

CICLO DE MIÉRCOLES

MONTEVERDI Y LA “INVENCION” DE LA MELODÍA

marzo 2013



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

MONTEVERDI
Y LA “INVENCION”
DE LA MELODÍA

Fundación Juan March

Ciclo de miércoles: “Monteverdi y la ‘invención’ de la melodía”, marzo 2013 [introducción y notas de Tim Carter. - Madrid: Fundación Juan March, 2013.] 112 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; marzo 2013)

Programas de los conciertos: [I] “Obras de B. Ferrari, F. Rasi, T. Tasso, S. d’India G. Caccini, C. Monteverdi, M. A. Gondi, O. Rinuccini J. des Prés y A. Brunelli”, por Furio Zanasi, barítono y La Chimera, Eduardo Egúez, director; [II] “Obras de C. Monteverdi, B. Strozzi, H. K. Kapsberger, P. Millioni, T. Merula, A. Piccinini, B. Ferrari, G. F. Sances y A. Mayone”, por Raquel Andueza, soprano y La Galanía; [y III] “Obras de C. Monteverdi”, por la Accademia del Piacere, Fahmi Alqhai, director; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 6, 13 y 20 de marzo de 2013.

También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

1. Canciones (Barítono) con bajo continuo - Programas de mano - S. XVI.- 2. Canciones (Barítono) con bajo continuo - Programas de mano - S. XVII.- 3. Madrigales en italiano - Programas de mano - S. XVI.- 4. Madrigales en italiano - Programas de mano - S. XVII.- 5. Improvisación (Música) - Programas de mano - S. XVI.- 6. Música para clave - Programas de mano - S. XVI.- 7. Música para laúd - Programas de mano - S. XVI.- 8. Música para tiorba y bajo continuo - Programas de mano - S. XVII.- 9. Chaconas - Programas de mano - S. XVI.- 10. Passacaglias - Programas de mano - S. XVII.- 11. Óperas - Fragmentos - Programas de mano - S. XVI.- 12. Canciones (Soprano) con bajo continuo - Programas de mano - S. XVII.- 13. Fundación Juan March - Conciertos.

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

Los conciertos de este ciclo se transmiten por Radio Clásica, de RNE

© Tim Carter

© Luis Gago (traducción de los textos)

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 4 Presentación
- 6 Introducción
Monteverdi y la “invención” de la melodía
Humanismo renacentista
Poesía y música
- 12 Miércoles, 6 de marzo - *Primer concierto*
La voce di Orfeo. Gli Amori di Francesco Rasi
Obras de B. FERRARI, F. RASI, T. TASSO, S. d'INDIA, G. CACCINI,
C. MONTEVERDI, M. A. GONDI, O. RINUCCINI, J. des PRÉS y
A. BRUNELLI
Furio Zanasi, barítono y **La Chimera (Eduardo Egüez, director)**
- 46 Miércoles, 13 de marzo - *Segundo concierto*
Lamenti della ninfa
Obras de C. MONTEVERDI, B. STROZZI, H. K. KAPSBERGER,
P. MILLIONI, T. MERULA, A. PICCININI, B. FERRARI, G. F. SANCES
y A. MAYONE
Raquel Andueza, soprano y **La Galanía**
- 86 Miércoles, 20 de marzo - *Tercer concierto*
Amori di Marte
Obras de C. MONTEVERDI
Juan Sancho, tenor; **Mariví Blasco**, soprano y
Accademia del Piacere (Fahmi Alqhai, director)

Introducción y notas de **Tim Carter**

Coincidiendo con el estreno en 1607 de la primera ópera en la cultura occidental -el *Orfeo* de Claudio Monteverdi-, la historia de la música ha tomado ese año como el fin del Renacimiento y el comienzo del Barroco. La transición entre dos periodos históricos no se produce nunca de la forma abrupta que narran los manuales y, por tanto, esta fecha debe entenderse más como un hito simbólico que como un cambio repentino. Pero es cierto que en estas décadas hubo importantes novedades en el modo de componer. En particular, se produjo una de las transformaciones de mayor trascendencia de todos los tiempos: el paso de una escritura polifónica con varias líneas melódicas en plano de igualdad a otra con una voz principal acompañada por instrumentos. El título de *Nuove musiche*, habitual de muchos tratados y colecciones publicados en estos años, hacía explícita la idea de que se estaba alumbrando una nueva era compositiva. En este proceso de abandono de la polifonía vocal y surgimiento de la melodía con bajo continuo, Monteverdi tuvo un papel estelar, hasta el punto de ser considerado como el compositor italiano más destacado de su generación.

Este ciclo de tres recitales explora el repertorio vocal que emergió en la Italia del primer tercio del siglo XVII, cuyo principal rasgo compartido es la “invención” de la melodía. Junto a Monteverdi, también podrán oírse voces menos frecuentes en la sala de conciertos como las de d’India, Caccini, Rasi, Strozzi o Merula. Estos compositores se enfrentaron entonces al reto de escribir para una voz solista, que además tenía que expresar los sentimientos de acuerdo con la teoría de los afectos y de la nueva teatralidad que impregnó toda la música del momento. Del lamento al madrigal, del aria al recitado, estos conciertos ofrecen una selección de obras surgidas en uno de los momentos y lugares de mayor creatividad en la historia de la música.

INTRODUCCIÓN

Monteverdi y la “invención” de la melodía

Monteverdi, invención, melodía... Tres palabras, y tres conciertos, para revelar las maravillas de la música en Italia en la primera mitad del siglo XVII. No puede afirmarse, por supuesto, que Claudio Monteverdi (1567-1643), el mayor compositor de finales del Renacimiento y del primer Barroco, “inventara” de algún modo lo que actualmente llamamos “melodía”. Pero él habría comprendido estas palabras de un modo diferente. “Invención” se sitúa al frente de los cinco cánones de la retórica ciceroniana: *inventio* (encontrar el tema de un razonamiento), *dispositio* (ordenación del razonamiento), *elocutio* (elaboración y expresión del razonamiento de un modo elegante), *memoria* (memorización del razonamiento) y *actio* (expresar el razonamiento de un modo persuasivo). Toda creación artística podría verse inmersa en unos estadios similares, porque las artes eran, en sí mismas, retóricas, ya que buscaban persuadir y emocionar. Así, la música procede de la composición (*inventio*, *dispositio*) a la interpretación (*memoria*, *actio*). La *elocutio* ocupa un terreno intermedio dependiendo del nivel de detalle en la partitura del compositor: cuanto más bajo sea ese nivel, mayor responsabilidad recae sobre el intérprete para la *elocutio*: esto es, la partitura no es, más que un esquema que ha de ser elaborado de un modo elegante y expresivo.

6

Para Monteverdi, “melodía” significaba también algo diferente. Hoy la definimos como “una sucesión agradable de sonidos musicales individuales”, en contraposición a la armonía o el acompañamiento. Pero Platón adoptó una visión más amplia en su *República*: por citar la traducción latina que Monteverdi conocía bien: *melodia ex tribus constare videatur, oratione, harmonia, et rhythmo* (puede verse que la melodía consta de tres cosas: oración, armonía y ritmo). En el original griego, Platón está refiriéndose a los tres componentes del *melos* (canción) como un todo: las palabras y su expresión (*oratio*), la adecuada disposición de las notas musicales (*harmonia*) y su agrupamiento en modelos métricos (*rhythmus*).

Las definiciones revisten importancia porque fijan los términos de cualquier debate. En el caso de la *inventio*, por ejemplo, el quid consistía en saber si las ideas musicales podían extraerse mejor de otras ideas de este tipo o si podían crearse de la nada, es decir, inventarse literalmente. Esto dio lugar a una dicotomía entre la tradición y la innovación. Para la *melodia*, la clave dependía de cuál de los tres componentes tenía prioridad, si los musicales (*harmonia*, *rhythmus*) o el textual (*oratio*). Estas son las controversias que animaron la actividad musical en la época de Monteverdi.

Humanismo renacentista

Estas referencias a Cicerón, por un lado, y a Platón, por otro, no constituyen ninguna coincidencia: los escritos de estos pensadores clásicos fueron fundacionales para el resurgimiento cultural en Europa durante los siglos XV y XVI que ahora llamamos el “Renacimiento”. La dificultad para los músicos contemporáneos estribaba en que este tipo de textos antiguos no parecían ser de aplicación para su moderno lenguaje musical: la polifonía. La música sacra y profana del siglo XVI tendía a estar escrita a varias voces (la norma era cinco), entretejidas contrapuntísticamente: las obras de Giovanni Pierluigi da Palestrina pasaron a ser el ejemplo por antonomasia. Su música revela un ingenio supremo y es rica en esplendor sonoro. Sin embargo, no es fuertemente expresiva en ningún sentido emocional; ni tampoco se preocupa siempre por la clara presentación del texto: Palestrina no ignora las palabras, pero la *harmonia* y el *rhythmus* tienen claramente prioridad sobre la *oratio*.

Esto se convirtió en el tema de una controversia, tanto en el seno de la Iglesia durante la época de la Reforma católica como entre los pensadores de un sesgo más humanista. La cuestión no era cómo crear un estilo musical que permitiera una clara declamación del texto. El músico florentino Vincenzo Galilei (padre de Galileo) también se valió de la analogía de cuatro

hombres que utilizaban cuerdas para derribar una columna: situados en sus cuatro lados, se contrarrestarían entre sí, ya que lo que necesitaban era tirar todos ellos en la misma dirección. Del mismo modo, dado que, según Platón, la música surtía su efecto emocional por medio de la altura (notas agudas, intermedias, graves) y el ritmo (rápido, intermedio o lento), cualquier música que combinara sonidos agudos y graves con un movimiento más rápido y más lento sería con seguridad emocionalmente neutral. La respuesta –sostenía Galilei– consistía en abandonar la polifonía en favor de una forma mucho más sencilla de canción para voz solista con acompañamiento instrumental. Sus adversarios defendían que esto echaba por la borda varios siglos de progreso musical, y negaba a la música precisamente aquello que la convertía en arte.

La postura de Galilei dio lugar a la conocida como “nueva música” en Florencia en las últimas décadas del siglo XVI: el término procede de una colección de canciones, *Le nuove musiche* (literalmente, “Las nuevas canciones”), publicada por Giulio Caccini en 1602. También provocó la utilización de ese nuevo estilo en el teatro, en el género que hoy llamamos ópera. Jacopo Peri defendió que la idea de crear una obra a la que se ponía música (una *favola in musica*) era en parte un intento de recrear la interpretación de la tragedia antigua y, por tanto, su afamado poder retórico y emocional. La música que él mismo escribió para *Dafne* (a partir de un libreto del poeta florentino Ottavio Rinuccini), estrenada en 1598, estaba concebida como “un sencillo experimento de lo que puede hacer la música de nuestra época”. Sólo se conservan algunos fragmentos, pero sí que nos ha llegado la partitura completa de la siguiente colaboración de Peri y Rinuccini, *Euridice*, escrita para las festividades que celebraron la boda de Maria de’ Medici y el rey Enrique IV de Francia, en Florencia, en octubre de 1600. Este tratamiento del mito de Orfeo –que fue el más famoso cantor de la antigüedad– constituía una evidente propaganda tanto para el poder de la nueva música como para la gloria de los grandes duques de Medici.

No hay duda de que Monteverdi conocía la *Euridice* de Peri. En ese momento trabajaba como músico para Vincenzo

Gonzaga, duque de Mantua, que mantenía estrechos lazos con los Medici (la familia de su mujer), pero que también los veía como sus competidores: por ello la primera ópera de Monteverdi, *Orfeo* (1607), rivalizó con la de Peri. Monteverdi se vio también envuelto en otro agresivo debate en torno a esta misma época. En 1600, sus madrigales musicales fueron atacados por el teórico boloñés Giovanni Maria Artusi por que violaban las reglas tradicionales del buen contrapunto. La respuesta de Monteverdi se remontó a Platón: la *oratio* debía ser el ama, no la criada, de la *harmonia*, de modo que podían infringirse las reglas al servicio de la expresión del texto. Esto –afirmó– suponía la base de una nueva “segunda práctica” (*seconda pratica*) que él contraponía a la “primera” práctica de Palestrina y sus contemporáneos.

Poesía y música

Muchas de estas contiendas sobre el texto frente a la música vinieron suscitadas por la evolución de la poesía lírica, épica y dramática italiana a lo largo del Renacimiento. Incluso antes, el gran poeta toscano del siglo XIV, Francesco Petrarca, había proporcionado nuevos modos de expresión poética – fundamentalmente por medio de los sonetos contenidos en su *Canzoniere*– y un resurgimiento del interés por Petrarca en el segundo cuarto del siglo XVI lo erigió en un modelo. Poemas épicos como *Orlando furioso* (1516), de Ludovico Ariosto, y *Gerusalemme liberata* (1581), de Torquato Tasso, se valieron de romances medievales anteriores para tejer tapices fantásticos que mezclaban proezas humanas con sucesos mágicos. Aunque autores como Tasso y Battista Guarini escribieron en las formas clásicas de la tragedia y la comedia, también introdujeron en la ecuación el nuevo drama pastoral, creando tanto escándalo entre los teóricos tradicionales como había hecho Monteverdi. Más tarde hizo furor el poeta Giovan Battista Marino, con su extravagante búsqueda manierista de lo “maravilloso” (*meraviglia*) mezclado con una buena dosis de seducción erótica.

El soneto es una forma poética fija (dos cuartetos y dos tercetos), como lo es la *ottava rima* de la poesía épica renacentista (estrofas de ocho versos con un esquema fijo de rima).

Ambos utilizan exclusivamente el verso endecasílabo, que es la forma clásica del verso italiano. Los madrigales estaban escritos a partir de versos heptasílabos y endecasílabos de rima libre; y la canzonetta era estrófica, a veces con otros tipos de métrica (versos tetra-, penta-, hexa- u octosílabos). Los poemas líricos pueden estar escritos en primera, segunda o tercera persona; los poemas épicos mezclan lo que Platón llamó la voz diegética (la del narrador: Homero habla como Homero) y la mimética (palabras puestas en boca de otras personas: Homero habla como Ulises); la poesía dramática es absolutamente mimética. Poner música a este tipo de poesía con las cinco voces características de la polifonía renacentista se convierte en algo problemático cuando se quiere que la voz poética represente a una sola persona (el “yo” de un poema de amor, o la voz mimética de un poema épico), y esto se acentúa aún más en el caso del drama. En otras palabras, las canciones para voz solista de la “nueva música” dieron cabida a la exploración de nuevos medios de representación poética, tanto en los escenarios teatrales (de ahí el nacimiento de la ópera) como en la cámara.

Las primeras canciones a solo se encuadran en dos categorías: declamatorias (para sonetos, madrigales y poesía épica) y más melodiosamente danzables (para canzonettas estróficas). En las primeras, la música sirve como una forma reforzada de habla; en las segundas, la música parece más –bueno– musical. Pero, ¿qué sucede si el habla musical reforzada resulta insuficiente para representar las emociones en el texto? ¿Y qué sucede cuando los cantantes –como eran en su mayor parte Caccini, Peri y sus compatriotas– intervienen en el momento de la interpretación para hacerse con el control de la *elocutio*, manipulando la música y añadiéndole adornos, en pos de un efecto vocal más inmediato? Se trataba de preguntas difíciles: nuestros tres conciertos nos muestran cómo intentaron encontrar los compositores algunas respuestas.

TIM CARTER

(Traducción de LUIS GAGO)

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Paola Besutti, Teresa M. Gialdroni, Rodolfo Baroncini (eds.), *Claudio Monteverdi, studi e prospettive. Atti del Convegno Mantova, 21-24 ottobre 1993*, Florencia, Leo S. Olschki, 1993.
- Tim Carter, *Monteverdi's musical theatre*, Londres, Yale University Press, 2002.
- Tim Carter, *Monteverdi and his contemporaries*, Aldershot, Ashgate Publishing, 2000.
- Paolo Fabbri: *Monteverdi*. Turín, EDT/Musica, 1985.
- Ian Fenlon y Tim Carter (eds.), *'Con che soavità': Essays in Italian Baroque Opera, Song and Dance, 1580-1740*, Oxford, Clarendon Press, 1995.
- Gary Tomlinson, *Monteverdi and the end of the Renaissance*, Los Ángeles, University of California Press, 1990.

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 6 de marzo de 2013. 19,30 horas

La voce di Orfeo. Gli amori di Francesco Rasi

I

Amor che deggio far

Benedetto Ferrari (1603-1681)

Io son amante di un crin aurato, de Musiche varie

Francesco Rasi (1574-1621)

Fillia mia, Filli dolce, de Madrigali di diversi autori

Torquato Tasso (1544-1595)

Amor l'ali m'impenna, de Rime (poema recitado)

Sigismondo d'India (c. 1582-1629)

Vorrei baciarti, o Filli, de Le musiche da cantar solo

Passamezzo

Giulio Caccini (1551-1618)

Dolcissimo sospiro, de Le nuove musiche

Dalla porta d'Oriente, de Nuove musiche e nuova maniera di scriverle

Vedrò 'l mio sol

Sinfonia

Claudio Monteverdi (1567-1643)

Rosa del ciel, de L'Orfeo

Francesco Rasi

È sì lieto il mio core, de Madrigali di diversi autori

Marc'Antonio Gondì (¿1443-1486?)

