzate

Ainsi, vous me méprisez ?  
Ainsi, vous vous moquez de moi ?  
Un temps viendra où l'Amour  
fera de votre cœur  
ce que vous faites du mien.  
Point de paroles, adieu !  
Donnez-moi donc des martyres (faites-moi  
souffrir)  
moquez mes soupirs,  
refusez-moi grâce,  
outragez ma constance,

## 16. Gioite o selve

Rejoice, you forests and winds,  
In my happiness,  
For my fair Chloris  
Who had once resisted me is now my lover;  
Love may be fickle, but she is faithful.

Laugh, you springs and fields,  
In these frozen days,  
For my sweet treasure  
Who denied me all comfort now proffers it;  
Love may be cruel, but she is courteous.

Sing, you brooks and flowers,  
Of my solace;  
My fair Idol  
Burns as I burn, but no longer in semblance:  
Love may be ice, but she is all fire.

## 18. Così mi disprezzate

How can you spurn me so?  
How can you make fun of me like this?  
A time will come when Love  
Will do to your heart  
What you are now doing to mine.  
Not a word more, farewell!  
Cause me great suffering,  
Mock my sighs,  
Deny me mercy,  
Outrage my faith,  
For then you will see in yourself

## 16. Gioite o selve

Freut euch über mein Glück,  
o Wälder, o Winde:  
Meine schöne Cloride,  
die widerspenstig war, ist nun meine Geliebte,  
und wenn Amor auch leichtfertig ist, sie ist treu.

Lacht, o Quellen, o Wiesen:  
In diesen Wintertagen.  
Mein süßer Schatz,  
der [mir] Trost versagte, hat endlich nachgegeben,  
und wenn Amor auch grausam ist, sie ist  
liebenswert.

Singet meine Erleichterung,  
o Flüsse, o Blumen;  
mein schönes Idol  
glüht wie ich glühe, und diesmal nicht mehr im Spiel,  
denn wenn Amor auch eisig ist, sie ist feurig.

## 18. Così mi disprezzate

So verachtet ihr mich?  
So macht ihr euch über mich lustig?  
Die Zeit wird kommen, in der Amor  
aus euren Herzen machen wird,  
was ihr mit dem meinen getan habt.  
Keine Worte, adieu!  
Lasst mich leiden,  
verspottet meine Seufzer,  
versagt mir eure Gunst,  
beschimpft meine Treue,  
und ihr werdet danach am eigenen Leib verspüren,

Quel che mi fate voi  
 Beltà sempre non regna,  
 E s'ella pur v'insegna  
 A dispregiar mia fè,  
 Credete pur a me,  
 Che s'oggi m'ancidete  
 Domani vi pentirete.  
 Non nego già ch'in voi  
 Amor ha i pregi suoi,  
 Ma sò ch'il tempo cassa  
 Beltà che fugge, e passa  
 Se non volete amare,  
 Io non voglio penare  
 Il vostre biondo crine  
 Le guance purpure  
 Veloci più che Maggio  
 Tosto faran passaggio  
 Prezzategli pur voi  
 Ch'io riderò ben poi.

et vous verrez ensuite en vous  
 ce que vous me faites à moi.  
 La beauté ne règne pas toujours  
 et si elle vous enseigne  
 de mépriser mon amour  
 croyez-moi bien :  
 si vous me tuez aujourd'hui  
 demain, vous vous en repentirez.  
 Je ne nie pas qu'en vous  
 Amour à quelque prix,  
 mais je sais que le temps chasse  
 la beauté, laquelle fuit et passe  
 Si vous ne voulez aimer,  
 moi, je ne veux pas avoir de peine.  
 Vos cheveux blonds,  
 vos joues pourpres  
 passeront bientôt  
 plus rapides que le mois de Mai !  
 Accordez-leur du prix,  
 car je rirai bien après.

Traductions : Christophe Georis

What you are doing to me.  
 Beauty does not always reign;  
 If it should lead you  
 To despise my faith,  
 Then believe this:  
 If you should kill me today,  
 You would repent of it tomorrow.  
 I do not deny that  
 Love's prizes dwell in you,  
 But I know that time pursues  
 Fugitive and transient beauty.  
 If you do not wish to love,  
 I do not wish to be hurt.  
 Your blond hair  
 And crimson cheeks  
 Will pass and be gone  
 More rapidly than the month of May.  
 Treasure them greatly,  
 For I shall laugh well later.

Translations : Peter Lockwood

was ihr mir antut.  
 Die Schönheit herrscht nicht immer,  
 und wenn sie euch lehrt,  
 meine Liebe zu verachten,  
 glaubt mir:  
 wenn ihr mich heute tötet,  
 werdet ihr es morgen bereuen.  
 Ich bestreite nicht, dass die Liebe  
 Zu euch einigen Wert hat,  
 doch ich weiß, dass die Zeit  
 die Schönheit vertreibt, die flieht und vergeht.  
 Wenn ihr nicht lieben wollt,  
 will ich nicht leiden.  
 Euer blondes Haar,  
 eure roten Wangen  
 werden bald vergehen  
 schneller als der Monat Mai!  
 Seid euch deren Wert bewusst,  
 denn ich werde später recht lachen.

Übersetzungen : Sylvia Ronelt



Voi labbra ridenti  
 Quell'alma beate,  
 Si cari gli accenti,  
 Si dolci formate,  
 Se i denti scoprite  
 Con rare bellezze  
 Nutrite dolcezze.



Ma, lassò, io pauento,  
 Che vn Ciel bello, e puro  
 Al soffio d'vn vento  
 Si cangi in oscuro,  
 Quell'aura che spirava,  
 Quell guardo che alletta  
 S'adira, e facta.



SONETTO SPIRITUALE. Maddalena alla Croce. 15

Più della gran Croce, in cui languiva Vicino à

PRIMO LIBRO  
D'ARIE MVSICALI  
PER CANTARSI

Nel Graucimbalo, e Tiorba.

A VNA, A DVA, E A TRE VOCI.

Di

GIROLAMO FRESCOBALDI  
ORGANISTA

DEL SERENISSIMO

GRAN DVCA  
DI TOSCANA.



IN FIRENZE Per Gio: Batista Landini. MDCXXX.  
*Con licenza de' SS. Superiori.*