



Florian Donati, Myriam Rignol, Marie Delorme, Marie van Rhijn, Cyril Auvity

CYRIL AUVITY

tenor [CA]

MARIE VAN RHIJN

harpsichord [HPD], *positive organ* [ORG], *lautenwerck* [LW]

MYRIAM RIGNOL

viola da gamba [VDG]



Recorded at the Cité de la Voix, Vézelay, France, from 31 May to 2 June 2019

Engineered and produced by Marie Delorme

Executive producer: Carlos Céster

Editorial direction: Carlos Céster | Editorial assistance: Mark Wiggins

Translations of the essays: Mark Wiggins (ENG), Susanne Lowien (DEU)

English translations of the sung texts: Mark Wiggins (*airs* and psalms), Andrea Friggi (*arie*)

Design: Rosa Tendero

© 2020 note 1 music gmbh

*L'enregistrement du programme PATHODIA SACRA ET PROFANA
a bénéficié du soutien de la Cité de la Voix.*

CONSTANTIJN HUYGENS

(1596-1687)

Pathodia sacra et profana

A selection of French *airs*, Italian *arie* and Psalm settings in Latin

Ed. Robert Ballard, Paris, 1647



01	Sospiro della sua donna [CA, LW]	1:46	13	A dispetto de' venti [CA, HPD & LW]	2:30
02	Amor secreto [CA, HPD]	2:01	14	Che rumore sento fuore? [CA, HPD & LW]	1:38
03	Dilataverunt super me – Psalm 34 (35), versets 21-22 [CA, ORG, VDG]	2:01	15	Va, donna ingrata [CA, HPD]	2:00
04	Ne crains point le sercin [CA, LW]	1:57	16	Quare tristis es – Psalm 41 (42) versets 6-(7) [CA, ORG, VDG]	2:55
05	Jacques Champion de Chambonnières (c1601/2-1672) Jeunes Zéphirs, with the doubles by Jean-Henri d'Anglebert [LW]	3:36	17	Vous me l'aviez bien dit [CA, LW & HPD, VDG]	3:39
06	Avertisti faciem – Psalm 29 (30), versets 8-9, 11 [CA, ORG, VDG]	3:30	18	De profundis – Psalm 129 (130) versets 1-3, 5 [CA, ORG, VDG]	3:35
07	Que ferons nous, mon pauvre cœur ? [CA, LW, VDG]	3:15	19	Luigi Rossi (c1597/8-1653) Passacaille in A minor [ORG]	2:04
08	In quo corriget – Psalm 118 (119), versets 9-10 [CA, ORG, VDG]	2:24	20	Le Réveil de Calliste [CA, HPD, VDG]	1:58
09	Laetatus sum – Psalm 121 (122), versets 1-2-(3) [CA, ORG, VDG]	1:44	21	Tu te trompes, Phillis [CA, HPD]	1:38
10	Già ti chiesi un sospir [CA, HPD, VDG]	1:58	22	Multi dicunt animae meae – Psalm 3, versets 3-4 [CA, ORG]	2:38
11	Domine Deus meus – Psalm 29 (30), versets (3)-4-5 [CA, ORG, VDG]	3:29	23	Caccia amorosa [CA, HPD, VDG]	1:36
12	Constantijn Huygens Allemande for viola da gamba [VDG]	2:39	24	Graves tesmoins de mes délices [CA, LW, VDG]	4:57
			25	Con la candida man [CA, LW, VDG]	2:25
			26	Quoy Clorinde tu pars ? [CA, LW, VDG]	1:57
			27	Johann Jacob Froberger (1616-1667) Toccatà V in E minor [LW]	3:31

INSTRUMENTARIUM

Harpsichord

Maker: Gérald Cattin
Franco-Flemish, copy after Ruckers Taskin

Positive organ

Organ builder: Nicolas Martel, 2010
1 transposing keyboard (pitches at 392, 414, 440 & 465 Hz)
8' Montre (Open Diapason) (beginning at the second C)
8' Bourdon
4' Flute (split between bass and soprano)
2' Doublette (Fifteenth)
Cymbale (Mixture)

Lautenwerck (lute-harpsichord)

Maker: David Boinard
Copy of early seventeenth-century Italian instrument (Royal College of Music, London collection); strung with gut

Viola da gamba

Maker: Stephan Schürch
Copy of 7-string instrument made by Colichon, 1683

A = 409 Hz | Meantone temperament
Instruments tuned and maintained by Florian Donati



Constantijn Huygens

Pathodia sacra et profana

I.

In our era of ultra-specialization and of life being led at a ferocious and frantic pace, the lifetime span of Constantijn Huygens continues to exert a special fascination for us.

This recording's central figure, born in The Hague in 1596, was first and foremost a diplomat – and the son of a diplomat furthermore – and such statecraft occupied him throughout the course of his life, in the shape of embassies and international assignments, or being employed as Counsellor, then as Secretary to two successive Princes of Orange. From 1661 to 1665, Huygens was responsible for the negotiations with the Kingdom of France and her young king Louis XIV which sought the return of the city of Orange to William III. This display of diplomatic arms failed to put a stop to further and subsequent invasions, nor to France's final annexation of the principality of Orange by way of the Treaty of Utrecht in 1713.

Beyond such political and diplomatic undertakings, Constantijn Huygens left to posterity a poetic output of quite a remarkable level of quality, accompanied by

a prodigious correspondence, most of which was written in French; it bespeaks of an intellectual and artistic network of the highest value, and, indeed, Pierre Corneille dedicated his *Médée* to him, whilst Descartes and Rubens were regular correspondents. Huygens published a number of collections of poetry, in Latin, French, Italian and Flemish (*Otia*, 1625; *Momenta desultoria*, 1644 and 1655; *Korenbloemen*, 1658 and 1672).

For Huygens, music was his life's passion, commencing this at the age of five or six with the study of the violin and lute; said passion only coming to an end with his death, in 1687, at the age of 91. By his own admission, our envoy never travelled without his lute, and one can easily imagine him, removing his instrument from its case with the evening descending, once current – or less current – affairs had been dealt with. He himself declared that his compositions consisted of “his entertainments after what he had to put up with, and, as one might say, my breathing, after the travails of the working day”. Music was one of the reasons for his own longevity, according to Huygens; his attachment to this art, he said, “would only leave me with my final breath”!

Huygens' network of friends and artistic correspondents was at heart European, tallying with his diplomatic life: always in search of repertoire for himself or as part of his children's musical education, he corresponded with Luigi Rossi, who dedicated to him a number of Italian madrigals in 1646, and also with Froberger who arranged for him to be sent some of his finest works. Contacts in England were no less fruitful

in such matters, but the relationships he developed with France went very deep, and the correspondence that Constantijn Huygens entertained with the Parisian musical intelligentsia is revealing of the voracious appetite of the secretary of State of the House of Orange. It is difficult to decide which is more fascinating and engaging: were they the theoretical considerations exchanged with Mersenne (and exquisite comparative analyses of airs by Boësset and by the Dutch theoretician Bannius), the interchange of works for reciprocal corrections with Thomas Gobert and Henry du Mont, or the repeated invitations from Anne de La Barre and her family? Anyone whose curiosity is aroused by this will also take an avid interest in the negotiations and exchanges surrounding Robert Ballard's edition of the *Patbodia sacra et profana*...

Towards the end of his life, this “amateur” (in all senses of the word) composer will have composed something in the order of 800 pieces and will have held discussions with the leading composers and performers of his time.

What a life, then, led by Constantijn Huygens, or rather, what *lives* he led! Huygens was incontrovertibly an heir to Renaissance humanism, in which his own family was moulded. Yet the beginning of the seventeenth century saw a vast expansion in the boundaries of knowledge and the idea of the European generalist scholar-theorist-artist-philosopher was no longer completely within the reach of one single man, however brilliant he may be. And that is clearly why Huygens is all the more exceptional: in a Europe at a time of fun-

damental change, the Dutch poet indefatigably continued with this humanist ideal.