In morte di Madonna (poema recitado)

Francesco Rasi

Dove misero mai, de Madrigali di diversi autori

Improvvisación para clave

II

Sigismondo d'India*Cara mia cetra*, de Le musiche da cantar solo**Francesco Rasi***Un guardo ohime ch'io moro*, de Madrigali di diversi autori**Giulio Caccini***Vedrò l mio sol*, de Le Nuove musiche**Sigismondo d'India***Che vegg'io ohimè*, de Le musiche a una et due voci. Libro quarto

13

Vattene pur crudel**Sinfonia****Claudio Monteverdi***Et è pur dunque vero*, de Scherzi musicali cioè arie et madrigali**Ottavio Rinuccini** (1562-1621)*Sfogava con le stelle* (poema recitado)**Sigismondo d'India***Sovente allor*, de Le musiche da cantar solo**Josquin des Prés** (c. 1440-1521)*Mille regretz* (arreglo para laúd de Eduardo Egüez)**Antonio Brunelli** (1577-1630)*Non havea Febo ancora*, de Scherzi, arie, canzonette e madrigali**Furio Zanasi**, *barítono***LA CHIMERA****Eduardo Egüez**, *laúd, tiorba, guitarra barroca y director***Sabina Colonna**, *viola da gamba***Guido Morini**, *clave*

La voce di Orfeo

Orpheus with his lute made trees,
And the mountain tops that freeze,
 Bow themselves, when he did sing:
To his music, plants and flowers
Ever sprung; as sun and showers
 There had made a lasting spring.

Every thing that heard him play,
Even the billows of the sea,
 Hung their heads, and then lay by.
In sweet music is such art,
Killing care and grief of heart
 Fall asleep, or hearing, die.

14

*[Con su laúd Orfeo conseguía
que al cantar le rindieran pleitesía
 cimas nevadas, árboles y eras:
sin cesar plantas y flores con sus sonos
brotaban como si sol y chaparrones
 produjeran sin fin mil primaveras.*

*Cuantos seres oíanle tocar,
incluidas las olas en el mar,
 doblegábanse a fin de sucumbir.
La música posee una fuerza tal
que al oírla el mal de amor mortal
 se adormece o siéntese morir.]*

(Shakespeare, *Enrique VIII*, III.1)

Cualquier músico que intentase revivir el poder de la música de la antigüedad clásica solía tomar a Orfeo como modelo, aquel cuyo canto conmovía a los animales, los árboles y las rocas, e incluso a los poderes del Hades para rescatar a

su amada Eurídice. No es de extrañar, por tanto, que las óperas más antiguas conservadas cuenten su historia, ya se trate de la *Euridice* (Florencia, 1600) de Jacopo Peri o de *L'Orfeo* (Mantua, 1607) de Claudio Monteverdi. Peri cantó como Orfeo en su propia ópera, mientras que fue el cantante virtuoso Francesco Rasi quien presentó al personaje con “Rosa del ciel” en la obra de Monteverdi. Del mismo modo, su archirrival, Giulio Caccini, probablemente cantó también en su propia versión de *Euridice* (Florencia, 1602).

Caccini, Peri y Rasi eran tenores, aunque no con la tesitura que asociamos en la actualidad con ese tipo de voz (se hallaban probablemente más cerca de ser barítonos ligeros). Caccini hizo valer su veteranía (había nacido en 1551, mientras que Peri era diez años más joven y Rasi, trece), además de haberse adelantado en el desarrollo de los nuevos estilos de canción a solo que surgieron en Florencia en la década de 1580. Es posible que su colección *Le nuove musiche*, publicada en Florencia en 1602, no fuera la primera de este tipo en aparecer impresa, pero sí que fue con certeza la más influyente, debido tanto a su contenido como a su largo prefacio. Aquí Caccini reconoce la deuda que tiene contraída con su principal patrón, el patricio florentino Giovanni de' Bardi, que había estado al frente de una “Camerata”, un grupo de intelectuales que habían examinado los defectos de la música moderna en comparación con la de los antiguos. A continuación, el prefacio sigue explicando –al menos hasta un cierto punto– lo que sus canciones demandaban de sus cantantes: una voz flexible capaz de moverse libremente y con elegancia, de proyectar las palabras y de utilizar una sutil variedad de técnicas y ornamentos vocales (*esclamazione, trillo, gruppò*, etc.). Por encima de todo, la interpretación debía realizarse con *sprezzatura*, tomando prestado el término de cómo se suponía que habían de comportarse los nobles cortesanos, con una virtuosística despreocupación, haciendo que lo difícil pareciera fácil. Resultaba quizás inevitable que Caccini dijera menos cosas sobre el acompañamiento de sus canciones. Él lo escribió simplemente como un *basso continuo*, esto es, una sola línea de bajo a la que habían de añadirse los acordes del modo que

considerara más apropiado el instrumentista (aunque hay algunos números y otros símbolos para resolver casos de duda). Su ideal parece haber sido que el propio cantante se acompañara con un instrumento de la familia del laúd. Pero otras fuentes revelan que el clave era un instrumento acompañante bastante habitual, mientras que la guitarra española estaba poniéndose de moda entre los intérpretes aficionados. En salas de mayores dimensiones, podía utilizarse un instrumento de cuerda bajo (viola da gamba bajo, violone) para doblar la línea del bajo, aunque no era en ningún caso tan omnipresente como en el período barroco más avanzado. El lirone era una forma especial de instrumento de cuerda que podía tocar acordes (y, por tanto, procurarse él mismo el acompañamiento), también poseía un cierto prestigio debido a su asociación nominal (pero falsa) con la lira griega.

En otras palabras, un buen número de los sonidos instrumentales que se escuchan esta tarde no aparecen en la notación del compositor, sino que quedaban en manos del intérprete experimentado. La línea vocal, por otro lado, se escribía con más cuidado, pero el cantante disfrutaba, aun así, de un considerable margen de libertad en términos del tempo y el fraseo, y Caccini le permite añadir ornamentos de buen gusto y otros recursos expresivos siempre y cuando no resten importancia al texto.

Cantar canciones de amor

La mayor parte de la poesía lírica del último Renacimiento trata de los placeres y los dolores del amor: sus dudas (“Amor, che deggio far?”–“Amor, ¿qué debo hacer?”), sus esperanzas (“Vedrò ‘l mio sol?”–“¿Veré a mi sol?”) y su sufrimiento (“Vattene pur crudel”–“Vete, pues, cruel”). Muchos de los poemas recurren a los dobles sentidos asociados con el acto sexual –deseado o realizado–, cuyo resultado es invariablemente alguna forma de “muerte”. Los besos también figuran en lugar destacado, a menudo con una discusión sobre cuál sería el mejor lugar para darlos. Amantes no correspondidos, esperanzados o inquisitivos tienen confiados con frecuencia sonetos y madrigales; los correspondidos tienen canzonettas

estróficas mientras cantan las delicias de sus amadas: su cabello rubio, sus ojos, sus labios u otras “entradas” diferentes a un lugar placentero. Estos poemas presentan casi siempre una persona poética masculina: la mujer es la receptora pasiva de reproches o alabanzas dependiendo de cuán receptiva sea a los deseos de su amado, a pesar de que se vea atrapada en el dilema de cómo hacerlo así con la modestia debida.

En cuanto a la música, sonetos y madrigales se tratan, por regla general, en un estilo declamatorio libre semejante al recitativo que Peri y Monteverdi habían adoptado para las primeras óperas. El resultado se asemeja a una recitación poética reforzada, aunque los ornamentos, por un lado, y el recurso a un lirismo más expansivo, por otro, pueden tener un efecto puntual poderoso. Los matices son sutiles y dependen de una íntima comprensión de la poesía. Las piezas compuestas a partir de textos estróficos –llamadas “arias” en un sentido técnico, más que operístico, del término– pueden ser bien declamatorias, bien más melodiosas y danzables, dependiendo de la naturaleza del texto. También pueden contener pasajes instrumentales (ritornellos) que se repiten entre las estrofas. La relación entre forma poética y estilo musical es muy uniforme: resulta casi imposible, al menos a comienzos del siglo XVII, que una pieza musical basada en un soneto o un madrigal esté, por ejemplo, en un melodioso compás ternario.

Pero hay rarezas en relación tanto con el texto como con la música. El poema de Ottavio Rinuccini “Non havea Febo ancora” es una canzonetta estrófica (con estrofas de cuatro versos, cada una de ellas con un estribillo adicional de dos versos). No se trata, sin embargo, de un texto “feliz”: el narrador describe cómo una muchacha, abandonada por su amante, vaga desoladamente por los campos, e incluso pone palabras en su boca mientras se lamenta de su desdichado estado. Se trata, en efecto, de un lamento, que podría esperarse que estuviera escrito en forma de recitativo musical, pero la forma del texto impone algo más regular. El compositor toscano Antonio Brunelli prefirió evitar el desafío; Monteverdi hizo algo mejor y así podrá descubrirlo la semana que viene.

La difusión de la canción a solo

La “nueva música” apareció inicialmente en Florencia, pero se extendió muy rápidamente por Italia. Esto se llevó a cabo, en parte, por medio de músicos que viajaban de un lugar a otro. Francesco Rasi nació en Arezzo, se formó en Florencia (con Caccini), luego se trasladó a Mantua y también pasó un tiempo en Salzburgo, al norte de los Alpes. Sigismondo d’India, un noble de Palermo, recorrió las cortes del norte de Italia antes de acabar trabajando al servicio del duque de Saboya. Benedetto Ferrari procedía de Reggio Emilia, trabajó en Roma, Parma y Modena, pero más tarde recaló en Venecia, donde tuvo una influencia significativa en el apogeo que experimentó la ópera en la ciudad a partir de 1637. Incluso Monteverdi se vio obligado a trasladarse desde lo que pensaba que era un puesto estable en Mantua tras la muerte del duque Vincenzo Gonzaga a comienzos de 1612; tuvo la suerte de que el puesto de *maestro di cappella* en la Basílica de San Marcos de Venecia quedó vacante en 1613, y sería allí donde pasaría el resto de su vida. Una característica de todos estos compositores de canciones a solo fue su vinculación con cortes principescas: incluso el provinciano Antonio Brunelli, otro alumno de Caccini, tenía una conexión con los Medici. Un rasgo casi habitual es que tendían a ser intérpretes que componían, más que lo que podría llamarse compositores profesionales, que solían menospreciar este tipo de música aparentemente sencilla. Monteverdi constituye la principal excepción –podía escribir contrapunto complejo a la altura de sus mejores contemporáneos–, pero nunca se dedicó sin reservas a la canción a solo, prefiriendo escribir para dos o más voces, de tal modo que el contrapunto siguiera siendo necesario.

El principal medio de difusión de la canción a solo fue, sin embargo, la edición musical. En las primeras dos décadas del siglo aparecieron más de un centenar de cancioneros, superando claramente a la música profana escrita en estilos polifónicos más tradicionales (algunos de los cuales quedaron exiliados, por así decirlo, en forma de arreglos instrumentales, como es el caso de la impeccedera *chanson* de Josquin

Desprez, “Mille regretz”). Aunque un buen número de estos impresos eran claramente ediciones “de vanidad” autofinanciadas, otros se concibieron para el mercado comercial tanto en Italia como al norte de los Alpes. Las canciones de Caccini se conservan también en manuscritos ingleses y en fuentes con textos holandeses y alemanes. Cabe preguntarse, sin embargo, cuántas de las personas que compraban esta música podían realmente cantarla. Algunas piezas, como las de Brunelli, son lo bastante sencillas como para ser interpretadas por aficionados, pero las canciones de Rasi, por ejemplo, presentan un número temible de ornamentos incorporados en la notación –se trataba, al fin y al cabo, del Orfeo de Monteverdi–, mientras que los prefacios de la primera y la segunda colección de Caccini (esta última titulada *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle*, de 1614) suponen un reto sobrecogedor para cualquier aspirante a cantante. Parte de ello era mera publicidad: los libros de Caccini o Rasi eran, en efecto, una invitación a dar clases de canto con ellos personalmente. En sentido más amplio, sin embargo, la canción a solo acabaría por introducir algunos ajustes para adaptarse a los cambios en el mercado.



TEXTOS DE LAS OBRAS

BENEDETTO FERRARI

Io son amante di un crin aurato (Benedetto Ferrari, 1603-1681)

Io son amante / d'un crin aurato
Ch'all'aura errante / m'hà 'l cor legato.
Più cari impacci / trovar non lice
Son frà què lacci / prigion felice.

Spesso in quell'onda / Amor, sì bella
Del cor m'affonda / la navicella
Ma braman tutti / tali disagi
Son frà que' flutti / cari i naufragi.

Vorrei tallora / per lieto farmi
Esser un'ora, / in fior cangiarmi;
Frà l'aure havrei / sublime honore,
Frà fior sarei, / del ciel un fiore.

Ma indarno aspiro / à si bel tesoro,
invan m'aggio / à si lucid'oro;
Per più chiarezza / lo chiede il Sole,
Per più vaghezza / il ciel lo vuole.

FRANCESCO RASI

Fillia mia, Filli dolce (Giovanni Battista Strozzi, 1551-1636)

Fillia mia, Filli dolce.
O' sempre nov'e più chiaro contento
Quanta dolcezza sento
In sol Filli dicendo.
Io mi pur provo ne qui tra noi ritrovo
Ne trà Cieli armonia
Che del bel nome tuo più dolce sia.

Estoy enamorado de un cabello dorado

*Estoy enamorado / de un cabello dorado
que ha ligado mi corazón / a la brisa errante.
No cabe hallar lazos / más preciosos,
en una feliz prisión / me siento encadenado.*

*A menudo en estas aguas / tan hermosas
se hunde, Amor, la barca / de mi corazón,
pero todos anhelan / percances tales,
entre esas olas precioso / es el naufragio.*

*A veces querría / para hacerme feliz
mudarme en una flor / por una hora;
disfrutaría entre brisas / de sublime honor,
entre las flores sería / una flor del cielo.*

*Mas en vano aspiro / a tan bello tesoro,
en vano merodeo / tan brillante oro;
para mayor fulgor / lo requiere el Sol,
el cielo para mayor / belleza lo desea.*

Mi Filis, dulce Filis

*Mi Filis, dulce Filis.
Oh, armonía siempre nueva y más clara,
cuánta dulzura siento
sólo al decir "Filis".
No puedo imaginar que aquí, entre nosotros,
ni entre los Cielos exista una armonía
que sea más dulce que tu hermoso nombre.*

TORQUATO TASSO

Amor l'ali m'impenna (poema recitato)

Amor l'ali m'impenna,
Amor caro, amor dolce, amor felice,
Tal ch'io non spero più, né più mi lice.
Passò monti e procelle,
Passò il cielo e le stelle...
Del piacer questo è il regno!
Ah mia fortuna non se l'abbia a sdegno!
Questo, questo m'accora,
Ch'altri cadèo dal Paradiso ancora!

SIGISMONDO D'INDIA

22

Vorrei baciarti, o Filli (Giambattista Marino, 1569-1625)

Vorrei baciarti, o Filli,
Ma non so prima ove il mio bacio scocchi,
Ne la bocca o ne gli occhi.
Cedan le labbra a voi, lumi divini,
Fidi specchi del core,
Vive fiamme d'amore!
Ahi pur mi volgo a voi,
Perle e rubini,
Tesoro di bellezza,
Fontana di dolcezza,
Bocca, onor del bel viso:
Nasce il pianto da lor, tu m'apri il riso!

GIULIO CACCINI

Dolcissimo sospiro (Ottavio Rinuccini, 1562-1621)

Dolcissimo sospiro
Ch'esci da quella bocca
Ove d'amor ogni dolcezza fiocca.

Amor me vuelve alado

Amor me vuelve alado,
amor querido, amor dulce, amor feliz,
yo más no espero, ni más me es permitido.
Atravesó montes y borrascas,
atravesó cielo y estrellas...
¡Este es el reino del placer!
¡Ah, que no desdeñe mi suerte!
Esto, esto me aflige:
¡que otros ya han caído del Paraíso!

Querría besarte, Filis,

pero antes no sé dónde lanzar mi beso,
si a tu boca o tus ojos.
¡Cedan los labios a vosotros, astros divinos,
fieles espejos del corazón,
llamas vivas de amor!
Ah, mas me dirijo a vosotros,
perlas y rubíes,
tesoro de belleza,
fuente de dulzura,
boca, honor del bello rostro:
¡brotó el llanto de ellos, tú me sonríes!

Dulcísimo suspiro

Dulcísimo suspiro
que sale de esa boca
donde abundan todas las dulzuras de amor.

Deh vieni a raddolcir
L'amaro mio dolore
Ecco ch'io t'apro il core.
Ma folle a chi ridico il mio martire
Ad un sospiro errante
Che forse vola in sen ad altro amante.

