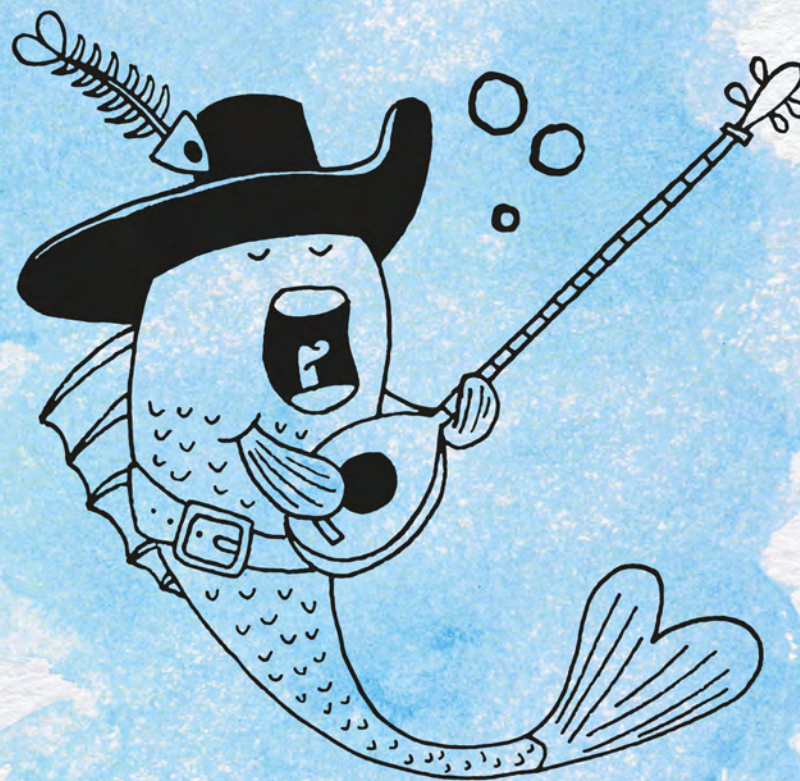


ALLA NAPOLETANA



L'ARPEGGIATA • CHRISTINA PLUHAR

ALLA NAPOLETANA

Céline Scheen *soprano*

Bruno de Sá *male soprano*

Luciana Mancini *mezzo-soprano*

Vincenzo Capezzuto *male alto*

Valer Sabadus *countertenor*

Alessandro Giangrande *tenor*

Zachary Wilder *tenor*

João Fernandes *bass*

L'ARPEGGIATA

Doron Sherwin *cornetto*

Judith Steenbrink • Catherine Aglibut *baroque violin*

Rodney Prada *viola da gamba*

Josetxu Obregón *baroque cello*

Josep Maria Martí Duran *theorbo, archlute, colascione, baroque guitar, chitarra battente (16)*

Francesco Loccisano *chitarra battente*

David Mayoral • Sergey Saprychev *percussion*

Leonardo Terrugi *double bass*

Dani Espasa *organ, harpsichord*

Yoko Nakamura *harpsichord*

CHRISTINA PLUHAR

theorbo, direction, conception & arrangements

Traditional song 18th century
 1 **A la fierà de Mast'Andrè (Tarantella)** 1.40
Vincenzo Capezzuto *male alto*

Andrea Falconieri 1585/6–1656
 2 **O vèzzosetta (Aria sopra la Ciaccona) – L'Eroica** 2.40
Zachary Wilder *tenor* • **João Fernandes** *bass*

Pietro Andrea Ziani 1616–1684
 3 **Dormite o pupille** 5.43
Valer Sabadus *countertenor*

Francesco Provenzale 1632–1704
 4 **Cuccopinto de st'arma** 2.15
 from *La Colomba ferita* 1670
Alessandro Giangrande *tenor* • **João Fernandes** *bass*

Traditional 18th century
 5 **Lo Guarracino (Tarantella)** 6.17
Alessandro Giangrande *tenor*

Rodolfo Falvo 1873–1937 / text: Enzo Fusco 1899–1951
 6 **Dicitencello vuje!** 3.54
Vincenzo Capezzuto *male alto*

Antonio Farina fl.1675
 7 **Se dormi, ben mio** from *Serenata: Cinzia dolente* 4.02
Céline Scheen *soprano*

Cristoforo Caresana c.1640–1709
 8 **La Tarantella** from *La Tarantella* 1675 4.01
Céline Scheen *soprano* • **Luciana Mancini** *mezzo-soprano*
Vincenzo Capezzuto *male alto* • **Valer Sabadus** *countertenor*
Zachary Wilder *tenor* • **João Fernandes** *bass*