There is ever a fascination to be found in hyper-active behaviour: what was the everyday life of this man like, in an era when time itself held a different meaning – for better or for worse – to that of our own? How was it possible that a single mind was able to develop and nurture so many different subjects, even in the course of what was, for the time, an exceptionally long life?

Finally, what I find very interesting is the paradox which this destiny provokes: Huygens published his final volume of poetry with the title *Korenbloemen*, that is, “cornflowers”, comparing his poetic work to those flowers which grow in the midst of the beneficial harvest of wheat – which represents his work at the service of the prince. Even though his political and diplomatic activities subsequently served for the writing of the story of History, what today, three hundred years after his death, ensures the reputation and renown of Constantijn Huygens derives from the fruit of his leisure time: his poetical and musical output which he confessed voluntarily to having composed whilst being conveyed about on his journeys, whilst on horseback or even when dressing. I have the feeling that this nod to history would not have displeased him.

Sic transit gloria mundi.

Nicolas Bucher



II.

Constantijn Huygens was one of the creative figures who most contributed to the enrichment of the Dutch seventeenth-century musical and literary heritage. With its banding together of subtlety and emotional responsiveness, his volume entitled *Patbodïa sacra et profana* represents an extremely important example of his vast musical output. A mixture of twenty psalm settings in Latin, twelve Italian *arie* and seven French *airs*, all for solo voice and continuo, the French printer-bookseller Robert Ballard had this work printed in 1647. Rather than appearing in tablature, it was presented in score form, with one line for the voice and another for the basso continuo figured for the keyboard: it is this French reading of the work which we have selected, with a French pronunciation of the Latin being incorporated. Given the similarity of the required instrumentation, these two spheres of church and salon allow for the alternation of *air de cour*-style songs and solo-voice motet-esque pieces with continuo. We have decided to opt for performance as a trio, this being faithful to the intimacy of this repertory. It is worth noting here that Huygens took lessons in the luth with Jeronimus van Someren, in the viola da gamba with an Englishman, “William H.,” and in the keyboard with Pieter de Vois, the organist at the Jacobskerk in The Hague. And so, across the recording, we interweave the sound of the viola da gamba with that of the harpsichord, the organ, and also a lautenwerck (a harpsichord strung with gut). For the psalm settings, we have chosen

to feature the sound colours of the organ and the viola da gamba: Constantijn Huygens published arguments in favour of organ accompaniment for the psalms for the Dutch Reformed Church (1641). Of his five children, Christiaan Huygens distinguished himself as a renowned scientist, and the method which he developed for determining pitch supplies us with the information that the Couchet harpsichord, acquired by his father in 1648, was constructed with pitch at A = 409 Hz. We have made our recording with this tuning.

In the music of Constantijn Huygens, scholarly reflection goes hand in hand with the texts, at times with their humour, at times with their seriousness. In compositions which are simple in size but virtuosic in their structure and in the variety of emotions presented, his musical style can be viewed as bearing the legacy of the Italian madrigal. If certain sequences employed hark back to older techniques, the subtlety and diversity found in Huygens’ writing raise him to the level of “composer” in the company of more professional colleagues. He was respected by his peers in a way which was demonstrated by his ample correspondence, notably with Descartes, Mersenne, Froberger, Chambonnières, Rossi, Foscari, Jacques Gautier, Boësset – from whence derives our choice of instrumental pieces for this recording. Huygens will have regularly paid visits to Muiden Castle outside Amsterdam, as part of the Muiderkring, the group of intellectuals led by Pieter Corneliszoon Hooft. To underline the wealth contained within the works of Constantijn Huygens, one needs only to draw lines connecting his music with his prose: the Italian

arie from the *Patbodïa* express conditions of life such as can be found in his *Zedeprinten* (Characters or Portraits of manners), while his French *airs* mirror that same elegance and smoothness observable in his “Hofwijck”. Inspired by words of Constantijn himself from his *Korenbloemen*, we have made the choice of integrating the full group of seven French *airs* with the psalm settings and Italian *arie*: “De bloem is noodeloos in’t koren, en nochtans, daer is geen weersegeen aen, sij geeft de Tarw’ een glans” (The cornflower is valueless in a field of wheat, and yet, who can disprove that the grain’s radiance is owing to that flower?).

Marie van Rhijn



III.

In the first half of the century of the Dutch Golden Age when Spinoza, Descartes, Locke and Rembrandt were going about their business, the keyboard community did not think – and would not think for a long time to come yet – in terms of tightly defined sub-divisions such as “harpsichord”, “organ” or even “lute”: musicians, professionals and amateurs alike, were multi-instrumentalists from an early age, and were consequently multi-talented. Huygens’ music (written for an audience comprising young, rich amateur Dutch musicians) can thus be understood as playable – according to choice – on whichever of these instruments was available. These,

as they appeared in the paintings of the illustrious Dutch Masters of the time, would have been the positive organ, the harpsichord or, why not, the lute-harpsichord, all instruments typically present in the homes of rich merchants from busy and bustling cities.

The positive organ to start with; this was used for the accompanying of domestic prayer, since Calvinist doctrine forbade the use of the “king of instruments” – considered as being “lascivious or impure” – during worship. Under the Dutch Republic, churches and organs belonged to the towns: when the playing of organ music during services was forbidden (until it was reintroduced following a concentrated and determined outcry at the beginning of the seventeenth century), municipal organists would give concerts before and after the services and additionally on market days. They would habitually improvise ingenious variations on the psalms in a way which would allow parishioners to learn the psalm tunes that they would then be singing unaccompanied in the course of the liturgy. In the organs with a single manual – and the positive organ played here by Marie van Rhijn evokes this practice – the 4’ flute stop split between bass and soprano, as well as the 8’ open diapason beginning at the second C, allow for the playing of the psalm tunes to be heard with greater clarity than that of the left-hand accompaniment. Furthermore, the 2’ Doublette (Fifteenth) stop and the Cymbale (Mixture) impart a polyphonic brilliance for a small-sized instrument, a more than suitable evocation of that managed by its bigger “brothers” presiding from within immense galleries.

The harpsichord, next, which is ideal for accompanying this art of the song brought by Huygens to a high level of refinement, but which then declined between the time of his death in 1687 and the very end of the seventeenth century. With the Ruckers dynasty being admitted into the Antwerp Sint-Lucasgilde (the association for painters and other artistic creators) in 1579, Flemish instrument-making came to enjoy its heyday in the sixteenth and seventeenth centuries. Ruckers instruments were characterized by sonorities rich in harmonics, despite possessing a fairly small keyboard and a mechanism capable of being modified. A century later in France, the memory of the innate art of the Flemings was still very much alive and a significant Parisian maker such as Pascal Taskin, successor to the Blanchet family tradition, preferred to rework (or “rebuild”) the harpsichords of a great master-maker such as Andreas Ruckers, enlarging their capacities, rather than inventing a model from scratch: this *ravalement* might involve extending the compass in the top and the bottom with two manuals of 61 notes over five octaves, working on the precision and lightness of the action (mechanism) the better to adapt the instrument to the new technical demands of the eighteenth century – the voicing of the bass registers being given more rotundity, whilst maintaining the sparkling *à la flamande* top notes. A more versatile harpsichord was created, with particularly refined sonorities which served to intensify French and Northern European repertoires. Even today, contemporary makers such as Gérard Cattin continue to be inspired by those rare and so-elegant

harpsichords constructed by the Ruckers of Antwerp and rebuilt by Pascal Taskin.