Dalla porta d'Oriente (Maria Menadori)

Dalla porta d'Oriente
Lampeggiando in ciel usciva,
E le nubi coloriva
L'alba candida e lucente:
E per l'aure rugiadosa
Apria gigli e spargea rose.

Quand'al nostr'almo terreno
Distendendo i dolci lampi,
Vide aprir su i nostri campi,
D'altra luce altro sereno;
E portando altr'alba il giorno
Dileguar la notte intorno.

Ch'a sgombrar l'oscuro velo
Più soave e vezzosetta,
Una vaga giovinetta
Accendea le rose in cielo,
E di fiamme porporine
Feria l'aure matutine.

Era il crine a l'aria sparso
Onde l'oro apria suo riso,
E la neve del bel viso
Dolce porpora havea sparso,
E su'l collo alabastrino
Biancheggiava il gelsomino.

Da le labbra innamorate,
Muov'Amor con novi strali,
E di perle orientali

Ay, ven a endulzar
mi amargo dolor.
Mira: mi corazón te abro.
Pero estoy loco de confesar mi tormento
a un suspiro errante
que quizá vuela al pecho de otro amante.

Por la puerta de Oriente

Por la puerta de Oriente,
centelleando el cielo,
coloreando las nubes,
salía el alba pura y luminosa:
y con las brisas llenas de rocío
abría los lirios y regaba las rosas.

Mientras que sobre la tierra fértil
extendía sus dulces rayos
vi abrirse sobre nuestros campos
otro cielo con otra luz;
y el día traía otra aurora
que disipó la noche en derredor.

Para despejar el oscuro velo,
más suave y deliciosa,
una hermosa jovencita
encendía las rosas en el cielo,
y con llamas purpúreas
traspasaba las brisas matutinas.

Sus cabellos flotaban al viento
donde el oro extendía su sonrisa,
y la nieve del hermoso rostro
tenía esparcida dulce púrpura,
y en su cuello de alabastro
refulgía el blancor del jazmín.

De sus amorosos labios
Amor actúa con nuevas flechas,
y con perlas orientales

Se ne gian l'alme fregiate,
Et ardeva i cor meschini
Dolce foco di rubini.

Di due splendide facelle
Tanta fiamma discendea,
Che la terra intorno ardea
Et ardeva in ciel le stelle;
E se' l sole usciva fuori,
Havrebb'arso il sole ancora.

Dov'il piè con vago giro,
Dove l'occhio amor partia,
Ogni passo un fiore apria,
Ogni sguardo un bel zaffiro;
E s'udia più dol'è lento
Mormorar con l'acqua il vento.

26

L'alba in ciel s'adira e vede
Che le toglie il suo splendore
Questa nova alba d'amore,
E già volge in dietro il piede,
E stillar d'amaro pianto
Già comincia il roseo manto.

CLAUDIO MONTEVERDI

Rosa del ciel (Alessandro Striggio, 1573-1630)

Rosa del ciel, vita del mondo, e degna
Prole di lui che l'Universo affrena
Sol che 'l tutto circondi e 'l tutto miri,
Da gli stellanti giri,
Dimmi: vedesti mai
Di me più lieto e fortunato amante?
Fu ben felice il giorno,
Mio ben, che pria ti vidi,
E più felice l'ora
Che per te sospirai,

*están adornadas las almas,
y en los pobres corazones ardía
un dulce fuego de rubies.*

*De dos magníficas antorchas
tales llamas descendían
que en redor la tierra ardía
y ardían las estrellas en el cielo;
y si el sol hubiera asomado
también habría ardido el sol.*

*Donde el pie graciosamente girara,
donde su ojo se posara con amor,
con cada paso se abría una flor,
con cada mirada un hermoso zafiro;
y más dulce y lento se oía
el murmullo del agua y el viento.*

*El alba en el cielo se enfurece y ve
que esta nueva alba de amor
le arrebatara su esplendor,
y al momento retrocede,
y a verter un llanto amargo
ya comienza el rosado manto.*

Rosa del cielo

*Rosa del cielo, vida del mundo, y digna
Prole de aquél que somete al Universo,
Sol, que todo lo rodeas y todo observas,
desde tus giros estelares,
dime: ¿has visto alguna vez
a amante más feliz y dichoso que yo?
Muy feliz fue el día,
mi bien, en que te vi por vez primera,
y más feliz la hora
en que suspiré por ti,*

Poi ch'al mio sospirar tu sospirasti.
Felicissimo il punto
Che la candida mano
Pegno di pura fede à me porgesti,
Se tanti cori avessi
Quant'occh'hà il ciel eterno e quante chiome
Han questi colli ameni il verde maggio,
Tutti colmi sarieno e traboccanti
Di quel piacer ch'oggi mi fà contento.

FRANCESCO RASI

È sì lieto il mio core (Francesco Rasi, 1574-1621)

È sì lieto il mio core
E così dolce sento il mio bel foco
Che sempre in feste'n gioco
Vo cantando d'amore
Et hor con questa schiera
Di fortunati amanti
Per l'area oscura, e nera
Men' vo temprando il Ciel di lieti canti
E part'ò torn'il Sole
Non ho dolor ch'i miei diletti invole.

MARC'ANTONIO GONDI

In morte di Madonna (Poema recitado)

Morte crudel e rea
Ha tolt'acerbo in questa nostra etade
Il fior d'ogni beltade.
Piangete, o donne, e con voi pianga Amore;
E voi cortesi amanti
Volget'in doglie e 'n pianti
I vostri risi, e con gli occhi e col core
Per quei due lumi santi
Sfogate il gran dolore;
Poscia da noi sì tosto s'è partito
Quel spirto in ciel e'n terr'alm'è gradito.

pues mis suspiros los tuyos provocaron.
Felicísimo fue el momento
en que la blanca mano
prenda de pura fe, tú me tendiste.
Si tuviese tantos corazones
como ojos tiene el cielo eterno, y tantos árboles
como estas deliciosas colinas en el verde mayo,
todos estarían llenos y rebosantes
de este placer que hoy me da contento.

Mi corazón está tan feliz

Mi corazón está tan feliz
y siento que mi fuego es tan dulce
que siempre estoy cantando al amor
con alegría dichosa
y ahora con este tropel
de amantes afortunados
a través de la negra y oscura noche
voy suavizando el Cielo con alegres cantos
y parta o vuelva el Sol
no hay ningún dolor que me arrebatase mis deleites.

En la muerte de una dama

Una muerte cruel y malvada
ha privado despiadadamente a nuestra época
de la flor de todas las bellezas.
Llorad, mujeres, y que llore Amor con vosotras;
y vosotros, nobles amantes,
mudad vuestras risas en duelos
y lamentos, y con ojos y corazones
por esos dos ojos santos
desahogad vuestro gran dolor;
pues muy pronto nos ha dejado
ese espíritu noble y grato para la tierra y el cielo.

FRANCESCO RASI

Dove misero mai (Gabriello Chiabrera, 1552-1638)

Dove misero mai
Sperar deggio conforto a' dolor miei,
Se più pena provai
Là, dove più godei?
Ah, di più desiar cessi la mente,
In amor il più lieto, è 'l più dolente.

SIGISMONDO D'INDIA

Cara mia cetra

Cara mia cetra, andiamne
A ritrovar colei
Ch'è mio desio,
Tuo solo oggetto.
Quivi a te da le corde, a me dal petto
Escan gli accenti tuoi, gli affanni miei,
Ché pietosa armonia
Può forse impetrar pace a l'alma mia.

FRANCESCO RASI

Un guardo, ohimè, ch'io moro (Francesco Rasi)

Un guardo, ohimè, ch'io moro,
Un guardo, anima mia,
Un guardo, solo un guardo,
Soffrirai tu cor mio
Di lasciarmi languire,
Di lasciarmi morire.
Soffrirai tu cor mio
Un guardo, ohimè, ch'io moro, un guardo solo,
Pria che n'esca dal cor l'anima a volo.

¿Dónde, pobre de mí?

¿Dónde, pobre de mí,
puedo encontrar consuelo a mis pesares,
si he probado el mayor tormento
allí donde hallé el mayor placer?
Ah, deje ya de desear mi alma,
en amor la mayor dicha es el mayor dolor.

Mi querida lira

Mi querida lira, vayamos
a reunirnos con aquella
que es mi solo deseo,
tu único objeto.
Que allí de tus cuerdas, de mi pecho
salgan tus notas, mis ansiedades,
porque una compasiva armonía
puede quizás implorar paz para mi alma.

Una mirada, ay, que estoy muriendo

Una mirada, ay, que estoy muriendo,
una mirada, alma mía,
una mirada, una sola.
¿Vas a tolerar, corazón mío,
dejar me languidecer,
dejar me morir?
¿Vas a tolerarlo, corazón mío?
Una mirada, ay, que estoy muriendo, una mirada sólo,
antes de que el alma abandone mi corazón.

GIULIO CACCINI

Vedrò 'l mio sol (Alessandro Guarini, 1486-1556)

Vedrò 'l mio sol, vedrò prima ch'io muoia
Quel sospirato giorno
Che faccia 'l vostro raggio à me ritorno.
O mia luce, o mia gioia,
Ben più m'è dolc' il tormentar per vui
Che'l gioir per altrui.
Ma senza morte io non potrò soffrire
Un sì lungo martire;
E s'io morirò, morirà mia speme ancora
Di veder mai d'un sì bel dì l'aurora.

SIGISMONDO D'INDIA

32

Che vegg'io ohimè (Texto de Sigismondo d'India)

Che vegg'io ohimè, che miro?
Chi, lasso, mi ti toglie,
Euridice, mio bene?
Chi mi t'invola, ohimè,
Cara degl'occhi miei luce e pupilla?
Chi dunque del mio core,
Chi dell'anima mia, lasso, mi priva?
Ah, che qui non vegg'io
Ch'alcun porga soccorso al dolor mio?
Ohimè, come su l'alba
Delle delizie mie, delle mie gioie,
Cadde repente l'espero de' mali!
Misero! E pur degg'io,
Io pur deggio morir senza godere
La celeste beltà del volto amato?
Sole delle mie luci almo e beato,
Dove, ahì, dove rimani e dove sei,
Specchio degli occhi miei?

Veré a mi sol

*Veré a mi sol, veré antes de que muera
ese día anhelado
que me devuelva vuestro rayo.
Oh, mi luz, oh, mi dicha,
mucho más dulce me resulta el padecer por vos
que el disfrutar para otros.
Pero sin muerte no podré padecer
un tormento tan largo;
y si he de morir, morirá también mi esperanza
de ver alguna vez la aurora de un día tan hermoso.*

¿Qué veo, ay?

*¿Qué veo, ay, qué miro?
¿Quién, desdichado, te arranca de mí,
Eurídice, mi bien?
¿Quién, ay, te me arrebató,
querida luz y pupila de mis ojos?
¿Quién me priva, desdichado,
de mi corazón, de mi alma?
¡Ah, que aquí no veo que nadie
me preste ayuda en mi aflicción!
¡Ay, cómo sobre el alba
de mis delicias, de mis dichas,
cae de repente la noche de mis males!
¡Infeliz! ¿Y debo, en cambio,
debo morir sin disfrutar
de la belleza celestial del rostro amado?
Sol almo y dichoso de mis ojos,
¿dónde, ay, dónde te ocultas y dónde estás,
espejo de mis ojos?*

Dove, dove sei gita,
Unico del mio cor spirito e vita?
A voi del tenebroso e basso Regno
Principi eterni, a voi Tartarei Numi,
A voi chiedo mercede:
A me l'anima mia tosto rendete,
O me fra le vostre ombre anco accogliete,
Rendete il cor al core,
Che per grave martir languisce amore.
La viddi e non la viddi, e qual baleno
Fuggitiva disparve.
Ella velocemente corse a morte,
Et io rimango esangue e semivivo,
Della mia vita privo.
Ah, troppo dura legge,
Eccelso Re della Tartarea Dite,
Legge fatal e ria
A torto mi ritieni la vita mia.
Lasso, lasso ch'io moro e pur convienmi
Da te, mio sol, partire
Senza mirarti e senza te morire.
Morirò di dolor, anzi ch'io mora;
E dopo morte ancora
Nella selva de' mirti,
Ti seguirò tra gl'amorosi spirti.
Io parlo e non rispondi,
O dell'anima mia vano desio,
Euridice, cor mio.
Ah, che dall'ire ultrici
Agitato n'andrò fra l'ombre spente,
Precipitando il volo a l'onde nere
Del fiammeggiante et atro Flegetonte.
Ma che vaneggi, Orfeo,
Così dunque disperì,
Così dunque ne peri?
O disperato Orfeo, dalla tua vita
Non più sperar aita.
Ahi, che ti lascio, ahì lasso,
Già di te privo e casso,
Morrò pur di dolore,

¿Dónde, dónde te has ido,
único espíritu y vida de mi corazón?
A vosotros, Príncipes eternos del tenebroso
y bajo Reino, a vosotros, Dioses del Tártaro,
a vosotros imploro merced:
devolvedme enseguida a mi alma,
o acogedme a mí también en vuestras sombras,
devolved su corazón a mi corazón,
que el amor languidece por un grave martirio.
La vi, mas no la vi, y como un rayo
fugaz desapareció.
Velozmente se precipitó a la muerte,
y yo he quedado exangüe y semivivo,
privado de mi vida.
Ah, una ley en exceso dura,
excelso rey de la tartárea Dis,
una ley fatal y despiadada
me conserva sin razón con vida.
Ay, ay, estoy muriendo y, sin embargo,
he de alejarme de ti, sol mío,
sin mirarte y morir sin ti.
Moriré de dolor, aun antes de que muera;
y aún después de la muerte,
en el bosque de mirtos,
te seguiré entre los amorosos espíritus.
Yo hablo, y no respondes,
Oh, vano deseo de mi alma,
Eurídice, corazón mío.
Ah, incitado por las vengadoras furias,
iré entre las consumidas sombras,
precipitando el vuelo hacia las negras aguas
del llameante y lóbrego Flegetonte.
Pero cómo deliras, Orfeo,
¿así, pues, desesperas,
así, pues, mueres?
Oh, desesperado Orfeo, no esperes ya
más ayuda de tu vida.
Ay, que te dejo, desdichado de mí,
privado ya de ti, y destruido,
moriré de dolor,

Vedovo, pria che sposo,
Del mio bramato e sospirato Amore.
A così grave duol già cede l'alma,
Perde la lena il cor e 'n guisa d'angue,
Che giace a terra, moribondo langue.
Tremando aghiaccio, freddo il viso e smorto;
Privo di moto, tramortito io resto.
Già cede al duolo il cor già stanco e lasso,
Io vengo meno e resto immobil sasso.

CLAUDIO MONTEVERDI

Et è pur dunque vero

Et è pur dunque vero,
Dishumanato cor, anima cruda,
Che cangiando pensiero
E di fede e d'amor tu resti ignuda.
D'haver tradito me dati pur vanto,
Che la cetera mia rivolgo in pianto.

È questo il guiderdone
De l'amorose mie tante fatiche?
Così mi fa ragione,
Il vostro reo destin, stelle nemiche.
Ma se 'l tuo cor è d'ogni fe' ribelle,
Lidia, la colpa è tua, non delle stelle.

Beverò, sfortunato,
Gl'assassinati miei torbidi pianti,
E sempre addolorato
A tutti gl'altri abbandonati amanti,
E scolpirò sul marmo alla mia fede:
Scioccho è quel cor ch'in bella donna crede.

Povero di conforto,
Mendico di speranza, andrò ramingo;
E senza salma o porto,
Fra tempeste vivrò mesto e solingo.

viudo antes que esposo
de mi deseado y suspirado Amor.
A un dolor tan intenso ya cede el alma,
pierde el ahínco el corazón y, cual serpiente
que yace en tierra, moribundo se apaga.
Me hielo temblando, el rostro frío y yerto;
incapaz de moverme, desmayado me siento.
Ya cede al dolor el corazón exhausto y fatigado,
me apago y cual la roca inmoto yazgo.

Luego entonces es cierto

Luego entonces es cierto,
corazón inhumano, alma cruel,
que al cambiar de idea
has quedado despojada de fe y de amor.
Tanto te vanaglorias de haberme traicionado
que las notas de mi lira serán llanto.

¿Es este el premio
a todos mis empeños amorosos?
Así es como me hace justicia
vuestro cruel destino, estrellas enemigas.
Pero si tu corazón se rebela a toda fidelidad,
Lidia, la culpa es tuya, no de las estrellas.

Beberé, en mi infortunio,
las turbias lágrimas de mis padecimientos,
y, siempre contrito,
a todo aquel amante abandonado,
a fe mía, esculpiré en mármol:
necio es el corazón que cree en una mujer bella.

Privado de consuelo,
mendigo de esperanza, partiré errante;
y sin cuerpo, ni puerto,
viviré entre borrascas solitario y triste.

Ne havrò la morte di precipiti a schivo,
Perchè non può morir chi non è vivo.

Il numero de gli anni
Ch'al sol di tue bellezze io fui di neve,
Il colmo degl'affanni
Che non mi diero mai, mai riposo breve:
Insegneranno a mormorar i venti
Le tue perfidie, o cruda, e i miei tormenti.