Traditional song 18th century
 9 **Raziella** 4.55
Vincenzo Capezzuto *male alto*

Pietro Antonio Giramo fl.1619–c.1630
 10 **Chi vidde più lieto** 4.07
Céline Scheen *soprano* • **Valer Sabadus** *countertenor*

Giovanni Legrenzi 1626–1690
 11 **Con cent'occhi** from *Totila* 1677 3.56
Bruno de Sá *male soprano*

Andrea Falconieri
 12 **Il Spiritillo Brando** 2.02

Pietro Antonio Giramo
 13 **La Pazza** 9.34
Luciana Mancini *mezzo-soprano*

Cristoforo Caresana

La Veglia

Cantata a 6 voci con violini *Per la Nascita di Nostro Signore* 1674

- 14 **Una dama, la più fortunata –
Ballo detto la Barrera – Non è vero** 3.48
Vincenzo Capezzuto *male alto* • **Zachary Wilder** *tenor*
Alessandro Giangrande *tenor*
Céline Scheen *soprano* • **Luciana Mancini** *mezzo-soprano*
- 15 **Basti, sospenda il ballo** 0.48
Luciana Mancini *mezzo-soprano*
- 16 **Dormi o ninno** 3.39
João Fernandes *bass*
- 17 **Silenzio o voci** 0.28
Vincenzo Capezzuto *male alto*
- 18 **Gioca al ombre il mio bel sole** 4.48
Céline Scheen *soprano* • **Luciana Mancini** *mezzo-soprano*
Vincenzo Capezzuto *male alto* • **Valer Sabadus** *countertenor*
Alessandro Giangrande *tenor*
Zachary Wilder *tenor* • **João Fernandes** *bass*

7, 10, 11, 20, 21, 22, 23

World-premiere recordings

1, 2, 3, 5, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24

Arranged by Christina Pluhar

Sigismondo d'India c.1582–1629

- 19 **Sfere fermate** 1.36
Bruno de Sá *male soprano*

Cristoforo Caresana

- 20 **La Pastorale** from *Serenata* 1673 4.52
Céline Scheen *soprano* • **Luciana Mancini** *mezzo-soprano*
Vincenzo Capezzuto *male alto* • **Valer Sabadus** *countertenor*
Alessandro Giangrande *tenor*
Zachary Wilder *tenor* • **João Fernandes** *bass*

Luigi Rossi c.1597–1653

- 21 **Che più far degg'io** 3.20
Céline Scheen *soprano* • **Valer Sabadus** *countertenor*

Pietro Andrea Ziani

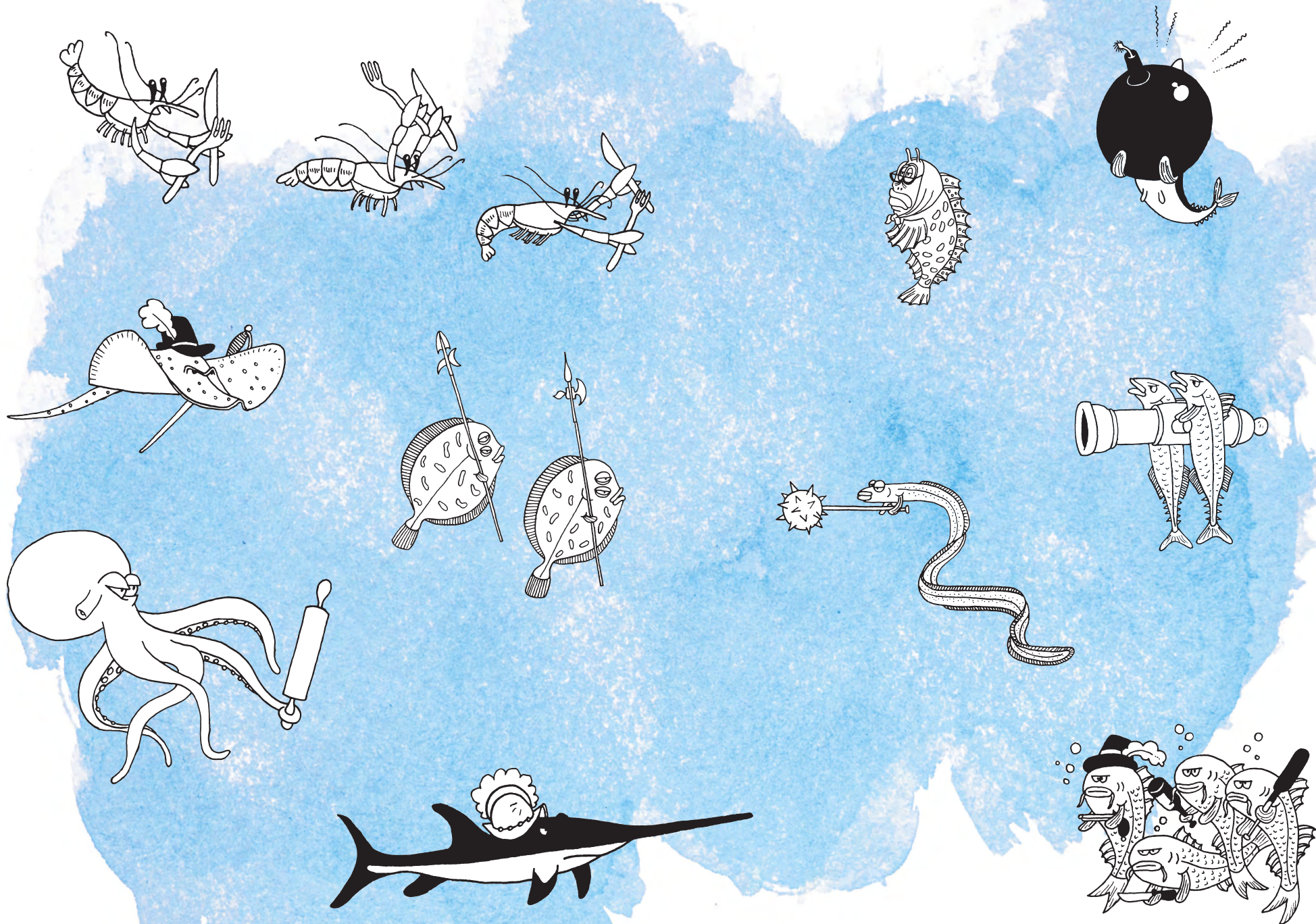
- 22 **Aure voi che sussurate** 2.50
from *Candaule re di Lidia* 1679
Céline Scheen *soprano*