Finally, a third keyboard instrument is present on this recording: the lute-harpsichord (or lautenwerck). Its deep and rich sonorities help it perfectly find a middle way in the imitation of the delicate timbres of the lute, theorbo, chitarrone and archlute, and perhaps even those of the harp. As no example of such an instrument has survived the last three centuries, modern-day instrument builders have been required to rely upon the description provided by three makers from the German Baroque era: Johann Christoph Fleischer from Hamburg (who named his lute-harpsichord the “Theorbenflügel”), the distant cousin of J.S. Bach based in Jena, Johann Nikolaus Bach, and the organ maker Zacharias Hildebrandt. Hildebrandt had built one of Johann Sebastian Bach’s two lute-harpsichords (“Lautenclavicymbel”), an instrument played by Johann Friedrich Agricola around 1740. Agricola described this as an instrument of “a smaller size than a normal harpsichord, but comparable in all other respects. It had two sets of gut strings and a so-called *ottavina* of metal strings. When a single one of its stops was pulled out, it sounded more like a theorbo than like a lute. But if one of its lute stops was coupled with the cornet stop [probably the 4’ stop] then one could almost deceive professional lutenists.” The post-death inventory of Bach records two of these instruments, as well as three harpsichords, a lute and a spinet.

In the case of J.S. Bach, sixty-three years after Huygens had drawn his final breath, and even more so

three centuries later for our contemporary pair of instrumentalists, it must be a cause for rejoicing that musicians continue not to prefer any instrument in particular, but to cultivate their attractive complementarity.

Benjamin François

“Graves tesmoins de mes délices...”

Constantijn Huygens Pathodia sacra et profana

I.

A notre époque d'ultra-spécialisation et de Vie à Grande Vitesse, Constantijn Huygens ne laisse pas de nous fasciner.

Le héros de cet enregistrement, né en 1596 à La Haye, est avant tout un Homme d'Etat, fils d'un Homme d'Etat, et c'est bien ce métier qu'il exerce sa vie durant, sous la forme diplomatique d'ambassades et de missions internationales ou dans la fonction de conseiller puis secrétaire de deux princes d'Orange successifs. De 1661 à 1665, Huygens est chargé de la négociation avec le Royaume de France et son jeune roi Louis XIV, pour la restitution de la ville d'Orange à Guillaume III. Ce haut-fait d'armes diplomatique n'empêchera pas d'autres invasions successives et l'annexion finale, à la France, de la principauté d'Orange par le Traité d'Utrecht en 1713.

Au-delà de cette œuvre politique et diplomatique, Constantijn Huygens laisse à la postérité une œuvre poétique d'une incroyable qualité, qui s'accompagne d'une correspondance stupéfiante, majoritairement rédigée en français ; elle témoigne d'un réseau intellectuel et artistique de la plus haute valeur : Pierre Corneille

lui adresse sa *Médée*, Descartes et Rubens sont de fréquents correspondants. Huygens publiera plusieurs recueils de poésie, en latin, en français, en italien et en flamand (*Otia*, 1625 ; *Momenta desultoria*, 1644 et 1655 ; *Korenbloemen*, 1658 et 1672).

La musique, pour Huygens, est l'amour d'une vie, qui commence dès l'âge de 5 ou 6 ans, par l'étude du violon et du luth pour s'achever avec sa mort, en 1687, à l'âge de 91 ans. De son propre aveu, notre diplomate ne voyage jamais sans son luth, et on l'imagine aisément, extrayant son instrument de sa caisse le soir tombant, une fois les affaires courantes, ou moins courantes, traitées. Lui-même avoue que ses compositions sont « [ses] divertissements d'après souffrir, et, comme vous pourriez dire, ma respiration, après le travail de la journée ». Pour Huygens lui-même, la musique est une des raisons de sa longévité ; son affection pour cet art « ne le quittera qu'avec le dernier soupir » !

Ce réseau d'amis et de correspondants artistiques est profondément européen, corrélé à sa vie diplomatique : toujours en quête de répertoire, pour lui ou pour l'éducation musicale de ses enfants, il correspond avec Luigi Rossi, qui lui adresse quelques airs italiens en 1646, ou encore Froberger qui lui fait envoyer quelques-unes de ses meilleures pièces. Les contacts anglais ne sont pas en reste, mais les relations tissées avec la France sont profondes, et la correspondance que Constantijn Huygens entretient avec l'*intelligentsia* musicale parisienne est révélatrice de l'insatiabilité du secrétaire d'Etat de la famille d'Orange. On ne sait ce qui est le plus passionnant : les considérations théoriques échangées avec Mersenne

(et de savoureuses analyses comparées d'airs de Boësset et du théoricien hollandais Bannius), les échanges d'œuvres pour corrections réciproques avec Thomas Gobert et Henry Du Mont ou les invitations répétées auprès d'Anne de la Barre et sa famille ? Le curieux se passionnera encore pour les tractations et échanges autour de l'édition de la *Patodia sacra et profana*...

Au soir de sa vie, ce compositeur « amateur », dans tous les sens du terme, aura donc composé environ 800 pièces et disputé avec les plus grands compositeurs et interprètes de son époque.

Quelle vie que celle de Constantijn Huygens, ou plutôt « quelles vies ! » Indéniablement, Huygens est l'héritier de l'humanisme de la Renaissance, dont était pétrie sa propre famille. Mais les limites du savoir explosent en ce début de xvii^e siècle, et la figure du savant-théoricien/artiste/philosophe européen n'est plus tout à fait à la portée d'un seul homme, aussi brillant soit-il. Et c'est bien en cela que Huygens est d'autant plus exceptionnel : dans une Europe en profond bouleversement, le poète hollandais poursuit inlassablement cet idéal humaniste.

L'hyper-activité est toujours fascinante : quel fut le quotidien de cet homme, dans une époque où le temps n'était pas le même que le nôtre, pour le meilleur ou pour le pire... Comment un seul esprit peut traiter autant de sujets différents, même au cours d'une vie particulièrement longue pour l'époque ?

Enfin, je trouve savoureux le paradoxe que soulève cette destinée : Huygens publie son dernier recueil de poésie sous le titre *Korenbloemen*, c'est-à-dire « bleuets »,

en comparant son travail poétique à ces fleurs qui poussent au milieu de la récolte utile de froment qu'est son travail au service du Prince. Alors que ses faits politiques et diplomatiques servent dorénavant à écrire l'histoire de l'Histoire, ce qui fait aujourd'hui la renommée de Constantijn Huygens, trois cents après sa mort, est le fruit de son loisir : son œuvre poétique et musicale, qu'il avouait volontiers avoir composée en voiture, à cheval ou en s'habillant. J'ai le pressentiment que ce clin d'œil de l'histoire ne lui aurait pas déplu.

Sic transit gloria mundi.

Nicolas Bucher



II.

Constantijn Huygens est l'un des auteurs qui a le plus contribué à enrichir le patrimoine musical et littéraire du xvii^e siècle néerlandais. Réunissant subtilité et sensibilité, le recueil *Pathodia sacra et profana* est un témoin extrêmement précieux de son œuvre musicale immense. Mêlant vingt psaumes latins, douze chansons italiennes et sept airs français, tous pour voix seule et basse continue, l'éditeur français Robert Ballard publie cette œuvre en 1647. Il ne la présente pas en tablature, mais en partition, avec une ligne de chant et une ligne de basse continue chiffrée pour le clavier : c'est cette lecture française de l'œuvre que nous avons retenue, y alliant la prononciation du latin « à la française ». Ces

deux univers d'église et de salon permettent de faire se répondre air de cour et motet pour voix seule et basse continue – les formations restant semblables. Nous avons opté pour une interprétation en trio, fidèle à l'intimité de ce répertoire. Il est à noter qu'Huygens prenait des cours de luth avec Jeronimus van Someren, de viole de gambe avec l'anglais « William H. », et de clavier avec Pieter de Vois, organiste de la Jacobskerk à La Haye. Ainsi, nous mêlons la viole de gambe au clavecin, à l'orgue, mais aussi à un clavecin-luth (lautenwerck). Nous avons privilégié les couleurs de l'orgue et de la viole de gambe pour les psaumes : Constantijn Huygens publie des arguments en faveur de l'accompagnement des psaumes à l'orgue pour l'église réformée hollandaise (1641). Parmi ses cinq enfants, Christiaan Huygens se distingue en tant que scientifique reconnu, et la méthode qu'il a développée pour mesurer le diapason nous permet de savoir que le clavecin du facteur Couchet, acquis par son père en 1648, était conçu pour un diapason correspondant à La = 409 Hz. C'est dans ce diapason que nous avons enregistré.