Vivi col cor di ghiaccio,
E l'inconstanza tua l'aure diffidi;
Stringi il tuo ben in braccio
E del mio mal con lui trionfa e ridi;
E ambi in union dolce gradita
Fabbricate il sepolcro alla mia vita.

38

Abissi, abissi, udite
Di mia disperation gli ultimi accenti,
Da poi che son finite
Le mie gioie e gl'amor e i miei contenti.
Tanto è'l mio mal che nominar io voglio
Emulo del inferno il mio cordoglio.

OTTAVIO RINUCCINI

Sfoga con le stelle (poema recitato)

Sfoga con le stelle
Un infermo d'amore,
Sotto notturno cielo, il suo dolore;
E dicea, fisso in loro:
O immagini belle
Dell'idol mio ch'adoro,
Si com'a me mostrate,
Mentre così splendete,
La sua vera beltate;
Così mostrate a lei,

*No habré de temer el abismo de la muerte,
pues no puede morir quien no está vivo.*

*El número de años que entre nieve viví
al sol de tus bellezas,
el sinfín de aflicciones
que jamás me brindaron breve alivio,
enseñarán a los vientos a murmurar
tus perfidias, cruel, y mis tormentos.*

*Vives con un corazón de hielo,
y tu inconstancia al aire desafía;
abraza fuerte a tu amado
y disfruta y ríe con él de mi miseria;
y ambos, en dulce y grata unión,
preparad el sepulcro de mi vida.*

*Abismos, abismos, oíd
los últimos ecos de mi desesperación,
después de ya acabadas
mis dichas, mis amores y alegrías.
Tanta es mi aflicción que nombrar quiero
émulo del infierno a mi tormento.*

Desahogaba con las estrellas

*Desahogaba con las estrellas
un enfermo de amor,
su amor bajo el nocturno cielo;
y decía, mirándolas fijamente:
oh, hermosas imágenes
del ídolo mío que adoro,
igual que me mostráis
mientras brilláis así,
su verdadera belleza,
mostradle así a ella*

I vivi ardori miei:
La fareste col vostro almo semblante
Pietosa sì, come me fate amante.

SIGISMONDO D'INDIA

Sovente allor (Torquato Tasso)

Sovente, allor che su gli estivi ardori
Giacean le pecorelle a l'ombra assise,
Ne la scorza de' faggi e de gli allori
Segnò l'amato nome in mille guise,
E de' suoi strani ed infelici amori
Gli aspri successi in mille piante incise,
E in rileggendo poi le proprie note
Rigò di belle lagrime le gote.

40

ANTONIO BRUNELLI

Non havea Febo ancora (Ottavio Rinuccini)

Non havea Febo ancora
Recato al mondo il dì,
Che del suo albergo fuora
Una donzell'uscì.

Miserell'ahi più nò nò
Tanto giel soffrir non può.

Sul pallidetto volto
Sorgeasi il suo dolor,
Spesso gli venia sciolto
Un gran sospir dal cor.

Sì calpestando i fiori
Errava hor qua, hor là,
E i suoi perduti amori
Così piangendo va.

*mi ardiente pasión:
con vuestro almo semblante la haréis
tan compasiva como a mí me hacéis amante.*

A menudo

*A menudo, cuanto en los ardores estivales
reposaban las ovejas tumbadas a la sombra,
en la corteza de hayas y laureles
grabó el amado nombre de mil formas,
y los amargos lances de sus extraños
e infelices amores dejó inscritos en mil plantas,
y al releer después sus propias palabras
regó de hermosas lágrimas sus mejillas.*

41

Febo no había devuelto aún

*Febo no había devuelto aún
al mundo el día
cuando una doncella
salió de su propia casa.*

*Pobrecilla, ah, más, no, no,
no puede sufrir tanta frialdad.*

*Sobre su pálido rostro
se vislumbraba su dolor,
del corazón a menudo brotaba
un gran suspiro.*

*Hollando así las flores
vagaba de acá para allá,
y sus perdidos amores
así llorando va:*

Amor diceva, e'l piè
Mirando il Ciel fermò
Dove, dov'è la fè
Ch'el traditor giurò.

Se 'l ciglio ha più sereno
Colei che'l mio non è,
Già non gli alberga in seno
Amor sì nobil fè.

Fa' ch'ei ritorni mio
Amor com'ei pur fù
O tu m'ancidi ch'io
Non mi tormenti più.

Ne mai più dolci baci
Da quella bocca havrà
Ne più soavi, ah taci,
taci, che troppo il sa.

Poi che di lui mi struggo,
Dove stima non fa
Che si, che si ch'io 'l fuggo
Ch'ancor mi pregherà.

Sì tra sdegnosi pianti
Sfogava il suo dolor.
Si de gentili amanti
Misto è col gielo amor.



*Amor, decía, mirando
el cielo, parando el pie,
¿Dónde, dónde está la fidelidad
que juró el traidor?*

*Si ella tiene sus ojos
más puros que los míos,
el amor no guarda en su pecho
una fidelidad tan noble.*

*Haz que regrese
mi amor tal como fue,
o mátame, para que yo
no me atormente más.*

*De esa boca jamás obtendrá
besos tan dulces,
ni más suaves, ah, calla,
calla, que bien lo sabe.*

*Si me consumo por él,
se siente todo orgulloso,
y si lo abandono,
¿aún me rogará?*

*Así, entre desdeñosos llantos,
desahogaba su dolor.
Así entre los nobles amantes
el amor se mezcla con el hielo.*



FURIO ZANASI

Inició su actividad dedicándose a la música antigua, con un repertorio que va desde el madrigal hasta la ópera barroca. Ha ofrecido recitales tanto en Italia (Turín, Roma, Milán, Fermo, Trento, Como, Bolonia) como en otras ciudades de Europa, América y Asia, y ha colaborado con directores como: René Jacobs, Jordi Savall, Alan Curtis, Gabriel Garrido, Maurizio Pollini, Philippe Herreweghe, Ivor Bolton, Reinhard Goebel, Rinaldo Alessandrini, Alessandro De Marchi, Ottavio Dantone, Diego Fasolis, Andrea Marcon y Riccardo Chailly, entre otros.

Tras su debut con el papel de Marcello en *La Bohème* en el Concurso Battistini (1987), ha cantado en teatros como: Opera de Roma, Bellini de Catania, Nuovo de Spoleto, Ponchielli Cremona, Massimo de Palermo, Messina, Teatro Regio de Turín, La Fenice,

Teatro alla Scala, Verdi de Pisa, Teatro San Carlo de Nápoles, Petruzzelli Bari, Dresden Semper Oper, Liceu de Barcelona, Zarzuela de Madrid, Liceo de Salamanca, Theater Basel, Festspielhaus Baden-Baden, Bayerische Staatsoper Munich, Theatre des Champs Elyseés, Theater an der Wien, Teatro Colón, Opera de Bordeaux, La Monnaie, Vlaamse Opera, Norske Opera Oslo, Caen, Niedersächsische Theater Hannover y Lincoln Center, entre otros muchos.

Se dedica además al repertorio de cámara, particularmente al Lied alemán. Ha colaborado regularmente con la Radio de la Suiza Italiana, la RAI, Radio France, la BRT, la BBC y la Radio Vaticana. Ha grabado más de 80 discos para sellos como: Nuova Era, Symphonia, Classico, Accord, Stradivarius, Divox, Arts, Bongiovanni, Naxos, Hyperion, Amadeus, K617, Opus 111, Virgin, Aliavox, Zig Zag, Naïve y Harmonia Mundi.

LA CHIMERA

EDUARDO EGÜEZ, director

El ensemble La Chimera, fundado por Sabina Colonna Preti como conjunto de violas de gamba, ha llegado a ser una formación de geometría variable compuesta por artistas de renombre internacional. Su actividad se concentra en la creación de proyectos donde convergen diversas formas de arte con un particular interés por los contactos entre el mundo antiguo y el mundo moderno.

Entre sus creaciones se encuentran proyectos como: *Buenos Aires Madrigal*, que recorrió diversas salas de Francia, Bélgica, Italia, España y Suiza; *Tonos y Tonadas*, que mezcla elementos del barroco español con el folclore actual sudamericano y que fue acogido con gran éxito en Italia, Portugal, Francia y Luxemburgo; y *Odisea Negra*, centrado en las músicas de influencia negra del Caribe. A lo largo de 2011, La Chimera presentó tres nuevos programas: *El Diario del Conde Villamediana*

(dedicado a la figura del poeta español de principios del siglo XVII), *La Canción Romana* (en el que se mezclan canciones de compositores romanos del siglo XVII con canciones populares del mismo origen) y *Proyecto Torrefranca* (que pone en música parte del repertorio del Manuscrito Torrefranca conservado en Roma).

La Chimera ha grabado para el sello Naïve los CD *Odisea Negra* y *La voce di Orfeo*, un homenaje al tenor Francesco Rasi que ha obtenido numerosos premios de la crítica especializada como el Cuatro estrellas de *Télérama* (Francia), el Diamant de *Opéra* (Francia), el premio Excepcional de la revista *Scherzo* o el premio 5A de *Amadeus* (Italia). La Chimera recibe el apoyo de la Fundación BNP Paribas.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 13 de marzo de 2013. 19,30 horas

Lamenti della ninfa

I

Anónimo (s. XVII)

Bella mia (Amante felice), de Affetti amorosi

Claudio Monteverdi (1567-1643)

Et è pur dunque vero, de Scherzi musicali cioè arie et madrigali

Barbara Strozzi (1619-1677)

L'Eraclito amoroso, de Cantate, ariette e duetti Op. 2

Giovanni Girolamo Kapsberger (ca. 1580-1651)

Toccata arpeggiata, del Libro quarto d'intavolatura di chitarrone

Claudio Monteverdi

Lettera amorosa, del Libro settimo di madrigali

Anónimo (s. XVII)

Follia del mondo, de Canzonette spirituali e morali

Claudio Monteverdi

Amor, dicea, del Lamento della ninfa, del Libro ottavo di madrigali

Pietro Millions (fl. final XVII)

Ballo, de Vero e facil modo d'imparare a sonare et accordare

Claudio Monteverdi

Voglio di vita uscir

II

Tarquinio Merula (ca. 1594-1665)

El me tira nott'e di, de Curtio precipitatio et altri capricii.

Libro secondo

Claudio Monteverdi

Quel sguardo sdegnosetto, de Scherzi musicali cioè arie et madrigali

Sì dolce è'l tormento, del Quarto scherzo delle ariose vaghezze

Alessandro Piccinini (1566-ca. 1638)

Chiaccona Mariona alla vera spagnola, de Intavolatura de liuto.

Libro secondo

47

Benedetto Ferrari (1603/4-1681)

Son ruinato, appassionato, de Musiche varie

Giovanni Felice Sances (1600-1679)

Usurpator tiranno, de Cantade. Libro secondo

Benedetto Ferrari

Voglio di vita uscir, de Musiche varie. Libro secondo

Ascanio Mayone (ca. 1565-1627)

Toccata IV, del Libro secondo di diversi capricci per sonare

Claudio Monteverdi

Lamento d'Arianna

Raquel Andueza, *soprano*

LA GALANÍA

Jesús Fernández Baena, *tiorba*

César Hualde, *guitarra barroca*

Bérengère Sardin, *arpa*

Historia de dos lamentos

En el estreno de la ópera *Arianna*, de Claudio Monteverdi, que se celebró en Mantua el 28 de mayo de 1608, los nobles que integraban el público, según se nos cuenta, se emocionaron hasta el punto de verter las lágrimas. En concreto, lloraron en el largo lamento confiado al personaje que da título a la ópera mientras lo interpretaba la famosa cantante y actriz Virginia Andreini. Ariadna se ha fugado con Teseo, que más tarde la deja abandonada en la isla de Naxos. *Lasciatemi morire*, implora ella quejumbrosa: “Dejadme morir, dejadme morir”. El *Lamento d’Arianna* es la única parte de la ópera que se ha conservado, en gran medida debido a su popularidad: según el florentino Severo Bonini, en un escrito fechable en torno a 1650, casi todas las instituciones musicales poseían una copia de la pieza. Constituye también un ejemplo fundamental del poder del nuevo estilo de recitativo desarrollado en las primeras óperas.

48

Sin embargo, no a todo el mundo le gustaba la ópera. Los cortesanos nobles preferían formas más activas de entretenimiento en las que pudieran participar directamente, como ballets de corte o torneos festivos. En cuanto al recitativo, quienes escucharon la *Euridice* de Jacopo Peri en Florencia en 1600 tuvieron la sensación de que “se parecía muchísimo al canto de la pasión”, es decir, demasiado morosa y demasiado similar al canto llano. La idea del discurso musical declamatorio era algo que estaba muy bien, pero, a pesar de sus credenciales humanistas, cansaba al oído. En suma, ¿dónde estaban las buenas melodías?

La “nueva música”, por supuesto, daba cabida a las buenas melodías por medio de joviales arias estróficas: ya hemos oído algunas de las de Caccini, y antologías como *Affetti amorosi* (1618), de Giovanni Stefani, estaban plagadas de ellas. Pero resultaría inverosímil que Ariadna se lamentase cantando una canzonetta. Los textos serios demandaban música seria y, al menos por el momento, la música seria era el recitativo.

Monteverdi se traslada a Venecia

En su *Philosophia cortesana moralizada* (Madrid, 1587), Alonso de Barros inventó un juego de mesa sobre la vida cortesana a la manera de las Serpientes y Escaleras. La peor casilla para caer en ella era la número 43: “Tu patrón muere”, lo cual te mandaba de vuelta a la casilla número 1.

Monteverdi debe de haber sentido que los dados se volvían en su contra cuando el duque Vincenzo Gonzaga murió en febrero de 1612: en el verano de ese año ya había sido despedido de su puesto en Mantua. Sólo un año después se convocó un puesto apropiado, como *maestro di cappella* en la Basílica de San Marcos de Venecia: Monteverdi se presentó a la audición y le ofrecieron el trabajo. Se trasladó a Venecia a comienzos de octubre de 1613 y permaneció en la ciudad durante el resto de su vida.

El modo de gobierno para la ciudad de Venecia y su territorio en tierra firme (el Véneto) era un tanto único en Italia: se trataba de una república, en vez de estar sometida al gobierno de un duque hereditario. No contaba, por tanto, con una corte, y se esperaba que el patriciado veneciano se comportara con un modesto decoro en vez de entregarse a lujosos dispendios. Venecia también se enorgullecía de su independencia de Roma y del papado, por un lado, y de las superpotencias europeas (España, Francia y el imperio de los Habsburgo), por otro. Esto le creó en ocasiones problemas a Monteverdi, que seguía siendo un ciudadano mantuano y sometido, por tanto, a los Habsburgo (tales eran los duques Gonzaga). Pero, a tenor de todos los testimonios, se encontraba feliz en Venecia, donde le pagaban bien y donde se sentía valorado.

Otra ventaja adicional de Venecia para Monteverdi –así lo afirmó él mismo– eran las frecuentes oportunidades para el trabajo independiente lucrativo en la ciudad. Esto se debía, en parte, al gran número de iglesias e instituciones conexas

que albergaba, cada una de las cuales requería música para festividades especiales. Pero era también una consecuencia de la posición de Venecia en el recorrido turístico del “grand tour”. Especialmente durante el Carnaval (entre la Navidad y la Cuaresma), la ciudad se llenaba de visitantes que necesitaban alojamiento, comida y diversas formas de entretenimiento, y Venecia satisfacía todas las necesidades.

Carnaval y cortesanos

Uno de estos visitantes, en el verano de 1608, fue el inglés Thomas Coryate. Señaló con sorpresa cuán musical era la ciudad: escribió sobre las fiestas religiosas a las que asistió, sobre la música en las calles y en los canales, y sobre cómo las cortesanas venecianas cantaban y tocaban el laúd como una parte más de su profesión. Estas mujeres confiaban en su ingenio, y en sus cuerpos, para ganarse el favor de sus clientes: eran muy duchas en la conversación, en las artes y en el sexo. En el extremo superior del escalafón, las cortesanas se asemejaban a amantes nobles; en el inferior, eran prostitutas.

Barbara Strozzi se encontraba en el extremo superior. Era probablemente la hija ilegítima del poeta veneciano Giulio Strozzi y, como tal, eran muy pocas las posibilidades que tenía bien para el matrimonio, bien para llevar a cabo una carrera. Pero fue una de las pocas mujeres que publicó canciones a solo –o cualquier tipo de música, en realidad– en este período, y su “Eraclito amoroso” constituye un buen ejemplo del arte que debe de haber utilizado tan bien. Se trata de una “cantata”, un nuevo término para una canción a solo que suele dividirse en distintas secciones, algunas de las cuales están escritas en un estilo declamatorio, mientras que otras lo están en otro más melódico. Strozzi imagina al amante (masculino o femenina: la voz poética no está clara) como el filósofo griego Heráclito, cuyas creencias en la eterna mutabilidad del universo concuerdan con las vicisitudes del amor. “Escuchad, amantes”, comienza en un recitativo apropiadamente declamatorio. Pero cuando habla de los sollozos, lágrimas, dolor y gemidos que dominan su vida, se decanta por un estilo mu-

sical diferente. La línea de bajo tiene un diseño descendente lento por grados conjuntos de cuatro notas que se repite obsesivamente como un *ostinato* por debajo de una línea vocal maravillosamente lírica y variada. El texto es estrófico, de modo que estamos ante un “aria” en el sentido que tenía el término a comienzos del siglo XVII; pero también podría llamarse un aria tal y como entendemos hoy la palabra.