Pietro Antonio Giramo

- 23 **Il Pazzo** 17.29
João Fernandes *bass*

Traditional 18th century

- 24 **Fenesta che lucive (Lamento funebre)** 5.31
Vincenzo Capezzuto *male alto*



ALLA NAPOLETANA

Tarantellas, Folias, Cantatas, Arias and *canzone napoletane*

In the 17th century, Naples was, alongside Venice, the capital city of music, an important center of opera and the cradle of castrati and the *commedia dell'arte*.

Here the barriers between art and folk music, between sacred and profane music, and between church, palace and street were as fluid and as permeable as nowhere else.

Naples's music is as varied, lively and colourful as the city of Vesuvius itself.

It is only in Neapolitan Christmas cantatas that the shepherds sing *tarantelle* and *ninne nanne* at the cradle of the *bambin giesù*; two *pazzi* (mad people) complain of their lovesickness in a "Hospital for the Lovesick"; in the Gulf of Naples war breaks out between the small fish and the large fish, caused by an unfaithful sardine.

In Giramo's incredible piece *Il Pazzo*, the "Madman" in the "Hospital for the Lovesick" makes himself a donkey, kills a little bird he is jealous of because it sings more charmingly than he does at his beloved's balcony, and delivers a monologue to his beloved in which he alternates his own deep voice with high falsetto to represent her and – almost schizophrenically – himself provides her snippy answers to his own desperate pleas.

Both in the art music as well as the folk music, the song texts contain theatrical elements deriving from the *commedia dell'arte*. The mixture of Italian with Neapolitan dialect is fascinating: in many of the cantatas the text alternates between Italian and dialect (as in *La Pazza* [13], where the character suddenly sings in Neapolitan and Calabrian when increasingly in danger of losing her mind). And in many operas one finds roles sung in Neapolitan or Calabrian (as in the duet of Scaccia Napolitano and the Calabrian "Cuccopinto de st'arma" [4] from Francesco Provenzale's *opera sacra La Colomba ferita*).

Humorous onomatopoeia runs through the art music of the 17th century by way of folk music right up to the *canzone napoletane* of the 20th century. Compare, for example, the onomatopoeia in the folk songs *Lo Guarracino* and *A la fiera de Mast'Andrè* with Giramo's art song *Chi vidde più lieto* and his cantata *La Pazza*.

Many of the pieces in this programme I discovered more than 20 years ago in manuscript. During the artistic hiatus enforced by coronavirus I've used the time to unearth yet more breathtakingly beautiful pieces from among countless other Neapolitan manuscripts.

As with many of my projects, first of all I chose the singers I was keen to work with, looking for the kinds of pieces that would best showcase their voices as well as their expressive and dramatic talents. Our magnificent line-up of singers comprises the most varied range of voices and talents, as dazzling and colourful as the music itself.