Chez Huygens, la réflexion savante va de pair avec tantôt l'humour tantôt le sérieux des textes. Son style musical peut être considéré comme un héritage du madrigal italien, dans des compositions aux formats modestes mais virtuoses dans leur structure et dans la variété des affects présentés. Si certains enchaînements tiennent de l'ancienne manière, la subtilité de l'écriture et sa diversité élèvent Huygens au rang de compositeur parmi des collègues plus spécialisés, respecté par ses pairs, ce dont témoigne une riche correspondance,

notamment avec Descartes, Mersenne, Froberger, Chambonnières, Rossi, Foscarini, Jacques Gautier, Boësset, d'où le choix des œuvres instrumentales. Huygens s'est rendu régulièrement au château de Muiden à Amsterdam, au sein d'un cercle de penseurs, le Muiderkring, mené par Pieter Corneliszoon Hooft. Pour mettre en lumière la richesse des œuvres de Constantijn Huygens, relions sa musique et sa prose : les airs italiens de la *Patbodia*, exprimant des situations de vie à la manière des *Zedeprinten* ou tableaux de mœurs, tandis que ses airs français témoignent de cette élégance et fluidité que l'on trouve dans son « Hofwijck ». Inspirés par les mots de Constantijn dans ses *Korenbloemen*, nous avons fait le choix de faire entendre l'intégralité des sept airs français, en les mêlant aux psaumes et chansons italiennes : « Un bleuet est de trop dans un champ de blé, et pourtant, qui peut nier que c'est à lui que celui-ci doit son éclat ? »

Marie van Rhijn



III.

Dans cette première moitié du siècle d'or néerlandais où vauquaient Spinoza, Descartes, Locke et Rembrandt, le monde du clavier ne se pensait pas – et pour longtemps encore – en sous-disciplines étanches « clavecin », « orgue » et même « luth » : musiciens professionnels et dilettantes, poly-instrumentistes depuis leur plus jeune âge, culti-

vaient plusieurs cordes à leur arc. On comprendra donc que la musique de Huygens, écrite pour une clientèle de jeunes et riches musiciens amateurs hollandais, fût jouée alternativement, selon l'instrument dont on disposait et apparaissant souvent sur les toiles des vénérables maîtres hollandais, à l'orgue positif, au clavecin ou pour-quoi pas, à un clavecin-luth, présents dans les demeures des riches marchands des industrieuses cités.

L'orgue positif tout d'abord ; il servait à accompagner la prière domestique puisque la doctrine calviniste interdisait l'utilisation du roi des instruments – considéré comme lascif – pendant le culte. En Hollande, églises et orgues appartenaient aux villes : lorsque la musique d'orgue fut bannie des cultes jusqu'à sa réintroduction réclamée à cors et à cris au début du XVII^e siècle, les organistes municipaux jouaient en concert avant et après les cultes et lors des jours de marché. Souvent ils improvisaient d'ingénieuses variations sur les psaumes ce qui permettait aux paroissiens d'apprendre leurs mélodies qu'ils chantaient *a cappella* en liturgie. Dans les orgues à un seul clavier, et l'orgue positif joué ici par Marie van Rhijn rappelle cette pratique, le jeu de flûte de 4' coupé en basse et dessus, ainsi que le jeu de montre 8' à partir du 2^e ut permettent de jouer les mélodies plus fort que leur accompagnement à la main gauche. En outre, le jeu de Doublette 2' et la Cymbale confèrent à un instrument de petite un jeu brillant en polyphonie, en parfaite analogie avec leurs grands frères trônant sur les vastes tribunes.

Le clavecin ensuite, idéal pour accompagner cet art de la chanson que Huygens porta à un haut degré

de raffinement, puis déclina entre sa disparition en 1687 et la toute fin du XVII^e siècle. Avec la dynastie des Ruckers admise en 1579 dans la Guilde de Saint-Luc, corporation anversoise des artisans d'art et artistes, la facture flamande connut son heure de gloire aux XVI^e et XVII^e siècles. Leurs instruments étaient caractérisés par des sonorités riches en harmoniques, malgré un clavier à l'ambitus assez réduit et une mécanique perfectible. En France, un siècle plus tard, le souvenir de l'art inné des Flamands était encore vif et un grand facteur parisien comme Pascal Taskin, héritier de la tradition familiale des Blanchet, préféra reprendre (ou « ravalier ») les clavecins d'un grand maître-facteur comme Andreas Ruckers, tout en augmentant leurs capacités, plutôt qu'inventer un modèle ex-nihilo : élargissement de l'ambitus dans le grave et l'aigu avec deux claviers de 61 notes sur cinq octaves, travail sur la précision et la légèreté de la mécanique pour adapter l'instrument aux nouvelles exigences techniques du XVIII^e siècle, et harmonisation des basses toutes en rondeur, mais en préservant des aigus scintillants « à la flamande ». Un clavecin plus polyvalent était né, aux sonorités d'un raffinement extrême magnifiant les répertoires français et nordiques. Aujourd'hui encore, des facteurs contemporains comme Gérard Cattin continuent de s'inspirer des rares et si élégants clavecins des Ruckers d'Anvers réalisés par Pascal Taskin.

Enfin, un troisième instrument à clavier est présent sur cette gravure : le clavecin-luth (ou lautenwerck). Ses sonorités riches et profondes lui font parfaitement trouver une voie médiane dans l'imitation des timbres

déliçats du luth, théorbe, chitarrone et archiluth, et peut-être même aussi de la harpe. Comme aucun instrument n'a réchappé de ses trois siècles d'existence, les artisans d'aujourd'hui ont dû se fier aux descriptions de trois facteurs du baroque germanique : Johann Christoph Fleischer de Hambourg (qui nomme son clavecin-luth « Theorbenflügel »), le cousin éloigné de J.-S. Bach installé à Jena, Johann Nikolaus Bach, et le facteur d'orgue Zacharias Hildebrandt. Ce dernier avait construit un des deux clavecins-luth (« Lautenclavicymbel ») de Johann Sebastian Bach, instrument joué par Johann Friedrich Agricola vers 1740. Il le décrit comme un instrument « de taille plus petite qu'un clavecin normal, mais comparable par tous ses autres aspects. Quand un seul de ses jeux était tiré, il sonnait davantage comme un théorbe que comme un luth. Mais si l'un des jeux de luth était accouplé avec le jeu de cornet (probablement le jeu de 4'), alors on aurait cru entendre jouer un luthiste professionnel. » L'inventaire après-décès de Bach consigna deux de ces instruments, de même que trois clavecins, un luth et une épinette.

Dans le cas de J.-S. Bach, soixante-trois ans après que Huygens a poussé son dernier soupir, et même plus de trois siècles pour notre duo contemporain, il faut se réjouir que des musiciens continuent de ne préférer aucun instrument en particulier, mais à cultiver leur belle complémentarité.

Benjamin François

Serenata. A 1 R 5.

Dispetto de' venti, Di

tu- no e di balcan Sto sfogando i tor-

menti Sto sfogando i tormenti Che mi stracciano mi stracciano tormenti Che mi

stracciano mi stracciano il fi no. Ma tu Ma tu dormi tu

dormi

“A dispetto de' venti...”

Constantijn Huygens Pathodia sacra et profana

I.

In unserem Zeitalter der extremen Spezialisierung und des Hochgeschwindigkeitslebens ist Constantijn Huygens ein faszinierender Mensch.

Der 1596 in Den Haag geborene Huygens war in erster Linie Politiker, der Sohn eines Staatsmannes, und diesen Beruf übte er in der Tat sein ganzes Leben lang aus, sei es in diplomatischer Funktion als Botschafter in internationaler Mission oder als Berater und später als Sekretär zweier aufeinanderfolgender Statthalter von Oranien. Von 1661 bis 1665 führte Huygens die Verhandlungen mit dem Königreich Frankreich und seinem jungen König Ludwig XIV. über die Rückgabe der Stadt Orange an Wilhelm III. Dieser diplomatische Kraftakt konnte jedoch nicht verhindern, dass weitere aufeinanderfolgende Invasionen stattfanden und das Fürstentum Oranien durch den Vertrag von Utrecht 1713 endgültig an Frankreich fiel.