Los compositores de una generación anterior, como el compositor, organista y violinista Tarquinio Merulo (que trabajó fundamentalmente en Lombardía y en el Véneto), e incluso Monteverdi, se encontraron de algún modo atrapados entre los anteriores estilos de canción a solo y estos otros venecianos más novedosos. Compositores más jóvenes como Giovanni Felice Sances y Benedetto Ferrari, que se trasladaron ambos desde Roma hasta Venecia (aunque Sances viajaría luego a Viena), eran más adaptables. Monteverdi tendía a resistirse: la “lettera amorosa” (una carta de amor) de su *Séptimo Libro de madrigales* (1619) está escrita en un recitativo al uso. También escribió relativamente pocas canciones a solo, la mayoría de las cuales se publicaron en colecciones de otros compositores: la excepción es su colección de *Scherzi musicali* de 1632, que consistió claramente en un intento de llegar a un mercado popular. Pero no pudo evitar dar a sus competidores más jóvenes una o dos lecciones. “Quel sguardo sdegnosetto”, por ejemplo, constituye una perfecta ilustración de cómo convertir un aria estrófica en algo que se hace eco con una mayor sutileza de los matices del texto. Y aún nos aguarda un ejemplo incluso más evidente de impartir lecciones.

Ostinatos obstinados

Los compositores de música instrumental tenían varias maneras de construir una pieza en ausencia de un texto. Las toccatas se asemejaban a improvisaciones virtuosísticas en una forma libre; el *ricercar* se valía del contrapunto imitativo (fue un precursor de la fuga); y los movimientos de danza partían de modelos establecidos. Pero las toccatas carecían de

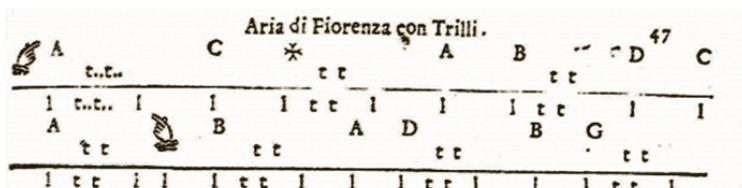
estructura, a los ricercares les faltaba variedad, y las danzas eran demasiado breves. Incorporar diseños *ostinato* a la mezcla solucionaba algunos de los problemas: podía construirse una amplia estructura musical que seguiría siendo coherente al tiempo que permitía también motivos, figuración y métricas diversos. Constituían también un indicador de virtuosismo compositivo en términos de cuántas eran las maneras diferentes en que cabía presentar la misma cosa.

Un diseño habitual era la *ciaccona*, un desenfadado *ostinato* de danza que en la época se decía que procedía incluso de España (donde fue conocida como chacona). Era muy habitual en la música para laúd o para guitarra; lo que es extraño, sin embargo, es que se hiciera también popular en el contexto de la música vocal. Monteverdi lo utilizó en su dúo “Zefiro torna, e di soavi accenti”, incluido en sus *Scherzi musicali* de 1632, al igual que hizo Benedetto Ferrari en “Voglio di vita uscir”, publicado en 1637. Quizá lo hicieron por las mismas razones que los instrumentistas: combinar la coherencia estructural con la variedad musical. Pero Monteverdi pensaba claramente que podía superar a Ferrari: se le atribuye una música a partir del texto “Voglio di vita uscir” sobre la *ciaccona* en un manuscrito de finales del siglo XVII que se encuentra actualmente en Nápoles, una versión ligeramente diferente de la cual se conserva, sin atribución, en un manuscrito de cantatas depositado ahora en la Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill (esta misma noche ofreceremos el que es probablemente el estreno mundial de esta última versión). La comparación entre Ferrari y Monteverdi es instructiva en términos de quién puede llegar más lejos con lo que parece ser una idea musical muy limitada.

Monteverdi también utilizó otros diseños *ostinato* en su música profana veneciana. Su Octavo Libro de madrigales (1638) incluye el *Lamento della ninfa*, que parte de un texto de Ottavio Rinuccini que Antonio Brunelli había tratado como una sencilla canzonetta veinticuatro años antes. Mientras la ninfa abandonada vaga por los campos, canta su lamento no

en recitativo, sino más bien en un sensual compás ternario sobre el diseño descendente de cuatro notas utilizado por Barbara Strozzi. No se trata de un *Lamento d'Arianna*; nos hemos introducido en un mundo musical muy diferente.

Hay un problema, sin embargo. La ninfa se encuentra claramente triste y el texto de "Voglio di vita uscir" no es ni de lejos el más alegre en su renuncia del amor. En ambos casos parece existir un cierto desequilibrio entre texto y música. Quizá deberíamos simplemente aceptar que acaba teniendo prioridad la necesidad de una buena melodía. O quizá deberíamos preguntarnos si esta música está pensada para ser seria o cómica. ¿Deberíamos reírnos o llorar en presencia de nuestros desconsolados amantes? Sólo ustedes, queridos oyentes, pueden decidirlo.



Fragmento de tablatura extraído de la *Seconda impressione del quarto libro d'intavolatura di chitarra spagnola*, de Pietro Millioni, publicada en Roma en 1627.

TEXTOS DE LAS OBRAS

ANÓNIMO (s. XVII)

Bella mia (Amante felice) (Giovanni Stefani, fl. 1618-1626)

Bella mia, questo mio core
Per voi vive e per voi more
Chè voi sete per mia sorte
La mia vita e la mia morte.

Col bel guardo mi ferite
Col bel guardo mi guarite
Quando dunque mi mirate
Morte e vita, ohimè, mi date.

54

O d'amor miracol novo
Vita, e morte à un tempo io provo
Ne so quale è più gradita
Se la morte, o pur la vita.

Anzi in dubbio ancor io vivo
S'io son morto, ò s'io son vivo
Mà sia quel che vuol il fato
Vivo, e morto a voi m'hò dato.

CLAUDIO MONTEVERDI

Et è pur dunque vero

Texto cantado y su traducción en pp. 36-37.

Hermosa mía

*Hermosa mía, mi corazón
por vos vive y por vos muere,
porque vos sois para mi suerte
mi vida y mi muerte.*

*Con vuestra hermosa mirada me herís,
con vuestra hermosa mirada me curáis,
de modo que cuando me miráis
muerte y vida, ay, me daís.*

*Oh, milagro nuevo del amor,
vida y muerte a un tiempo pruebo,
no sé cuál me resulta más grata,
si es la muerte, o es la vida.*

*Mejor sigo viviendo en la duda
de si estoy muerto o estoy vivo,
pero sea lo que el destino quiera,
vivo y muerto a vos me entrego.*

BARBARA STROZZI

L'Eraclito amoroso (Pietro Giovanni Monesi)

Udite amanti la cagione, oh Dio,
Ch'a lagrimar mi porta:
Nell'adorato e bell'idolo mio,
Che si fido credei, la fede è morta.

Vaghezza ho sol di piangere,
Mi pasco sol di lagrime,
Il duolo è mia delizia
E son miei gioie i gemiti.

Ogni martire aggradami,
Ogni dolor dilettrami,
I singulti mi sanano,
I sospir mi consolano.

Ma se la fede negami
Quell'inconstante e perfido,
Almen fede serbatemi
Sino alla morte, o lagrime!

Ogni tristezza assalgami,
Ogni cordoglio eternisi,
Tanto ogni male affliggami
Che m'uccida e sotterrini.

CLAUDIO MONTEVERDI

Lettera amorosa (Claudio Achillini, 1574-1640)

Se i languidi miei sguardi,
Se i sospiri interrotti,
Se le tronche parole
Non han sin hor potuto,
O bell'idolo mio,

Heráclito amoroso

*Escuchad, amantes, la razón, oh Dios,
que me lleva a llorar:
está en mi adorado y hermoso tesoro,
pues si fiel lo creí, la fe ya ha muerto.*

*Sólo tengo deseos de llorar,
Me alimento sólo de lágrimas,
el sufrimiento es mi deleite
y los gemidos constituyen mi dicha.*

*Me agrada cada martirio,
me deleita cada dolor,
los sollozos me curan,
los suspiros me consuelan.*

*Pero si me niega la fidelidad
ese inconstante y pérfido,
¡al menos manteneos fieles
hasta la muerte, lágrimas!*

*Embístame toda tristeza,
eternícese toda congoja,
y que todo mal me aflija tanto
que me mate y me sepulte.*

Carta de amor

*Si mis miradas lánguidas,
si mis suspiros interrumpidos,
si mis palabras vacilantes
no han podido hasta ahora,
hermoso ídolo mío,*

Farvi delle mie fiamme intera fede,
Leggete queste note,
Credete a questa carta,
A questa carta in cui
Sotto forma d'inchiostro il cor stillai.
Qui sotto scorgerete
Quegl'interni pensieri
Che con passi d'amore
Scorron l'anima mia;
Anzi, avvampar vedrete
Come in sua propria sfera,
Nelle vostre bellezze, il foco mio.

Non è già parte in voi
Che con forza invisibile d'amore
Tutto a sè non mi tragga:
Altro già non son io
Che di vostra beltà preda e trofeo.
A voi mi volgo, o chiome,
Cari miei lacci d'oro:
Deh, come mai potea scampar sicuro,
Se come lacci l'anima legaste,
Come oro la compraste?
Voi, pur voi, dunque siete
Della mia libertà catena e prezzo.
Stami miei preziosi,
Bionde fila divine,
Con voi l'eterna Parca
Sovra il fuso fatal mia vita torce.

Voi, voi capelli d'oro,
Voi pur sète di lei,
Ch'è tutta il foco mio, raggi e faville;
Ma, se faville sète,
Onde avvien che d'ogn'ora
Contro l'uso del foco in giù scendete?
Ah che a voi per salir scender conviene,
Ché la magion celeste ove aspirate,
O sfera de gli ardori, o Paradiso,
È posta in quel bel viso.

*brindaros una idea cabal de mi pasión,
leed estas palabras,
creed en esta carta,
en esta carta en la que
derramé mi corazón en forma de tinta.
Aquí abajo distinguiréis
esos pensamientos internos
que con pasos de amor
recorren mi alma;
es más, veréis arder
como en su propia esfera,
en vuestra belleza, mi propio fuego.*

*Ya no hay parte en vos
que con la fuerza invisible del amor
no me atraiga hacia ella:
ya no soy otra cosa
que presa y trofeo de vuestra hermosura.
A vosotros me dirijo, cabellos,
mis queridas trenzas doradas:
ah, ¿cómo pude salir indemne
si, como nudos, me atasteis el alma,
si la comprasteis como oro?
Vosotros, sólo vosotros sois, pues,
la cadena y el precio de mi libertad.
Mis preciosos estambres,
divinas hebras rubias,
con vosotros la eterna Parca
hace girar mi vida sobre el huso fatal.*

*Vosotros, cabellos dorados,
vosotros sois los rayos y las chispas
de la que es todo fuego para mí;
pero, si chispas sois,
¿cómo es que en todo momento,
al contrario del fuego, caéis hacia abajo?
Ah, que para subir os conviene bajar,
pues la morada celeste a que aspiráis,
oh, esfera de pasiones, oh, Paraíso,
se halla en ese hermoso rostro.*

Cara mia selva d'oro,
Ricchissimi capelli,
In voi quel labirinto Amor intesse
Onde uscir non saprà l'anima mia.
Tronchi pur morte i rami
Del prezioso bosco
E da la fragil carne
Scuota pur lo mio spirto,
Che tra fronde sì belle, anco recise,
Rimarrò prigioniero,
Fatto gelida polve ed ombra ignuda.

Dolcissimi legami,
Belle mie piogge d'oro
Qualor sciolte cadete
Da quelle ricche nubi,
Onde raccolte sète
E, cadendo, formate
Preziose procelle
Onde con onde d'or bagnando andate
Scogli di latte e rive d'alabastro,
More subitamente
(O miracolo estremo
D'amoroso desìo)
Fra sì belle tempeste arse il cor mio.

Ma già l'ora m'invita,
O degli affetti miei nunzia fedele,
Cara carta amorosa,
Che dalla penna ti divida omai;
Vanne, e s'Amor e 'l Cielo
Cortese ti concede
Che dei begl'occhi non t'accenda il raggio,
Ricovra entro il bel seno:
Chi sà che tu non giunga
Da sì felice loco
Per sentieri di neve a un cor di foco.

*Mi amado bosque de oro,
riquísimos cabellos,
en vosotros tejió Amor un laberinto
del que mi alma no sabrá salir.
Corte la muerte las ramas
de ese precioso bosque
y que de la frágil carne
se libere mi espíritu,
que entre frondas tan bellas, si bien cortadas,
quedaré prisionero,
a gélido polvo y sombra desnuda reducido.*

*Ligaduras dulcísimas,
mi hermosa lluvia dorada,
cuando caéis liberadas
de esas ricas nubes
en que estáis retenidas
y formáis al caer
preciosas tormentas
en que con olas doradas acabáis por bañar
escollos de leche y orillas de alabastro,
de súbito muere abrasado
(oh, extremo milagro
de amoroso deseo)
mi corazón entre tan hermosas tempestades.*

*Pero ya me invita la hora,
fiel mensajera de mis afectos,
querida carta de amor,
a separar ahora de ti la pluma;
Ve, y si el Amor y el cortés Cielo
te concede
que no te prenda el rayo de sus hermosos ojos,
refúgiate en su hermoso pecho:
quién sabe si no habrás de llegar
en tan feliz paraje
por caminos de nieve a un corazón de fuego.*

ANÓNIMO (s. XVII)

Follia del mondo

Poverello, che farai
Sè non mutti vita hor mai
Coglieranti eterni guai
Poverello, che farai?

Miserello, che dirai
Quand'al fin ti troverai
Nell'Inferno sempre mai
Poverello, che dirai?

Sgratiatell'ov' anderai
Quando chiuso ti vedrai
Nel abiss'è uscirne mai
Poverello, ov' anderai?

Balordello, che farai
Quand'à render cont'havrai
Di quel tutto, che fatt'hai
Poverello che farai?

Vitiossello, che dirai
Quando tue colpe vedrai
A scopirsi come sai
Poverello, che dirai?

Spensierato, che non fai
Penitenza pensarai
Di salvarti non potrai,
Poverello, che farai?

Negligente, che dirai
Sè non ti risolvi mai
Di pensar ov'anderai
Poverello, che farai?

Locura del mundo

*Pobrecillo, qué vas a hacer
si no cambias ya de vida,
serás presa de eternos males,
pobrecillo, ¿qué vas a hacer?*

*Pobrecillo, qué vas a decir
cuando al final te veas
en el infierno para siempre,
pobrecillo, ¿qué vas a decir?*

*Desgraciado, dónde vas a ir
cuando te veas encerrado
en el abismo del que jamás saldrás,
pobrecillo, ¿dónde vas a ir?*

*Insensato, qué vas a hacer
cuando te des cuenta
de todo lo que has hecho,
pobrecillo, ¿qué vas a hacer?*

*Pecador, qué vas a decir
cuando veas que tus pecados
acaban descubriéndose,
pobrecillo, ¿qué vas a decir?*

*Despreocupado, si no haces
penitencia pensarás
que ya no podrás salvarte,
pobrecillo, ¿qué vas a hacer?*

*Descuidado, qué vas a decir
si nunca te decides
a pensar dónde vas a ir,
pobrecillo, ¿qué vas a hacer?*

Pazzarello, se non sai
Provedert' in temp' hor mai
Nel' Inferno caderai
Poverello, ov' anderai?

Alla Morte tu 'l saprai
Sè ben fatto non havrai
Che in eterno brugerei
Poverello, che farai?

CLAUDIO MONTEVERDI

Lamento della ninfa

Amor, dove, dov'è la fe'
Che 'l traditor giurò?

64

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

Non vo' più ch'ei sospiri
Se non lontan da me,
No, no che i martiri
Più non darammi affè.

Perché di lui mi struggo,
Tutt'orgoglioso sta,
Che si, che si se'l fuggo
Ancor mi pregherà?

Se ciglio ha più sereno
Coei che'l mio non è,
Già non rinchiude in seno
Amor si bella fè.

Né mai sì dolci baci
Da quella bocca avrai,
Nè più soavi, ah taci,
Taci, che troppo il sai.