Über sein politisches und diplomatisches Wirken hinaus vermachte Constantijn Huygens der Nachwelt ein poetisches Œuvre von unglaublicher Qualität, das von einer erstaunlichen, meist in französischer Sprache

verfassten Korrespondenz ergänzt wird; es ist Beleg für ein hochkarätiges intellektuelles und künstlerisches Netzwerk: Pierre Corneille schickte ihm seine *Médée* und auch Descartes und Rubens korrespondierten häufig mit Huygens. Er veröffentlichte mehrere Gedichtsammlungen in lateinischer, französischer, italienischer und flämischer Sprache (*Otia*, 1625; *Momenta desultoria*, 1644 und 1655; *Korenbloemen*, 1658 und 1672).

Huygens liebte die Musik sein Leben lang, angefangen mit dem Geigen- und Lautenunterricht ab seinem fünften oder sechsten Lebensjahr bis hin zu seinem Tod im Jahr 1687 im Alter von 91 Jahren. Nach eigener Aussage reiste er nie ohne seine Laute, und man kann sich gut vorstellen, dass er sein Instrument bei Einbruch der Dunkelheit aus dem Koffer nahm, nachdem die aktuellen oder weniger aktuellen Geschäfte erledigt waren. Er selbst bezeichnet seine Kompositionen als »seine Unterhaltung nach den Anstrengungen des Tages und, wie man sagen könnte, als mein Luftholen«. Huygens selbst sieht in der Musik einen der Gründe für seine Langlebigkeit; seine Liebe zu dieser Kunst »wird ihn erst mit dem letzten Atemzug verlassen«.

Das Netzwerk von Freunden und Künstlern, mit denen Huygens korrespondierte, war zutiefst europäisch und stand in Verbindung mit seinem Leben als Diplomat: Er war immer auf der Suche nach Repertoire für sich selbst oder für die musikalische Ausbildung seiner Kinder und korrespondierte mit Luigi Rossi, der ihm 1646 einige italienische Arien sandte, oder mit Froberger, der ihm einige seiner besten Stücke zukommen ließ. Die englischen Kontakte standen dem nicht nach, aber

die Beziehungen zu Frankreich waren besonders intensiv, und die Korrespondenz, die Constantijn Huygens mit der musikalischen Intelligenz in Paris führte, ist ein Zeichen für den unersättlichen Appetit des Staatssekretärs der Familie Oranien. Man kann sich nicht entscheiden, was spannender ist: die mit Mersenne ausgetauschten theoretischen Überlegungen (und die kundigen vergleichenden Analysen von Aires von Boësset und dem niederländischen Theoretiker Bannius), der Austausch von Werken zur gegenseitigen Korrektur mit Thomas Gobert und Henry Du Mont oder die mehrfachen Einladungen von Anne de la Barre und ihrer Familie? Wissbegierige sind immer noch fasziniert von den Verhandlungen und dem Meinungs-austausch im Zusammenhang mit der Herausgabe der *Pathodia sacra et profana*...

Bis zum Ende seines Lebens sollte dieser leidenschaftliche Hobbykomponist etwa 800 Werke komponieren und sich mit den größten Komponisten und Interpreten seiner Zeit ausgetauscht haben.

Was für ein Leben Constantijn Huygens führte – eigentlich waren es sogar mehrere Leben! Huygens steht unbestreitbar in der Nachfolge des Humanismus der Renaissance, in dem seine Familie fest verwurzelt war. Aber zu Anfang des 17. Jahrhunderts erweiterten sich die Grenzen des Wissens geradezu explosionsartig, und es war einem einzigen Europäer, und sei er auch noch so brillant, nicht mehr möglich, gleichzeitig Wissenschaftstheoretiker, Künstler und Philosoph zu sein. Und genau in dieser Hinsicht ist Huygens umso außergewöhnlicher: In einem Europa, das sich in einem

tiefgreifenden Umbruch befand, hielt der niederländische Dichter das humanistische Ideal unermüdlich hoch.

Hyperaktivität ist immer wieder faszinierend: Wie gestaltete sich der Alltag dieses Mannes in einer Epoche, in der die Zeit nicht mit der unseren vergleichbar war, im Guten wie im Schlechten? Wie kann sich ein einziger Kopf mit so vielen verschiedenen Themen beschäftigen, selbst im Laufe eines für die damalige Zeit besonders langen Lebens?

Schließlich finde ich das Paradox interessant, das dieses Lebensschicksal aufwirft: Huygens veröffentlichte seinen letzten Gedichtband unter dem Titel *Korenbloemen*, d.h. »Kornblumen«, und verglich sein poetisches Schaffen mit jenen Blumen, die inmitten der nützlichen Weizenernte wachsen, mit der er seine Arbeit im Dienste des Fürsten gleichsetzt. Während seine politischen und diplomatischen Taten zur Geschichte der Geschichtsschreibung gehören, wurde Constantijn Huygens dreihundert Jahre nach seinem Tod durch die Früchte seiner Muße berühmt: sein poetisches und musikalisches Schaffen, von dem er gerne erzählte, er habe es in der Kutsche, beim Reiten oder beim Umziehen entworfen. Ich habe die Vermutung, dass ihm dieses Augenzwinkern der Geschichte durchaus gefallen hätte.

Sic transit gloria mundi.

Nicolas Bucher



II.

Constantijn Huygens ist einer der Künstler, die am meisten zum musikalischen und literarischen Erbe des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden beigetragen haben. Die Sammlung *Pathodia sacra et profana*, in der sich Subtilität und Feingefühl vereinen, ist ein äußerst wertvolles Zeugnis für sein umfangreiches musikalisches Werk. Der französische Verleger Robert Ballard veröffentlichte dieses Opus mit zwanzig lateinischen Psalmen, zwölf italienischen und sieben französischen Liedern, alle für Solostimme und Basso continuo, im Jahr 1647. Er notierte es nicht als Tabulatur, sondern in Partiturförm, mit einer Vokallinie und einer bezifferten Bassocontinuo-Linie für das Tasteninstrument: Wir haben uns für die französische Aussprache der Werke entschieden, und auch das Lateinische »à la française« deklamiert. Diese zwei Bereiche der Kirche und des Salons ermöglichen es, dass Aires de cour und Motetten für Solostimme und Basso continuo einander ergänzen – die Besetzungen sind ähnlich. Wir haben uns für die Interpretation mit einem Trio entschieden, die der Intimität dieses Repertoires entspricht. Bemerkenswert ist, dass Huygens bei Jeronimus van Someren Laute, bei dem Engländer »William H.« Viola da gamba und bei Pieter de Vois, dem Organisten der Jacobskerk in Den Haag, Unterricht im Spielen von Tasteninstrumenten nahm. Also kombinieren wir die Viola da gamba mit dem Cembalo, der Orgel, aber auch mit einem Lautenklavier. Bei den Psalmen haben wir die Klangfarben der Orgel und der Viola da gamba bevor-

zugt: Constantijn Huygens veröffentlichte eine Argumentation für die Begleitung von Psalmen auf der Orgel in der Niederländisch-Reformierten Kirche (1641). Christiaan Huygens zeichnet sich unter seinen fünf Kindern als anerkannter Wissenschaftler aus, und aufgrund der von ihm entwickelten Methode zur Messung von Tonhöhen wissen wir, dass das Couchet-Cembalo, das sein Vater 1648 erwarb, auf eine Tonhöhe von $A = 409$ Hz gestimmt war. In dieser Stimmung haben wir unsere CD aufgenommen.