*Alocado, si no sabes
prepararte a tiempo,
caerás en el Infierno,
pobrecillo, ¿dónde vas a ir?*

*A la Muerte, ya lo sabes,
si no has hecho cosas buenas
allí arderás eternamente,
pobrecillo, ¿qué vas a hacer?*

Lamento de la ninfa

*Amor, ¿dónde, dónde está la fidelidad
que juró el traidor?*

*Haz que regrese
mi amor tal como fue,
o mátame, para que yo
no me atormente más.*

*No quiero esos suspiros
más que lejos de mí,
no, no, que los martirios
me dejen de afligir.*

*Si me consumo por él,
se siente todo orgulloso,
y si lo abandono,
¿aún me rogará?*

*Si ella tiene sus ojos
más puros que los míos,
el amor en su seno no guarda
fidelidad tan bella.*

*De esa boca jamás obtendrás
besos tan dulces,
ni más suaves, ah, calla,
calla, que bien lo sabes.*

Voglio di vita uscir

Voglio di vita uscir, voglio che cadano
Quest'ossa in polve e queste membra in cenere,
E che i singulti miei tra l'ombre vadano.

Già che quel piè ch'ingemma l'herbe tenere
Sempre fugge da me, ne lo trattengono
I lacci, ohimè, del bel fanciul di Venere.

Miei sensi del sepolcro all'orlo vengono,
E dalla vita quasi s'accongedano
Poich'un sol pegno di mercè non tengono.

Vo che gli abissi il mio cordoglio vedano,
E l'aspro mio martir le furie piangano,
E ch'i dannati al mio tormento cedano.

66

A Dio crudel, gli orgogli tuoi rimangano
A incrudelir con altri. A te rinuncio,
Ne vuò più che mie speme in te si frangano.

S'apre la tomba, il mio morir t'annuncio.
Una lagrima spargi, et alfin donami
Di tua tarda pietade un solo nuntio?
E s'amando t'offesi, homai perdonami.

TARQUINIO MERULA

El me tira nott'e dì

El me tira nott'e dì
Con la saetta
Amor furbetta.
Ma spero un giorno
Di far ritorno
Nel mio primiero stato,
Ah, son piagato.

Quiero dejar esta vida

Quiero dejar esta vida, quiero que caigan
estos huesos en el polvo y estos miembros en las cenizas,
y que mis suspiros se pierdan entre las sombras.

Pues ese pie que adorna la tierna hierba
huye siempre de mí y no lo retienen,
ay, los lazos del hermoso muchacho de Venus.

Mis sentidos se acercan al borde de la tumba,
y se despiden casi de la vida,
pues no reciben una sola muestra de piedad.

Quiero que los abismos vean mi aflicción,
y que las furias lamenten mi amargo tormento,
y que los condenados se retiren ante mi suplicio.

Adiós, cruel, conserva tu orgullo
para ensañarte con otros. A ti renuncio,
no quiero que vuelvas a romper mis esperanzas.

Se abre la tumba, mi muerte te anuncio.
¿Derramas una lágrima y me concedes al fin
un solo anuncio de tu piedad postrera?
Y si te ofendí amando, dame el perdón ahora.

Él me dispara noche y día

Él me dispara noche y día
con su flecha,
Amor travieso.
Pero espero un día
poder volver
a mi primitivo estado.
Ah, estoy herido.

El me tira nott'e di
Con l'arco, e strale
E mi fa male.
Ma spero maga
Che la mia piaga
Ritorni à miglior stato,
Ah, son piagato.

El me tira nott'e di
Col fero dardo
Ond'io tutto ardo.
Ma spero aita
Alla ferita
Et al mio cor sprezzato,
Ah, son piagato.

El me tira nott'e di
Senza far tregua
E'l sen dilegua.
Ma spero forsi
Se troppo corsi
Ritrar il pie' legato,
O sfortunato.

CLAUDIO MONTEVERDI

Quel sguardo sdegnosetto

Quel sguardo sdegnosetto
Lucente e minaccioso,
Quel dardo velenoso
Vola a ferirmi il petto.
Bellezze ond'io tutt'ardo
E son da me diviso.
Piagatemi col sguardo,
Sanatemi col riso.

Él me dispara noche y día
con el arco y la flecha,
y me hiere.
Pero espero, maga,
que mi herida
empiece a curarse,
ah, estoy herido.

Él me dispara noche y día
con el fiero dardo
que enciende mi fuego,
pero espero ayuda
para la herida
y mi corazón desdeñad,
ah, estoy herido.

Él me dispara noche y día
sin darme tregua
y el corazón malpara.
Mas espero, quizá,
si corrí demasiado
apartar el pie atado,
oh, desdichado.

Esa mirada desdeñosa

Esa mirada desdeñosa
reluciente y amenazante,
ese dardo venenoso
vuela para herirme el pecho.
Bellezas por las que todo yo ardo
y que se apartaron de mí,
heridme con la mirada,
curadme con la sonrisa.

Armatevi pupille
D'asprissimo rigore,
Versatemi sul core
Un nembo di faville,
Ma 'l labbro non sia tardo
A rattivarmi ucciso.
Feriscimi quel sguardo,
Ma sanimi quel riso.

Begli occhi a l'armi!
Io vi preparo il seno.
Gioite di piagarmi,
Infin ch'io venga meno.
E se da vostri dardi
Io resterò conquiso,
Ferischino quei sguardi,
Ma sanami quel riso.

70

Sì dolce è'l tormento

Sì dolce è'l tormento
Ch'in seno mi sta,
Ch'io vivo contento
Per cruda beltà.
Nel ciel di bellezza
S'accreschi fierrezza
Et manchi pietà:
Che sempre qual scoglio
All'onda d'orgoglio
Mia fede sarà.

La speme fallace
Rivolgam' il piè.
Diletto ne pace
Non scendano a me.
E l'empia ch'adoro
Mi nieghi ristoro
Di buona mercè:
Tra doglia infinita,
Tra speme tradita
Vivrà la mia fè.

Armaos, pupilas,
de acerbísimo rigor,
derramad en mi corazón
una lluvia de chispas,
pero que no tarden tus labios
en revivirme muerto.
Hiérame esa mirada,
mas sáneme esa sonrisa.

¡A las armas, hermosos ojos!
Yo os preparo el pecho.
Disfrutad al herirme
hasta que me consuma.
Y si por vuestros dardos
me veo conquistado,
hiéranme esas miradas,
mas sáneme esa sonrisa.

Tan dulce es el tormento

Tan dulce es el tormento
que siento en mi pecho,
que vivo contento
por una cruel belleza.
En el cielo de la hermosura
aumenta la soberbia
y falta la piedad:
que siempre cual roca
entre las olas del orgullo
será mi fidelidad.

Vuélvame la espalda
la esperanza falaz.
Ni dicha ni paz
desciendan sobre mí.
Y la cruel que adoro
niégume el solaz
de una dulce merced:
entre infinitos pesares,
entre la esperanza traicionada
mi fe sobrevivirá.

Per foco e per gelo
Riposo non hò.
Nel porto del Cielo
Riposo haverò.
Se colpo mortale
Con rigido strale
Il cor m'impiegò,
Cangiando mia sorte
Col dardo di morte
Il cor sanerò.

Se fiamma d'amore
Già mai non senti
Quel rigido core
Ch'il cor mi rapì,
Se nega pietate
La cruda beltate
Che l'alma invaghì:
Ben fia che dolente,
Pentita e languente
Sospirimi un dì.

BENEDETTO FERRARI

Son ruinato appassionato (Benedetto Ferrari, 1603/4-1681)

Son ruinato, appassionato
Quel traditor d'amore
Mi guida al loco
Dov'il mio foco
A poco si fa scontento.
S'io vado presto
Languisce il petto
E s'io m'arresto
Villan son detto.
Ah, misero mio stato.
Son ruinato, appassionato.

*En fuego y en hielo
no encuentro reposo.
En el refugio del Cielo
hallaré reposo.
Si un golpe mortal
con afilada flecha
me hirió el corazón,
cambiando mi suerte
con el dardo de la muerte
sanaré el corazón.*

*Si la llama del amor
no sintió jamás
ese duro corazón
que me arrebató el mío,
si niega piedad
la cruel belleza
que ha prendado mi alma:
puede que entre dolores,
arrepentida y languideciente,
suspire un día por mí.*

Estoy perdido, enamorado

*Estoy perdido, enamorado,
el amor traicionero
me guía hasta el lugar
en que mi fuego
poco a poco se aviva.
Si voy deprisa
languidece el pecho,
y si me detengo
miserable me llaman.
Ah, qué desdichado estado.
Estoy perdido, enamorado.*

Son disperato, assassinato
Già tanto mi sento
Foco e faville
Fiamma e scintille
Ch'a mille a mille
Mi fan scontento.
Ne quest'ardore
Può far men forte
Se non l'orrore
Del gel di morte.
Ahi, mio destino ingrato.
Son disperato, assassinato.

Son intrincato, ammartellato.
Se con amor m'impaccio
Repente cria nell'alma mia
La gelosia fiamme di ghiaccio.
Son intrincato, ammartellato.

GIOVANNI FELICE SANCES

Usurpator tiranno

Usurpator tiranno
Della tua libertà sia, Lilla, altrui
Che da gl'imperi sui,
Non riceve il mio amor perdita, o danno.

Faccia'l geloso amante
Che non t'oda, ben mio, che non ti miri;
Sarann'i miei sospiri
À suo dispetto d'amator costante.

Procuri pur ch'io sia
Esule dal tuo affetto e dal tuo core,
Che non farà ch'amore
Abbandoni già mai l'anima mia.

*Estoy perdido, abatido,
ya siento con fuerza
el fuego y las chispas,
las llamas y brasas
que a millares
de desazón me llenan.
No hay nada que pueda
suavizar este ardor
que no sea el horror
del hielo de la muerte.
Ay, mi destino ingrato.
Estoy desesperado, abatido.*

*Estoy confundido, atormentado.
Sí en amor me inmiscuyo
gritan de repente en mi alma
los celos con llamas de hielo.
Estoy confundido, atormentado.*

Ejerza el usurpador su tiranía
*Ejerza el usurpador su tiranía, Lilla,
en otro lugar que en tu libertad,
que por más que domine
mi amor no acusará pérdida ni daño.*

*Haz que el amante celoso
no te oiga, mi bien, no te mire;
Mis suspiros serán, a su pesar,
los de un amante constante.*

*Por más que procure que yo
destierre tu afecto y tu corazón,
no conseguirá que el amor
abandone jamás mi alma.*

Di sdegno, in frà gl'ardori,
Armi la voce a strazii miei rivolto,
Non potrà far, il stolto,
Che se ben tu non m'ami, io non t'adori.

Ma che val, ch'il rivale
Non mi possa impedir ch'io non ti brami,
Se, per far ch'io non ami
L'adorar giova poco, amar non vale.

Meta de tuoi dilette
Fatto è novo amator, vago e felice
A cui concede e lice
Il tuo voler del cor gl'ultimi accenti.

Seguane ciò che vuole,
Adorerò come adurai 'l tuo nome
Le luci tue, le chiome
Saranno del mio cor catena e sole.

Sii pur, Lilla, crudele
Tenti, per tormentarmi, angosce e affanni;
Non mi diranno gl'anni
Altro titolo mai che di fedele.

BENEDETTO FERRARI

Voglio di vita uscir

Texto cantado y su traducción en pp. 66-67.

*Con desdén, en medio de su pasión,
por más que arremeta contra mis tormentos,
el necio no podrá lograr nunca
que, aun no amándome, yo no te adore.*

*Mas de qué sirve que el rival
no pueda impedirme que no te desee
sí, para lograr que yo no te ame,
adorar es inútil, amar no vale.*

*Objeto de tus afectos,
dichoso es el nuevo amante
a quien tu voluntad concede
los últimos deseos del corazón.*

*Pase lo que pase,
adoraré tu nombre igual que siempre,
tus ojos, tus cabellos
serán sol y cadena de mi corazón.*

*Sé, pues, cruel, Lilla, inflígeme,
para atormentarme, angustias y aflicciones;
los años no me concederán
jamás otro título que el de fiel*

CLAUDIO MONTEVERDI

Lamento d'Arianna (Ottavio Rinuccini, 1562-1621)

Prima parte

Lasciatemi morire!
E che volete voi che mi conforte
In così dura sorte,
In così gran martire?
Lasciatemi morire!

Seconda parte

O Teseo, o Teseo mio,
Sì, che mio ti vo' dir, che mio pur sei,
Benchè t'involi, ahi crudo, a gli occhi miei.

78

Volgiti, Teseo mio,
Volgiti, Teseo, O Dio!
Volgiti indietro a rimirar colei
Che lasciato ha per te la patria e il regno,
E in queste arene ancora,
Cibo di fere dispietate e crude,
Lascierà l'ossa ignude.

O Teseo, o Teseo mio,
Se tu sapessi, o Dio!
Se tu sapessi, ohimè, come s'affanna
La povera Arianna,
Forse, pentito,
Rivolgeresti ancor la prora al lito.

Ma con l'aure serene
Tu te ne vai felice et io quì piango.
A te prepara Atene
Liete pompe superbe, et io rimango
Cibo di fere in solitarie arene.
Te l'uno e l'altro tuo vecchio parente

Lamento de Ariadna

Primera parte

¡Dejadme morir!
¿Y quién queréis que me consuele
en suerte tan cruel,
en tan gran martirio?
¡Dejadme morir!

Segunda parte

Oh, Teseo, oh, mi Teseo,
sí, mío quiero llamarte, pues eres mío,
aunque huyas, ay, cruel, de mis ojos.

¡Vuelve a mí, Teseo mío,
vuelve, Teseo, mi Dios!
Vuelve sobre tus pasos a ver una vez más a aquella
que ha dejado por ti la patria y el reino,
y que sigue en estas orillas,
presa de crueles y despiadadas fieras,
donde quedarán sus huesos desnudos.

¡Oh, Teseo, oh, Teseo mío,
si tú supieses, oh, Dios mío!
Si tú supieses, ay, cómo padece
la pobre Ariadna,
quizás, arrepentido,
volverías aún la proa hacia esta orilla.

Pero con vientos propicios
tú te alejas feliz y yo aquí lloro.
Atenas te prepara
felices y soberbias fiestas, y yo me quedo
como alimento de las fieras en solitarias arenas.
Tus ancianos padres

Stringeran lieti, et io
Più non vedrovvi,
O madre, o padre mio!

Terza parte

Dove, dov'è la fede
Che tanto mi giuravi?
Così nell'alta sede
Tu mi ripon de gli avi?
Son queste le corone
Onde m'adorni il crine?
Questi gli scettri sono,
Queste le gemme e gl'ori?
Lasciarmi in abbandono
A fera che mi stracci e mi divori?

Ah Teseo, ah Teseo mio,
Lascierai tu morire
In van piangendo, in van gridando aita,
La misera Arianna
Che a te fidossi e ti diè gloria e vita?

Quarta parte

Ahi, che non pur rispondi!
Ahi, che più d'aspe è sordo a' miei lamenti!
O nembi, o turbi, o venti,
Sommergetelo voi dentr'a quell'onde!
Correte, orchi e balene,
E delle membra immonde
Empiete le voragini profonde!

Che parlo, ahi, che vaneggio?
Misera, ohimè, che chieggio?
O Teseo, o Teseo mio,
Non son, non son quell'io,
Non son quell'io che i ferì detti sciolse;
Parlò l'affanno mio, parlò il dolore,
Parlò la lingua, sì, ma non già il core.

*te abrazarán felices, y yo
ya no volveré a veros
¡oh, madre y padre míos!*

Tercera parte

*¿Dónde, dónde está la fidelidad
que tanto me juraste?
¿Es así como devuelves
al trono de mis ancestros?
¿Son estas las coronas
con que me adornas mi cabello?
¿Son estos los cetos,
estas las joyas y el oro?
¿Dejarme abandonada
a fieras para que me despedacen y devoren?*

*Ah, Teseo, ah, Teseo mío,
¿vas a dejar morir
llorando en vano, en vano clamando ayuda,
a la pobre Ariadna
que se confió a ti y te dio gloria y vida?*

Cuarta parte

*¡Ay, que ni una vez responde!
¡Ay, que más que un áspide es sordo a mis lamentos!
¡Oh, nubes, oh, torbellinos, oh, vientos,
hundidlo vosotros bajo las olas!
¡Corred, orcas y ballenas,
y con los inmundos miembros
llenad los profundos abismos!*

*¡Qué digo, ay, cómo deliro!
¿Qué imploro, ay, desdichada de mí?
Oh, Teseo, oh, Teseo mío,
no soy yo, no soy yo,
no soy yo quien profirió estas crueles palabras;
habló mi angustia, habló el dolor,
habló la lengua, sí, pero no el corazón.*

Misera! Ancor dò loco
A la tradita speme? E non si spegne
Fra tanto scherno ancor, d'amor Il foco?
Spegni tu morte, omai, le fiamme indegne!

O madre, o padre, o dell'antico regno
Superbi alberghi, ov'ebbi d'or la cuna,
O servi, o fidi amici (ahi fato indegno!)
Mirate ove m'ha scort'empia fortuna,
Mirate di che duol m'ha fatto erede
L'amor mio, la mia fede e l'altrui inganno:
Così va chi tropp'ama e troppo crede.