In Huygens' Werk gehen Humor und Ernsthaftigkeit Hand in Hand bei seinen wissenschaftlichen Reflexionen. Sein musikalischer Stil kann als Weiterführung des italienischen Madrigals betrachtet werden, in Kompositionen mit moderatem Umfang, die jedoch in ihrer Struktur und in der Vielfalt der dargebotenen Affekte virtuos sind. Gewisse Abfolgen orientieren sich an der hergebrachten Manier, aber die Subtilität der Komposition und ihre Vielseitigkeit erheben Huygens in den Rang eines Komponisten, der auch von spezialisierteren Kollegen respektiert wurde. Davon zeugt die umfangreiche Korrespondenz mit Descartes, Mersenne, Froberger, Chambonnières, Rossi, Foscari, Jacques Gautier und Boësset, was unsere Auswahl der Instrumentalwerke erklärt. Huygens war regelmäßig auf Schloss Muiden in Amsterdam als Mitglied eines Zirkels von intellektuellen, dem Muiderkring, angeführt von Pieter Corneliszoon Hooft. Um den ganzen Reichtum des Schaffens von Constantijn Huygens hervorzuheben, verknüpfen wir seine Musik mit seiner Prosa: die italienischen Lieder der *Pathodia*, in denen

Lebenssituationen in der Art von *Zedeprinten* oder Sittengemälden zum Ausdruck kommen, während die französischen Lieder die gleiche Eleganz und Flüssigkeit aufweisen, den man auch in seiner Villa Hofwijck findet. Inspiriert von den Worten Constantijn Huygens in seinen *Korenbloemen* (Kornblumen) haben wir uns entschieden, die sieben französischen Lieder vollständig einzuspielen und sie mit italienischen Psalmen und Liedern zu kombinieren: »Eine Kornblume ist in einem Weizenfeld schon zu viel, doch wer kann leugnen, dass es nur ihr seinen Glanz verdankt?«

Marie van Rhijn



III.

Dieses ungewöhnliche und originelle Programm führt Sie in die Zeit vor dem Westfälischen Frieden, der die Trennung der Vereinigten Provinzen von den Südlichen Niederlanden bestätigte, die den heutigen Niederlanden und Belgien entsprechen. In geistlicher Hinsicht war das niederländische Kulturleben von einem rigorosen Calvinismus geprägt, der glücklicherweise durch einen von großer Toleranz geprägten Humanismus abgemildert wurde, beides Begleiterscheinungen des Aufblühens einer Zivilisation, die auf dem Handel basiert.

In der ersten Hälfte dieses Goldenen Zeitalters der Niederlande, als Spinoza, Descartes, Locke und Rembrandt wirkten, dachte man im Hinblick auf Tasten-

instrumente noch lange nicht in den sauber voneinander getrennten Kategorien Cembalo, Orgel und sogar Laute: Sowohl Berufsmusiker als auch Laien spielten von klein auf mehrere Instrumente. Es versteht sich daher von selbst, dass Huygens' Musik, die für eine Klientel junger und wohlhabender niederländischer Amateurmusiker geschrieben wurde, unterschiedlich gespielt wurde, je nach verfügbarem Instrument. Diese Instrumente sind oft auf den Gemälden der ehrwürdigen niederländischen Meister zu sehen, ein Orgelpositiv, ein Cembalo oder auch ein Lautencembalo, die in den Häusern der reichen Kaufleute in den bereits erwähnten fleißigen Städten zu finden waren.

Orgelpositive wurden zur Begleitung der häuslichen Andacht verwendet, da die calvinistische Lehre den Gebrauch der als unzüchtig geltenden Königin der Instrumente während des Gottesdienstes verbot. Zu den holländischen Städten gehörten Kirchen und Orgeln: Als die Orgelmusik zu Beginn des 17. Jahrhunderts bis zu ihrer Wiedereinführung mit Hörnern und Rufen aus dem Gottesdienst verbannt wurde, spielten städtische Organisten in Konzerten vor und nach dem Gottesdienst und an den Markttagen. Sie improvisierten oft raffinierte Psalmvariationen, die es den Gemeindegliedern ermöglichten, jene Melodien zu lernen, die sie *a cappella* im Gottesdienst sangen. Bei einmanualigen Orgeln ermöglichen das in Bass und Diskant geteilte 4'-Flötenregister sowie das 8'-Prinzipalregister ab C', dass die Melodien lauter gespielt werden können als ihre Begleitung in der linken Hand – das hier von Marie van Rhijn gespielte Positiv erinnert an diese Praxis.

Darüber hinaus machen die 2'-Doublette und die Mixtur auch für ein kleines Instrument ein brillantes mehrstimmiges Spiel möglich, analog zu den großen Schwestern, die auf riesigen Emporen thronen.

Das Cembalo eignete sich hervorragend zur Begleitung jener kunstvollen Lieder, die Huygens zu einem hohen Grad an Verfeinerung brachte. Am Ende des 17. Jahrhunderts, nach Huygens' Tod im Jahre 1687, geriet das Instrument aus der Mode. Mit der Familie Ruckers, die 1579 in die Antwerpener Zunft der Handwerker und Künstler aufgenommen wurde, erreichte die flämische Instrumentenbauerkunst im 16. und 17. Jahrhundert ihren Höhepunkt. Ihre Instrumente zeichneten sich durch einen sehr obertonreichen Klang aus, trotz einer Klaviatur mit einem relativ geringen Tonumfang und einer ausbaufähigen Mechanik. In Frankreich war die Erinnerung an die traditionelle flämische Kunst ein Jahrhundert später immer noch lebendig, und ein großer Pariser Instrumentenbauer wie Pascal Taskin, Erbe der Blanchet-Familientradition, zog es vor, die Cembali eines großen Cembalomeisters wie Andreas Ruckers zu überarbeiten (dieser Prozess wurde als »ravalement«, also Einverleibung, bezeichnet) und ihre Möglichkeiten zu erweitern, anstatt ein Modell von Grund auf neu zu erfinden: die Erweiterung des Tonumfangs in die Tiefe und in die Höhe mit zwei Manualen mit 61 Tönen über fünf Oktaven, die Arbeit an der Präzision und Leichtgängigkeit der Mechanik, um das Instrument an die neuen technischen Anforderungen des 18. Jahrhunderts anzupassen, und die Harmonisierung der Bässe. Dabei entstand ein run-

der Gesamtklang unter Beibehaltung der schillernden Höhen »à la flamande«. Ein vielseitigeres Cembalo war entstanden, dessen extrem raffinierte Klänge das französische und nordeuropäische Repertoire bereicherten. Auch heute noch lassen sich zeitgenössische Hersteller wie Gérard Cattin von den seltenen und eleganten Cembali der Antwerpener Ruckers-Dynastie inspirieren, die von Pascal Taskin überarbeitet wurden.

Außerdem ist auf dieser Einspielung ein drittes Instrument zu hören: ein Lautenklavier (auch »Lautenwerk« genannt). Sein satter und tiefer Klang eignet sich hervorragend, um einen Weg zur Nachahmung der zarten Klangfarben von Laute, Theorbe, Chitarre, Erzlaute und vielleicht sogar Harfe zu finden. Da kein originales Instrument aus der Entstehungszeit vor 300 Jahren erhalten ist, sind die heutigen Instrumentenbauer auf die Beschreibungen von drei deutschen Herstellern aus der Barockzeit angewiesen: Johann Christoph Fleischer aus Hamburg (der sein Cembalo »Theorbeflügel« nennt), J. S. Bachs entfernter Vetter in Jena, Johann Nikolaus Bach, und der Orgelbauer Zacharias Hildebrandt. Letzterer hatte eines der beiden Lautencembali (»Lautenclavicymbel«) von Johann Sebastian Bach gebaut, ein Instrument, das um 1740 von Johann Friedrich Agricola gespielt wurde. Dieser berichtete, »ein Lautenclavicymbel gesehen und gehört zu haben, welches zwar eine kürzere Mensur als die ordentlichen Clavicymbel hatte, in allen übrigen aber wie ein ander Clavicymbel beschaffen war. Es hatte zwey Chore Darmseiten, und ein sogenanntes Octävchen von meßlichen seyten. Es ist wahr, in seiner eigentlichen

Einrichtung klang es (wenn nämlich nur ein Zug gezogen war) mehr der Theorbe, als der Laute ähnlich. Aber, wenn der bey den Clavicymbeln sogenannte, und auch hier angeführte Lautenzug (der eben so wie auf dem Clavicymbeln war) mit dem Cornetzuge gezogen wurde, so konnte man bey nahe Lautenisten von Profession damit betrügen...« In Bachs Nachlassliste wurden nach seinem Tod zwei dieser Instrumente sowie drei Cembali, eine Laute und ein Spinett genannt.

Im Falle von J. S. Bach, dreiundsechzig Jahre nach Huygens' letztem Atemzug, und sogar noch mehr bei den zeitgenössischen Instrumentalisten dieser Aufnahme, drei Jahrhunderte später, ist es erfreulich, dass die Musiker kein bestimmtes Instrument bevorzugen, sondern ihre wunderbare gegenseitige Ergänzung weiterhin kultivieren.

Benjamin François

PSAL. III. VERS. 1. 2.

Laetatus sum Letatus sum Letatus sum

in his quaedificavit mihi, in domo Domini in domum Domini ibimus.

Stantes erant pedes nostri, in atrijs tuis Ierusalem,

Ierusalem, quae aedificatur ut ciuitas.

“*Laetatus sum...*”

01 Sospiro della sua donna

Sospir, che dal bel petto
Di madonna esci fore,
Dimmi, che fa quel core?
Serba l'antico affetto?
O pur messo se' tu di novo amore?
Deh no, più tosto sia
sospirata da lei la morte mia.

02 Amor secreto

Temer, donna, non dei,
Ch'io scopra altrui già mai gl'incendi miei.
Il mio rinchiuso ardore
Non vedrà, non saprà non ch'altri Amore.
Ardo e sempre arderò, tacito amante,
Se pur tra fiamme tante
Non s'apre il petto e fore
L'imagin tua non manifesta il core.

03 Dilataverunt super me

Psalmus 34 (35), vv 21-22

Dilataverunt super me os suum; dixerunt:
Euge, euge, viderunt oculi nostri.
Vidisti, Domine, ne sileas;
Domine, ne discedas a me.

Sigh, that come out
of my beloved's breast,
tell me: how is her heart?
Does she still love me?
Or does a new love dwell in her heart?
Alas, I would sooner that
she mourn my death!

Fear not, my lady,
that I will reveal my fire to others.
None, except Love,
will see my hidden flame.
I burn and I will always burn, as a secret lover,
unless my chest should burst open
and my heart, among so many flames,
would reveal your image.

They opened wide their mouth against me;
and they said: Well, well, our eyes have seen it.
O Lord, you have seen, be you not silent;
O Lord, depart not from me.

04 Ne crains point le serein

Ne crains point le serein, Sirene de mon âme,
L'air ne fait point d'effort sur ta divinité.
Luminaire immortel arrête un peu ta flamme,
Il n'en faut qu'un rayon pour un grand jour d'esté :
Que dis-je ? Elle s'en va, je la voy qui sommeille ;
Adieu clarté des cieux,
Puisque que Chloris, leur unique merveille,
N'a point d'oreille,
La terre n'a point d'yeux.

Be not in dread of tranquillity, enchantress of my soul,
the air is not striving against your blessedness.
Perpetual light, stifle your amorous flame a little,
a splendid summer day needs only a single beam
from you: yet, what am I saying? She is going, I see
her like one asleep; farewell to these azure-lit skies.
Since Chloris, their sole wonderment,
is refusing to listen,
the earth fails to look.

06 Avertisti faciem

Psalmus 29 (30), vv. 8-9, 11

Avertisti faciem tuam a me,
et factus sum conturbatus.
Ad te, Domine clamabo;
et ad Deum meum deprecabor.
Audiuit Dominus, et misertus est mei:
factus est Dominus adiutor meus.

You turned your face away from me,
and I became troubled.
Unto you, O Lord, will I cry;
and unto my God will I make my supplication.
The Lord has heard, and has had mercy upon me:
the Lord has become my helper.

07 Que ferons nous, mon pauvre cœur ?

Que ferons nous, mon pauvre cœur ?
A qui s'en faut-il prendre ?
Chloris est sourde à la fureur
Des cris que sans crier elle voulait entendre.
Ne parlons plus qu'au silence des bois ;

My poor heart, what are we going to do?
Who should be blamed for this?
Chloris rests deaf to the passionate cries which she
once was happy to hear without complaining. Let us
no longer speak to the silence of the woods alone;

Au moins forest, quoy que tu sois,
Comme Chloris, sourde, muette et belle,
Tu ne fuis pas comme elle.

O forest, however much like Chloris you may be,
deaf, speechless and beautiful,
unlike her, do not shun me.

08 In quo corriget

Psalmus 118 (119), vv. 9-10

In quo corriget adolescentior viam suam?
In custodiendo sermones tuos.
In toto corde meo exquisivi te;
ne repellas me a mandatis tuis.

By what means will a young man amend his ways?
By guarding well your words.
With all my heart have I sought you out;
do not drive me from your commandments.

09 Laetatus sum

Psalmus 121 (122), vv. 1-2-(3)

Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi:
in domum Domini ibimus.
Stantes erant pedes nostri in atriis tuis, Jerusalem.
Jerusalem, quae aedificatur ut civitas.

I was glad when they said unto me:
we will go into the house of the Lord.
Our feet were accustomed to stand in your courts,
O Jerusalem. Jerusalem, which is built as a city.

10 Già ti chiesi un sospir

Già ti chiesi un sospir, ma me ne pento
Che su 'l vento fatale
Amor, battendo l'ale,
Crescerebbe col fuoco il mal che sento.
Hor de l'acqua ti chiedo a tanto ardore.
Deh! se ti move il core

I asked you for a sigh, but I regret it:
on such a fatal wind,
would Amor, beating his wings,
increase with fire the pain I feel.
I now beg you for water to heal my fire:
if your heart is moved to mercy

Del grave incendio mio troppo tormento,
Una lagrima, Filli, e sarà spento.

11 Domine Deus meus

Psalmus 29 (30), vv. (3)-4-5

Domine Deus meus, clamavi ad te,
et sanasti me.

Domine, eduxisti ab inferno animam meam;
salvastì me a descentibus in lacum.

Psallite Domino sancti eius;
et confitemini memoriae sanctitatis eius.

13 A dispetto de' venti

A dispetto de' venti,
Di tuono e di baleno,
Sto sfogando i tormenti,
Che mi stracciano il seno.
Ma tu dormi e non odi,
Se forse non consenti alle tue lodi.
Ahi cruda, cruda Filli,
Non senti i miei lamenti.

14 Che rumore sento fuore?

Che rumore sento fuore?
Hora sì, pazzarello,

by the torment of my fire,
give me a tear, and the fire will be gone!

O Lord, my God, I cried unto you,
and you have healed me.
You, Lord, have led my soul out of hell;
you have saved me from them that go down into the
pit. Sing unto the Lord, O his saints;
and give thanks to the memory of his holiness.

In spite of winds,
of thunder and lightning,
I vent the pain
that tears my breast.
But you sleep and hear not
my praises to your beauty!
Alas, cruel, cruel, Phyllis,
you do not hear my laments.

What noise do I hear?
Is it you, crazed one,

Sei tu quello che m'uccidi
Co' tuoi stridi notte e dì?
Non t'offenda, caro Aminta,
Voce spinta d'ira finta
Tra parenti troppo attenti,
Troppo attenti notte e dì.
Che nel seno il più sovente
Dolcemente sospirando
Ragionando vò così:
Caro Aminta, fosti qui!

15 Va, donna ingrata

Va', donna ingrata,
Va', dispietata,
Non t'amo, non t'amo più:
Non è più insano
Quel cor ch'in vano
Piagato fu.
Anzi cara, mia vita,
Perdona a sdegni
D'alma ferita.
Che non son segni
Di pensier rio,
Son caldi pegni
De l'ardor mio.
Su, diamo pace e pianti e guai,
Che t'amo più che mai.

who kills me with your
constant screaming day and night?
Do not be deceived, Aminta:
I pretend to be angry
to deceive my parents.
They check on me day and night.
I often sweetly sigh
in my breast
and I tell myself:
dear Aminta, I wish you were here!