*¡Desdichada! ¿Aún albergo
una esperanza traicionada? ¿Y no se apaga
aún entre tanta afrenta el fuego del amor?
¡Apaga tú, muerte, ya la llama indigna!*

*Oh, madre, oh, padre, oh, soberbias moradas
del antiguo reino, donde tuve una cuna de oro,
oh, siervos, oh, fieles amigos (¡ay, destino adverso!),
mirad dónde me ha traído la malvada fortuna,
mirad qué dolor me ha legado mi amor,
mi fidelidad y el engaño de otro: esta es
la suerte de quien en exceso ama y cree en exceso.*

Traducción de LUIS GAGO



RAQUEL ANDUEZA

Nacida en Pamplona, inicia su formación musical a los seis años. Posteriormente, becada por el Gobierno de Navarra y el Ayuntamiento de Londres, amplía estudios en la Guildhall School of Music and Drama de Londres, donde recibe el premio School Singing Prize. Poco más tarde conoce al maestro Richard Levitt, quien ha sido su referente hasta el presente.

Colabora asiduamente con diversas formaciones: L'Arpeggiata, Orquesta Barroca de Sevilla, Gli Incogniti, La Tempestad, Al Ayre Español, El Concierto Español, Private Musicke, La Real Cámara, Hippocampus, B'Rock, Orphénica Lyra y Conductus Ensemble. En 2003 pasa a formar parte del cuarteto vocal La Colombina. En ese mismo año funda, junto al tiorbista Jesús Fernández Baena, un dúo especializado en música italiana del siglo XVII y en 2010 el grupo La Galanía.

Actúa como solista en los principales festivales y auditorios de Europa y el mundo, y en 2012 debuta en el neoyor-

quino Carnegie Hall y en los Proms londinenses. Ha sido dirigida por Christie, Biondi, Moreno, Ogg, Huggett, López-Banzo, Pluhar, Egarr, Dantone, Curnyn, Heras-Casado, Davis y Encinar, entre otros.

Es invitada para impartir cursos de canto en el Teatro Real de Madrid, así como en las Universidades de Burgos y Alcalá de Henares. Colabora en bandas sonoras de películas, cortometrajes y series de televisión, como *Isabel*, *Atraco*, *Tous les soleils* y *Diseción de una Tormenta*.

Graba para Virgin Classics, Glossa, K617, NB Musika, Accentus, OBS Prometeo y Zig-Zag Territoires. En 2010 crea su propio sello discográfico, Anima e Corpo, con el que publica *Yo soy la Locura*, que recibe las mejores críticas de la prensa especializada, así como el premio Festclásica 2011, otorgado por la Asociación de Festivales de Música Clásica de España. Acaba de presentar su segundo álbum *In Paradiso*.

LA GALANÍA

JESÚS FERNÁNDEZ BAENA

CÉSAR HUALDE

BÉRENGÈRE SARDIN

La Galanía es un grupo formado en 2010 por Raquel Andueza y el tiorbista Jesús Fernández Baena con el propósito de interpretar juntos el repertorio que más aman: el Barroco. Realizaron su debut con éxito con el *Stabat Mater* de Pergolesi en la Catedral de Pamplona y, desde entonces, su actividad no se ha detenido un momento. Conforman el grupo con los mejores instrumentistas y cantantes del panorama musical europeo y sus conciertos, dependiendo del repertorio, tienen desde tres hasta más de veinte músicos en escena.

Desde su fundación han actuado en salas como el Auditorio Nacional de Madrid (inaugurando la temporada Universo Barroco en 2012), el Casino

Theater Bern, Saint Michel en Thiérache Festival, el Berliner Konzerthaus, el RheinVokal Festival, FEMAS Sevilla, MA Festival Brugge, AMUZ Antwerpen, Quincena Musical de San Sebastián, Namur Festival, WDR Series in Köln y en distintas ciudades de España (León, Santander, Madrid, Segovia, Vitoria, San Lorenzo de El Escorial) y Alemania (Berlín, Hamburgo, Frankfurt).

Su primer disco, *Yo soy la Locura*, del sello Anima e Corpo, recibió las mejores críticas y premios de la prensa especializada, así como el galardón Festclásica 2011 otorgado por la Asociación Española de Festivales de Música Clásica. Acaban de grabar su segundo álbum, *Alma mía*, que verá la luz en la primavera de este año.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 20 de marzo de 2013. 19,30 horas

Amori di Marte

Claudio Monteverdi (1567-1643)

Toccata de L'Orfeo

Combattimento di Tancredi e Clorinda, del Libro ottavo di madrigali

Tancredi, che Clorinda un homo stima

Sinfonia

Amico, hai vinto

Disminuciones sobre Non vedrò mai le stelle, del Libro settimo di madrigali (versión de Fahmi Alqhai)

Sinfonia avanti il Prologo, de Il ritorno d'Ulisse in patria

Improvisaciones sobre la passacaglia

Amor, dicea, del Lamento della ninfa, del Libro ottavo di madrigali

Entrata e Ballo del Ballo delle ingrata, del Libro ottavo di madrigali

Biagio Marini (1594-1663)

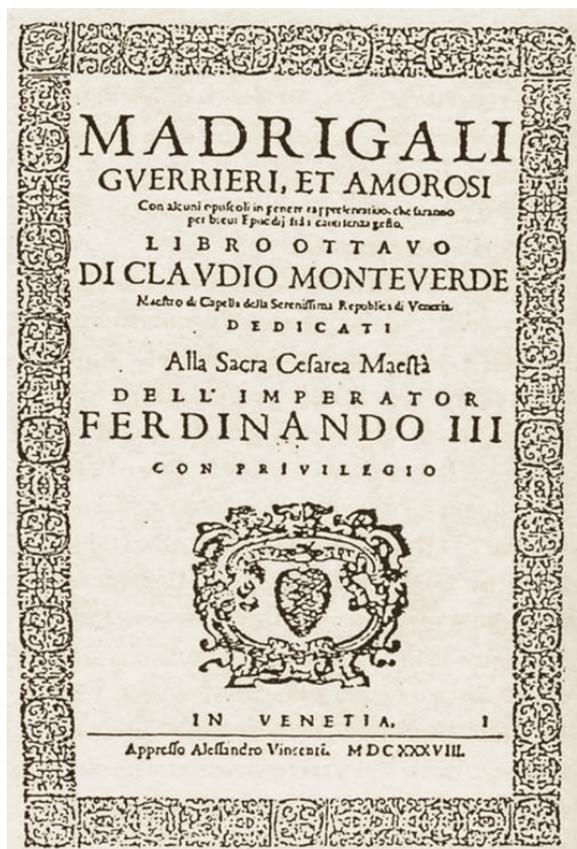
Passacaglia, de Sonate da camera e da chiesa Op. 22

Claudio Monteverdi

Et è pur dunque vero, de Scherzi musicali cioè arie et madrigali

Questi vaghi concerti, del Libro quinto di madrigali

Tempro la cetra, del Libro settimo di madrigali



Juan Sancho, *tenor*
Mariví Blasco, *soprano*

ACCADEMIA DEL PIACERE

Rami Alqhai, *viola da gamba y violino da gamba*
Marina Barredo, *viola*
Johanna Rose, *viola da gamba*
Juan Ramón Lara, *violone*
Javier Núñez, *clave*

Fahmi Alqhai, *viola da gamba y dirección*

Amori di Marte

El Octavo Libro de madrigales (1638) de Monteverdi llevaba el título *Madrigali guerrieri, et amorosi* (Madrigales guerreros y amorosos). Poner al amor y la guerra uno al lado del otro constituía, por supuesto, un lugar común: tal y como dijo Ovidio en sus *Amores*, todo amante es un soldado (*militat omnis amans*), poniendo asedio al corazón de su amada a fin de conseguir entrar en la torre de su castillo. El Octavo Libro contiene también música que se remonta varios años atrás, como el *Ballo delle ingrato*, un entretenimiento cantado y bailado que se había interpretado en Mantua en 1608, y el *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, escrito para ser interpretado en la casa del patricio veneciano Girolamo Mocenigo en el Carnaval de 1624. Sin embargo, a pesar de contenidos tan dispares, el libro presenta una coherencia temática que permite que entre sus diferentes componentes se establezcan complejas relaciones intertextuales.

Lo mismo puede predicarse respecto del Séptimo Libro de madrigales (1619) de Monteverdi, dedicado a la nueva duquesa de Mantua, Caterina de Médici. Aunque el compositor se encontraba ya trabajando en Venecia, seguía recibiendo encargos de Mantua para escribir música teatral, esquivando muchos de ellos –citando un conveniente dolor de cabeza o los efectos secundarios de una sangría–, pero que no siempre podía rechazar: en enero de 1616, la corte interpretó su *ballo*, *Tirsi e Clori*, que incluyó al final de su Séptimo Libro. Lo cierto es que gran parte del resto de la música aquí publicada podría haber sido también creada para su consumo en Mantua: su contenido se ordena en función de la instrumentación, y del tema, como si se tratara de ofrecer un entretenimiento vespertino, enmarcado por un prólogo semejante al de una ópera (“Tempro la cetra”) y el *ballo* final. Ese prólogo también participa del juego amor/guerra: “Afino mi lira para cantar en alabanza de Marte” (el dios de la guerra), “pero no sueña otra cosa que amor”: el poema de Giovan Battista Marino formaba parte del prefacio de la tercera parte de su colección

de poesía *La lira* (1614). La idea de que el amor releva a la guerra es adecuada para un libro dedicado a una duquesa; pero también refleja el hecho de que Mantua acababa de salir de un amargo conflicto con el duque de Saboya por el territorio en disputa de Monferrato.

Mantua no se desprendía de Monteverdi, no sólo porque seguía siendo su ciudadano, sino también porque su antiguo patrón, el duque Vincenzo Gonzaga, le había prometido una pensión vitalicia que raramente se le pagaba. Después de que la duquesa Caterina no hubiera conseguido darle un heredero de la dinastía Gonzaga, abocando al linaje al colapso, el compositor se dirigió a la hija del duque Vincenzo, Eleonora, que se había casado con el emperador Fernando II en 1622. Envío regularmente música a Viena a finales de la década de 1620 y comienzos de la de 1630, y habría dedicado su Octavo Libro a Fernando II si el emperador no hubiera muerto (de ahí que la dedicatoria fuera a su hijo, Fernando III). También los Habsburgo se vieron envueltos repetidamente en enfrentamientos bélicos durante la sangrienta Guerra de los Treinta años (1618-1648), por lo que la fusión de imágenes en el Octavo Libro tiene resonancias adicionales, ensalzando las virtudes de los empeños militares, aunque confiando también en algún tipo de paz después de la guerra.

Molle, temperato, concitato

Durante su disputa con el teórico boloñés Giovanni Maria Artusi en torno a 1600, Monteverdi prometió que escribiría un tratado defendiendo el moderno estilo de composición. En 1632-1633 retomó la idea en cartas dirigidas al teórico musical Giovanni Battista Doni, afirmando que su texto llevaría el título *Melodia, overo Seconda pratica musicale* (Melodía, o la Segunda práctica musical). Era muy poco probable que Monteverdi lo escribiera nunca: quedó incompleta tras su muerte. Pero está claro que estaba pensando con cuidado, analíticamente incluso, en torno a la relación de *oratio, harmonia y rhythmus* tal y como se encarnan en la noción de *melodia* de Platón.

Los frutos son manifiestos en una serie de piezas de los libros Séptimo y Octavo. Ya hemos visto cómo el *Lamento della ninfa* (Octavo Libro) parte de un texto estrófico de canzonetta, pero pone música al lamento central de una ninfa abandonada en un compás ternario semejante a un aria sobre un bajo *ostinato* que se repite, con lo cual va en contra de lo que podría esperarse para un lamento (recitativo), pero aportando una respuesta musical al texto mucho más fuerte. Asimismo, en el madrigal “Non vedrò mai le stelle” (Séptimo Libro), el dúo comienza en un estilo declamatorio, pero luego pasa a un compás ternario impresionantemente lírico cuando el poeta se derrite por los “hermosos ojos” que roban su corazón, demorándose mucho más tiempo en esas pocas palabras que el justificado por el poema. En efecto, el texto se desmonta y luego vuelve a juntarse de modos intrínsecamente musicales.

Pero esta tendencia deconstructiva contaba con una agenda más amplia. Aunque conceder primacía a la *oratio* resultaba ahora inevitable en el contexto de la *seconda pratica*, seguía estando presente la cuestión de cómo podrían respaldarla mejor la *harmonia* y el *rhythmus*. Los primeros compositores de canciones a solo habían evitado el problema recurriendo a un estilo de recitativo que era musicalmente minimalista, que funcionaba en su mayor parte en ciertos contextos teatrales, pero menos en la cámara. Puede verse así por qué Monteverdi podría haber indagado otras posibilidades. Tal y como describe en el prefacio a su Octavo Libro, decidió ahondar más profundamente en Platón y tomar nota de su exposición de los tres *genera* musicales: el suave, el temperado (o moderado) y el agitado (en el italiano de Monteverdi, el *molle*, el *temperato* y el *concitato*). Monteverdi pensaba que había numerosos ejemplos del *molle* y el *temperato* en la música contemporánea, pero nada del *concitato*, asociado con “esa *harmonía* que imitaba adecuadamente la expresión y los acentos de un hombre valiente que está inmerso en una tarea bélica” (Platón, *República*, 399a). Ocuparse de la *harmonia*, sin embargo, también requería una familiaridad con el *rhythmus*, y a Monteverdi se le ocurrió la idea de que el género *concitato* estuviera ligado a la métrica poética, en concreto al pie pirri-

quío, cuyas sucesivas sílabas breves podían representarse en música por medio de notas repetidas.

Ahora Monteverdi necesitaba una pieza que le sirviera de campo de pruebas para todo esto. Eligió una larga secuencia narrativa de la famosa epopeya de las cruzadas de Tasso, *Gerusalemme liberata* (1581). El héroe cristiano, Tancredi, se ha enamorado de la pagana Clorinda, a la que luego ve sin reconocerla en el campo de batalla (él la toma por un hombre, oímos en el primer verso). Luchan ferozmente; Clorinda es herida mortalmente; y cuando Tancredi le quita su casco se da cuenta de su error (“¡Qué visión!”, grita el narrador). En sus últimas palabras, Clorinda pide ser bautizada y muere con una visión del cielo. La narración de Tasso es confiada al Testo, mientras que Tancredi y Clorinda se valen de sus propias voces para sus breves intervenciones. La pieza pasa del *temperato* (la invocación de la escena por parte del narrador) a los extremos del *concitato* –la feroz batalla– y el *molle* (cuando Clorinda yace moribunda).

Retórica instrumental

Monteverdi compuso muy poca música instrumental –a pesar de que tocaba la viola da gamba– y muchísima menos que algunos de sus contemporáneos, como el violinista Biagio Marini, que trabajó durante un tiempo a sus órdenes en San Marcos. Hay algunas sinfonías y ritornellos en los madrigales de Monteverdi, y más en sus obras escénicas mantuanas como *Orfeo* (1607) y el *Ballo delle ingrate* (1608), y en sus operas venecianas, *Il ritorno d’Ulisse in patria* (1640) y *L’incoronazione di Poppea* (1643). Pero son en su mayor parte funcionales, para dejar tiempo para realizar los cambios escénicos, etc., y no funcionan con una duración ampliada.

En el caso del *Combattimento*, sin embargo, Monteverdi situó los instrumentos directamente en el contexto de las voces, instrumentando la obra para miembros de la familia de la viola da braccio (el violín y lo que más tarde serían la viola y el violonchelo). En las secciones *concitato*, sus notas rápidas repetidas, fanfarrias y sucesivas escalas invocan los sonidos

de la batalla, y Monteverdi imita también los sonidos del entrechocar de espadas, cascos de caballos y ruidos semejantes. Para las *molle*, la cuerda toca acordes prolongados para apuntalar las palabras de Clorinda. El resultado es sorprendentemente poderoso y sería imitado por numerosos compositores posteriores.

Sorpresas maravillosas

Ese resultado debe de haber sido también sorprendente. Monteverdi preparó algunas observaciones introductorias para el *Combattimento* que ambientaba la escena de su estreno en Venecia en el Carnaval de 1624. Nos encontramos en una velada musical que tiene como anfitrión al patricio veneciano Girolamo Mocenigo. El entretenimiento vespertino comienza con madrigales de cámara interpretados por cantantes e instrumentistas; luego, de repente, entran en la sala tres personas diferentes, dos llevando armadura, uno de ellos a pie y el otro montado en un caballo de madera. La tercera empieza la historia: “Tancredi, che Clorinda un uomo stima...” Debió de ser un momento realmente extraordinario, que generó precisamente esa sensación de asombro y *meraviglia* que entonces se veía como el objetivo del arte.

Pero lo cierto es que la práctica totalidad de la música vocal italiana de comienzos del siglo XVII es realmente notable, y maravillosa, de un modo u otro. Los compositores exploraron nuevas invenciones en el arte de la *melodia* –y, de resultas de ello, también escribieron nuevos tipos de melodía–, mientras que los cantantes e instrumentistas encontraron modos recientes y virtuosísticos de presentarlos a unos oyentes que, a su vez, eran absolutamente receptivos a nuevas ideas de retórica y expresión musical. Los libros de historia identifican esto como el comienzo de la época barroca; pero podría calificarse asimismo como punto de partida de la música moderna.