Go, ungrateful woman,
go, merciless one!
I do not love you, I do not love you anymore:
this heart that was
wounded in vain
now recovers.
Indeed, my dear, my life,
please forgive the anger
of a wounded soul.
These are not the signs
of a foolish mind,
but warm promises
of my ardour
come, let us now cease tears and sorrow:
I love you more than ever.

16 Quare tristis es

Psalmus 41 (42), vv. 6-7

Quare tristis es, anima mea, et quare conturbas me?
Spera in Deum, quoniam adhuc confitebor illi:
salutare vultus mei, et Deus meus.

17 Vous me l'aviez bien dit, visions inquiètes

Vous me l'aviez bien dit, visions inquiètes,
Confuses véritez,
Que deux Astres benins devenoient deux comètes
Et présageois la fin de mes prospéritez.
O espérances vaines !
Si nature n'a plus de loy,
Ne revenez-vous pas, fleuves, à vos fontaines ?
Amélite a manqué de foy
Elle se méconnoist la farouche, la fière,
La perfide beauté,
Détournez-vous mes yeux, n'adorons plus la pierre,
Insensible à mes cris, comme à ma loyauté.
O espérances vaines !
Si nature n'a plus de loy,
Ne revenez-vous pas, fleuves, à vos fontaines ?
Amélite a manqué de foy.

Why are you sad, my soul, and why do you trouble me?
Put your hope in God, for I still will give thanks unto
him: the salvation of my countenance.

Indeed, unsettling visions, you had told me
perplexed assurances,
how a pair of stars became all ablaze
and foreshadowed an end to my happiness.
Ah, such empty hopes had those been!
If nature is no longer holding sway,
will you not be returning, rivers, to your sources?
Amélite is faithless:
that wild, haughty and base beauty,
she forgot herself;
so, my eyes, turn yourselves away, why worship a rock?
She is impervious to my complaints, indifferent to
my loyalty. Ah, such empty hopes had those been!
If nature is no longer holding sway,
will you not be returning, rivers, to your sources?
Amélite is faithless.

18 De profundis

Psalmus 129 (130), vv. 1-3, 5

De profundis clamavi ad te Domine;
Domine, exaudi vocem meam.
Fiant aures tuae intendentes
in vocem deprecationis meae.
Si iniquitates observaveris, Domine;
Domine, quis sustinebit?
Speravit anima mea in Domino.

20 Le Réveil de Calliste

J'ai vu le point du jour, il a paru sur l'onde,
Sur l'onde de mes pleurs.
Mon astre vient chasser en éclairant le monde,
La nuit de mes douleurs :
Leve-toy beau soleil, souffre que je t'adore :
Ha ! je me suis mespris, il n'est pas jour encore.
Mes yeux nous avons tort,
Il ne vient point d'aurore,
Calliste se rendort.

21 Tu te trompes, Philis

Tu te trompes, Philis, lorsque ta main d'albatre
M'attrappe dans ton sein.
Serre et gesne ces doigts,
defens toy et te vange,

Out of the depths have I cried unto you, O Lord;
Lord, hear my voice.
Let your ear be attentive
to the voice of my supplications.
Lord, if you shall heed our iniquities,
who shall sustain it?
My soul has hoped in the Lord.

I saw dawn breaking; it broke through the waves,
those waves of my tears.
In illuminating the world, my angelic star
has just driven out the night of my torment:
O wondrous sun, arise and give me leave to adore you.
Oh! What an error: day has yet to begin.
These eyes of mine erred,
dawn has not yet broken,
Calliste has fallen back asleep.

You deceived yourself, Phyllis, when your pure
alabaster-white hand ensnared me in your heart.
Hold tight and bother these fingers,
defend yourself and take revenge,

Je ne perds rien au change,
Et ne sçay quel des deux
chatouille plus mes sens :
Ou mon crime ou tes chastiments.
En despit de tes coups, mon amour idolatre
Arrive à son dessein,
Serre et gesne ces doigts,
defens toy et te vange,
Je ne perds rien au change,
Et ne sçay quel des deux
chatouille plus mes sens :
Ou mon crime ou tes chastiments.

22 Multi dicunt animae meae

Psalmus 3, vv. 3-4

Multi dicunt animae meae:
non est salus ipsi in Deo eius.
Tu autem, Domine, susceptor meus es,
gloria mea, et exaltans caput meum.

23 Caccia amorosa

Orsa bella e crudele
Stanco da lunga traccia
Per la selva d'amor me n'vò seguendo:
Che sorda a le querele,
E cieca al mio dolor se n'và fuggendo.
Ahi dolorosa caccia:

I shall be no worse off for it,
and I know not which of these two
diverts my senses more:
my crime or your corrections.
Regardless of your blows, my worshipping love
secures its intention;
hold tight and bother these fingers,
defend yourself and take revenge,
I shall be no worse off for it,
and I know not which of these two
diverts my senses more:
my crime or your corrections.

Many say of my soul:
there is no salvation for him in his God.
But you, O Lord, are my protector,
my glory, and you raise my head high.

I follow a fair and cruel beast,
along a tiring path
in the forest of Love:
she is deaf to my lament
and flies away, blind to my pain.
Alas, what a painful hunt:

Mentre ch'a lei piagar prendo desio,
Il piagato e la preda, ohimè, son io.

24 Graves tesmoins de mes délices

Graves tesmoins de mes délices,
Chesnes touffus, beaux précipices,
Que j'ai vu tant d'estez
Jaloux et glorieux de mes félicitéz.
Adieu déserts, puisqu'Amarante,
L'ingrate amante,
Ne gousté plus vos ombres ny ma voix,
Vous n'estes plus mes bois.
N'attendez plus que je me rende
Ou autre que l'amour m'entende :
La seule Echo me nuit,
Et l'ombre qu'il me faut c'est l'éternelle nuit.
Adieu déserts, puisqu'Amarante,
L'ingrate amante,
Ne gousté plus vos ombres ny ma voix,
Vous n'estes plus mes bois.

25 Con la candida man

Con la candida man, la man ardità,
Ch'Amor soverchio spinse,
Filli nel suo bel sen ferimmi
e strinse.
Io, ch'al dolce doler della ferita

though I try to wound her,
the prey, alas, is me.

Foreboding witnesses of my pleasures,
spreading oaks, resplendent crags,
resentful and haughty at my happiness,
at my having seen so many summers.
Farwell then, wildnernesses, since Amarante,
that ungracious lover of mine,
has no appreciation for your shadows, nor my voice;
so, no more shall you be my woods.
Have no further expectation that I will submit,
or will otherwise only listen to love:
singlehandedly, the Echo does me mischief,
and endless night is that shade of which I am in need.
Farwell then, wildnernesses, since Amarante,
that ungracious lover of mine,
has no appreciation for your shadows, nor my voice;
so, no more shall you be my woods.

With the white hand, the brave hand
that Amor himself moved,
Phyllis crushed me to her breast
and wounded my own.
And what did I do

Mi sentii l'anima dal cor rapita,
Con un finto, che fai? Filli, che fai?
Baciai la sferza e 'l castigo adorai.

26 Quoy Clorinde, tu pars ?

Quoy Clorinde, tu pars,
Et ne veux pas que mon cœur s'en ressente ?
Pardonne au moins à ma douleur récente,
A ces soupirs espars,
Qu'en son dernier effort mon âme te présente.

when I felt that my soul was stolen,
what did I do? Phyllis, what did I do?
I kissed the whip and loved the punishment.

What, Clorinda, are you departing,
and don't desire my heart to be affected by it?
At least forgive me for my recent sorrow,
for these scattered sighs,
offered to you as its final effort by my soul.



Florian Donati, Myriam Rignol, Marie van Rbijn, Marie Delorme, Cyril Avoity