Frontespicio de *Fiori poetici*, colección en honor de Claudio Monteverdi publicada en Venecia en 1644 después de su muerte.

El combate de Tancredo y Clorinda

(La Jerusalén liberada, XII, 52-62, 64-68)

*Testo: Tancredo, creyendo a Clorinda un hombre,
quiere ponerla a prueba en lid de armas.
Ella va rodeando las escarpadas cimas
hacia otra puerta por la que entrar pretende.
Él la sigue impetuoso y mucho antes
de alcanzarla llega tal estrépito de armas
que ella se vuelve y grita:*

*Clorinda: ¿Oh tú, que llevas,
corriendo de este modo?*

Testo : Responde:

Tancredo : Guerra y muerte.

Clorinda: Guerra y muerte tendrás,

Testo: dice:

*Clorinda: No me niego
a ello si la buscas y quieto aguardas.*

*Testo: No quiere Tancredo, tras haber visto
a su enemigo a pie, usar caballo, y desmonta.
Y empuñan uno y otro afiladas espadas,
y se aviva el orgullo y la ira se inflama;
y avanzan frente a frente con pasos lentos
como dos toros celosos y ardientes de ira.*

Notte, che nel profondo oscuro seno
Chiudesti e nell'oblio fatto sì grande,
Degne d'un chiaro sol, degne d'un pieno
Teatro, opre sarian sì memorande,
Piacciati ch'indi il tragga e 'n bel sereno
Alle future età lo spieghi e mande.
Viva la fama lor; e tra lor gloria
Splende dal fosco tuo l'alta memoria.

Non schivar, non parar, non pur ritrarsi
Voglion costor, né qui destrezza ha parte.
Non danno i colpi hor finti, hor pieni, hor scarsi;
Toglie l'ombra e 'l furor l'uso dell'arte.
Odi le spade orribilmente urtarsi
A mezzo il ferro: e 'l piè d'orma non parte:
Sempre è il piè fermo e la man sempre in moto,
Nè scende taglio invan, né punta a voto.

L'onta irrita lo sdegno alla vendetta,
E la vendetta poi l'onta rinova,
Onde sempre al ferir, sempre alla fretta
Stimol novo s'aggiunge e piaga nova.
D'hor in hor più si mesce, e più ristretta
Si fa la pugna, e spada oprar non giova:
Dansi con pomi, e infelloniti e crudi,
Cozzan con gli elmi insieme e con gli scudi.

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

*Noche, que en tu profundo y oscuro seno
cubriste hecho tan grande en el olvido,
sucesos memorables serían éstos,
dignos de un claro sol, de un teatro lleno,
permíteme de allí sacarlos y que los cuente y mande
a tiempos venideros en clara luz bañados.
Que viva su fama y que por medio de su gloria
brille de entre tus tinieblas la noble memoria.*

*No quieren esquivar, ni parar, ni recular,
y no hay lugar aquí para destrezas.
No asestan golpes ni fingidos, ni rotundos, ni pocos;
las sombras y el furor impiden cualquier arte.
Oíd chocar terriblemente a las espadas,
hierro con hierro; pero los pies no parten de su huella:
siempre el pie quieto y la mano en movimiento siempre,
ningún tajo cae en vano, ni punta en el vacío.*

*El ultraje exagera la furia de venganza,
y luego la venganza el ultraje renueva,
y con tales heridas, con un frenesí tal,
nace estímulo nuevo y nueva llaga.
Pasa el tiempo y la lucha se hace más cerrada
y más estrecha y el uso de la espada ya no ayuda:
con las empuñaduras se golpean, y encarnizada y duramente
con cascos, con escudos ya se embisten.*

*Tres veces aferra a la dama el caballero
con sus robustos brazos y otras tantas
logra zafarse ella de esos tenaces nudos,
nudos de fiero enemigo y no de amante.
Retoman las espadas, y uno y otro se tiñen
con abundante sangre, y cansados y anhelantes
tanto él como ella se retiran por fin
y respiran después de tan largas fatigas.*

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

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

98

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

Testo: Rispose la feroce:

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

Testo: Arse di sdegno a quel parlar Tancredi:

Tancredi: In mal punto il dicesti;

Testo: [indi riprese:]

*Se miran uno al otro y apoyan el peso de su cuerpo
exangüe sobre la empuñadura de la espada.
Ya se disipa el rayo de la última estrella
sobre el primer albor que nace en el oriente.
Ve Tancredo que la sangre mana más copiosa
en su enemigo y que su herida es leve.
Se alegra y se envanece. ;Oh nuestra loca
mente, que ensalza cualquier soplo de fortuna!*

*¿De qué te alegras, miserable? ;Oh, qué tristes
serán los triunfos e infeliz la jactancia!
Tus ojos pagarán, si con vida sigues,
cada gota de esa sangre con un mar de llanto.
Así, callando y observándose, estos
guerreros ensangrentados un tiempo se detienen.
Rompe el silencio al fin Tancredo y dice,
a fin de que el otro su nombre le revele:*

99

*Tancredo: Desventurados somos al derrochar aquí
tanto valor do lo oculta el silencio.
Pero ya que la mala suerte nos niega
loas y testimonios dignos de la hazaña,
te ruego, si entre armas hay lugar para súplicas,
que tu nombre y tu estado me reveles,
de modo que yo sepa, vencido o vencedor,
quién honra mi vida, o quién mi muerte.*

Testo: Responde la cruel:

*Clorinda: En vano pides
aquello que por hábito no puedo revelar,
pero, sea quien sea, ves ante ti
a uno de los dos que incendió la gran torre.*

Testo: Arde de furia al oír esto Tancredo:

Tancredo: En mala hora me hablaste;

Testo: [y añade:]

Tancredi: E 'l tuo dir e 'l tacer di par m'alletta,
Barbaro discortese, alla vendetta.

Testo: Torna l'ira nei cori, e li trasporta,
Benchè deboli, in guerra. Oh fiera pugna
U l'arte in bando, u' già la forza è morta,
Ove invece d'entrambi il furor pugna!
O che sanguigna e spaziosa porta
Fa l'una e l'altra spada, ovunque giugna
Nell'armi e nelle carni! e se la vita
Non esce, sdegno tienla al petto unita.

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

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

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

Testo: In queste voci languide risuona
Un non so che di flebile e soave

*Tancredo: tus palabras y tu silencio por igual me animan,
bárbaro descortés, a la venganza.*

*Testo: Vuelve la ira a los corazones, y los transporta,
bien que débiles, a la guerra. ¡Oh fiera lucha,
olvidado el arte, ya muertas las fuerzas,
donde en lugar de ambos es el furor quien lucha!
¡Oh, qué sangrienta y espaciosa puerta
abre una y otra espada doquiera llegan
en carnes y armaduras! Y si no huye la vida
es porque la furia la tiene asida al pecho.*

*Pero la hora fatal ya se aproxima
en que debe a su fin llegar la vida de Clorinda.
Clava la punta de la espada en el bello pecho,
que allí se hunde y ávida su sangre bebe;
y el vestido, bellamente respunteado en oro,
que estrechaba suave y levemente sus pechos,
se llena de un cálido río. Ella ya se siente
morir, y el pie le falla débil y abatido.*

*Él persigue la victoria, y a la virgen
herida empuja y aun hostiga.
Ella, mientras cae, con su voz
afligida, dice las últimas palabras,
palabras que le dicta un nuevo espíritu,
espíritu de fe, de caridad y de esperanza,
virtudes que Dios le infunde, y si rebelde
en vida fue, su esclava en muerte la desea.*

*Clorinda: Amigo, has vencido. Te perdono. Perdona
tú también –no al cuerpo, que nada teme–,
mas sí al alma. Ay, ruega por ella, y dame
bautismo, que todas mis culpas lave.*

*Testo: En estas palabras lánguidas resuena
un no sé qué de quejumbroso y suave*

*que el corazón conmueve y toda furia aplaca,
y a los ojos a llorar anima y fuerza.*

*No lejos de allí, en el seno del monte,
brotaba murmurando un arroyuelo.
Él se acerca y llena el casco en la fuente
y triste a la tarea grande y pía regresa.
Siente temblar la mano, mientras la frente
aún misteriosa descubre y descubre.
La ve y la reconoce y queda sin voz
e inmóvil. ¡Qué visión! ¡Qué conocimiento!*

*Pero él no muere, pues entonces acopia
sus fuerzas todas y su corazón las pone a vigilar;
y ahogando su dolor se dispone a dar vida
con el agua a quien con su espada la arrebató.
Mientras él pronuncia las sagradas palabras,
ella ríe, por la alegría mudada,
y a punto de morir, feliz y reanimada,
decir parecía:*

Clorinda:

Se abre el cielo: marchó en paz.

Tempo la cetra (Giovan Battista Marino, 1569-1625)

Tempo la cetra, e per cantar gli onori
Di Marte alzo talor lo stil e i carmi,
Ma invan la tento et impossibil parmi
Ch'ella già mai risuoni altro ch'amore.

Così pur tra l'arene e pur tra fiori
Note amorse Amor torna a dettarmi
Né vol ch'io prend'ancora a cantar d'armi
Se non di quelle, ond'egli impiaga i cori.

Or l'umil plettro e i rozzi accenti indegni,
Musa, qual dianzi, accorda, infin ch'al canto
Della tromba sublime il Ciel ti degni.

Riedi ai teneri scherzi, e dolce intanto
Lo dio guerrier temprando i ferì sdegni,
In grembo a Citerea dorma al tuo canto.



Afino la lira

*Afino la lira, y para cantar los honores
de Marte elevo mi pluma y mis versos,
pero en vano lo intento y me parece imposible
que produzca otros sonidos que no sean de amor.*

*Así, en el campo de batalla y entre flores
Amor no deja de dictarme notas amorosas
y no quiere que cante de otras armas
que no sean con las que él traspasa los corazones.*

*Junta ahora, Musa, igual que antes,
mi humilde plectro y mis burdos e indignos versos
para que al fin el Cielo te considere digna de la noble trompeta.*

*Deja entretanto sonreír dulcemente al dios de la guerra
por las afectuosas bromas, suaviza su fiera ira
y duerma en el regazo de Venus con tu canto.*



FAHMI ALQHAI

Es considerado como uno de los intérpretes de viola da gamba y de música antigua más prestigiosos y brillantes de su generación. Nacido en Sevilla en 1976, de padre sirio y madre palestina, pasa sus primeros once años de vida en Siria. Ingresó en 1994 en el Conservatorio Superior de Sevilla para estudiar la viola da gamba con Ventura Rico. Continúa su formación en la Schola Cantorum Basiliensis (Basilea) y en el Conservatorio della Svizzera Italiana (Lugano) con Paolo Pandolfo y Vittorio Ghielmi.

Ya en 1998 sus versiones de las sonatas de viola da gamba y clave de Bach, grabadas en 2004 junto a Alberto Martínez Molina, tuvieron inmejorables críticas de público y prensa especializada. Junto a la soprano Mariví Blasco fundó el grupo Accademia del Piacere del cual es director. Con la Accademia ha grabado cuatro registros en el sello discográfico Alqhai & Alqhai fundado junto a su hermano Rami Alqhai.

Trabaja habitualmente con Hesperion XXI (Jordi Savall) e Il Suonar Parlante (Vittorio Ghielmi), con los que ofrece conciertos en toda Europa, Japón, Estados Unidos y Latinoamérica. Miembro fundador de More Hispano (dirigido por Vicente Parrilla), como solista también ha actuado con formaciones como la Orquesta Nacional de España, Filarmónica de Galicia, Orquesta Barroca de Sevilla, Ensemble Vocal de Lausanne y Al Ayre Español, entre otras. Realiza también incursiones en el campo de la música contemporánea y el jazz.

Ha realizado numerosas grabaciones para sellos discográficos (Alia Vox, Glossa, Winter & Winter, Tactus, Arsis, Enchiriadis, etc.), televisiones y radios en todo el mundo. Desde 2009 es director artístico del FeMAS, Festival de Música Antigua de Sevilla.

ACADEMIA DEL PIACERE

Fundado en 2002, Accademia del Piacere es el grupo de referencia de la nueva generación de la música antigua española. Centrado desde su origen en el estudio e interpretación de la música del Renacimiento y el Barroco, este conjunto vocal e instrumental ofrece hoy día un amplio abanico de programas: desde la exuberante y pomposa música francesa de la corte del Rey Sol, pasando por la música virtuosa de la Italia de principios del siglo XVII, hasta la música histórica española, tanto profana como religiosa.

Accademia del Piacere combina la investigación musicológica y el rescate de música nunca interpretada con la gran capacidad técnica de sus componentes, tanto cantantes como instrumentistas. Estos elementos, junto a la fuerte personalidad musical de sus fundadores, dotan al grupo de una inconfundible y poderosa identidad, como han coincidido siempre en destacar la crítica especializada y el público.

Con cuatro trabajos discográficos en el mercado publicados

por su propio sello, Alqhai & Alqhai, Accademia del Piacere es uno de los grupos españoles más reconocidos y con mayor número de premios internacionales otorgados a una formación andaluza. Su espectáculo *Las Idas y las Vueltas*, en colaboración con el cantautor Arcángel, fue estrenado en el Festival de Música y Danza de Granada y recibió en 2012 el Giraldillo a la Mejor Música de la Bienal de Flamenco de Sevilla.

Han actuado en Bélgica, Suiza, Holanda, México, Italia y Alemania, y en salas como el Konzerthaus de Viena, el Konzerthaus de Berlín, la Fundación Gulbenkian de Lisboa, la Philharmonie de Colonia o el Auditorio Nacional de Madrid. Sus conciertos son transmitidos habitualmente por importantes medios como TVE, Radio Clásica de RNE y las emisoras de la UER.

Reciben el apoyo del INAEM y de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

El autor de la introducción y notas al programa, **TIM CARTER**, realizó su doctorado en la Universidad de Birmingham (Reino Unido) en 1980 con una tesis titulada *Jacopo Peri (1561-1633): His Life and Works* (publicada en 1989). Entre sus libros publicados se incluyen el manual de Cambridge Opera sobre *Las Bodas de Fígaro* de Mozart (1987), *Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy* (1992), *Music, Patronage and Printing in Late Renaissance Florence y Monteverdi and his Contemporaries* (ambos en 2000), *Monteverdi's Musical Theatre* (2002) y *"Oklahoma!" The Making of an American Musical* (2007). Fue coeditor, junto a John Butt, de *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music* (2005). En 2001 abandonó la Universidad de Londres para trasladarse a la Universidad de North Carolina at Chapel Hill. Ha formado parte del comité editorial de la Royal Musical Association y de la American Musicological Society, y desde 2003 a 2006 fue presidente de la Society for Seventeenth-Century Music. Además tiene numerosos artículos sobre Monteverdi (publicados y en prensa). Ha completado la edición crítica del primer musical de Kurt Weill compuesto en Estados Unidos (*Johnnie Johnson*, de 1936, con un texto del escritor de Carolina del Norte Paul Green), y está escribiendo, junto al historiador económico Richard Goldthwaite, un libro titulado *Orpheus in the Marketplace: Jacopo Peri and the Economy of Late Renaissance Florence*, basándose en un libro de cuentas recientemente descubierto y relacionado con Peri, su familia y sus negocios.

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la **Fundación Juan March** es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

En 1986 se creó el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, como órgano especializado en actividades científicas que complementa la labor cultural de la Fundación Juan March. De él depende el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales. La Fundación, a través de este Centro, promueve la investigación especializada en el ámbito de la ciencia política y la sociología.

PRÓXIMOS CICLOS

EL UNIVERSO MUSICAL DE PAUL KLEE

Con motivo de la exposición “Paul Klee: maestro de la Bauhaus”

- 22 de marzo Klee, el pintor violinista
Obras de J. S. Bach y J. Brahms,
por **Lina Tur**, violín y **Kennedy Moretti**, piano.
- 3 de abril Klee y la música en la Bauhaus
Obras de W. A. Mozart y B. Bartók, J. S. Bach
y P. Hindemith,
por **Alexander Kandelaki**, piano.
- 10 de abril En el estudio
Obras de W. A. Mozart y F. Schubert,
por el **Cuarteto Mosaïques** y **Raphaël Pidoux**, violonchelo
- 17 de abril Klee y Lily, música doméstica
Obras de J. Brahms, J. S. Bach y L. van Beethoven,
por **Leticia Moreno**, violín y **Graham Jackson**, piano.
- 24 de abril En el espíritu de Klee
por el **Ensemble Paul Klee** (**Kaspar Zehnder**, director).

AULA DE (RE)ESTRENOS 87 - LA GUITARRA DE HOY

- 8 de mayo Obras de L. Balada, C. Cruz de Castro, B. Casablanco*,
S. Brotons, R. Llorca, D. del Puerto, J. Torre*, E. Morales-
Caso y O. Vazquez. por **Adam Levin**, guitarra.

**Estreno absoluto*



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castello, 77. 28006 Madrid - Entrada libre hasta completar el aforo

www.march.es – musica@march.es

Boletín de música y vídeos en www.march.es/musica/