Another particular joy was being able to work with the multi-talented Vincent Flückinger, who is not only a wonderful lutenist but someone I've long admired for his amazing drawing ability. The idea to ask Vincent to produce drawings for this project came to me when I watched the first edit of our video of *Lo Guarracino* (fabulously filmed by Victor Toussaint).

The text of this incredible song is rich in images that are quite "eye-catching" in their vividness for the listener: the first three verses describe how the *Guarracino* gets dressed up before he swims off to find himself a wife. He falls head over heels in love with the colascione-playing *Sardella* (sardine), although she is already engaged to the *Alletterato* (tuna). It is between the friends of the *Guarracino* and those of the *Alletterato* that the great Fish War in the Gulf of Naples breaks out.

Since antiquity, and particularly in the 17th and 18th centuries and right up to the spread of television in the 1950s, the tradition of the *cantastorie* was strongly present in southern Italy. These storytellers used to relate their stories and songs in the marketplaces in a mixture of speech and song. Often they would use a stick to point at illustrations to make their stories all the more vivid.

This particular tradition I was keen to recreate on our video using modern methods.

Which is why I asked Vincent Flückinger to come up with drawings of the main characters – *Guarracino*, *Sardella*, *Vavosa* (the old matchmaker), *Patella* (the snooping limpet), *Alletterato* and other fish – to be integrated into the video by Victor Toussaint, our video artist. The moment Vincent's wonderful drawings were "born", it was apparent that the *Guarracino* belonged on the album cover.

Recording took place in March 2021 during a lockdown in Paris. We were worried that, due to the strict travel regulations, the musicians might not be able to get there and the recording would fall through. All the more intense, therefore, was our joy when we were finally reunited and able to make music together. This was our first music-making after the long hiatus, and the recording was enlivened by the exhilarating feeling of a musical renaissance.

I hope that the intense and liberating joy that we felt while playing is communicated to the listener.

Vivete felici

Christina Pluhar, 2021

Translation: Robert Sargant



Christina Pluhar

ALLA NAPOLETANA

Tarantelles, folies, cantates, airs et *canzone napoletane*

Au XVII^e siècle, Naples est, avec Venise, un haut lieu de la musique et en particulier de l'opéra, et le berceau des castrats et de la *commedia dell'arte*.

La frontière entre musique savante et musique populaire, entre musique profane et musique religieuse, entre église, palais et ruelle populeuse y est plus mouvante et transparente que nulle part ailleurs.

La musique napolitaine est aussi variée, vivante et bigarrée que la ville elle-même.

C'est seulement dans les cantates de Noël napolitaines que les bergers chantent des tarentelles et des berceuses au chevet du *bambin giesù* ; deux *pazzi* (fous) en proie à un chagrin d'amour se lamentent dans un « hôpital pour malades d'amour » ; dans le golfe de Naples éclate une guerre entre petits et gros poissons qui a été déclenchée par une sardine infidèle...

Le Fou de l'« hôpital pour malades d'amour », dans l'étonnant *Il Pazzo* de Giramo, se comporte comme un âne. Il tue un petit oiseau qu'il jalouse parce que l'animal chante plus joliment que lui devant le balcon de sa dulcinée. Puis, soliloquant, il dialogue avec celle-ci en passant de sa voix grave à sa voix de tête et inversement, et, tel un schizophrène, répond à ses propres supplications désespérées en s'adressant les réponses impertinentes de sa belle.

Autant dans la musique savante que dans la musique populaire, les textes comportent des éléments théâtraux provenant de la *commedia dell'arte*. Le mélange d'italien et de dialecte napolitain est fascinant. Dans de nombreuses cantates, on passe sans ambages de l'italien au napolitain (comme dans *La Pazza* [13], où le personnage titre chante soudainement en napolitain et calabrais alors qu'elle risque de plus en plus de perdre la tête). Dans de nombreux opéras, on trouve des rôles qui s'expriment en napolitain ou en calabrais (comme dans le duo entre Scaccia Napolitano et le calabrais « Cuccopinto de st'arma » [4] de l'opéra sacra de Francesco Provenzale *La Colomba ferita*). Le recours humoristique à l'onomatopée se retrouve dans toute la musique savante du XVII^e siècle, dans la musique populaire et jusque dans les chansons napolitaines du siècle dernier. Que l'on compare par exemple les onomatopées des chants populaires *Lo Guarracino* et *A la fiera de Mast'Andrè* avec celles de la mélodie de Falconieri *Che vidde più lieto* et de la cantate de Giramo *La Pazza*.

Ce programme comporte de nombreux morceaux que j'ai découverts dans des manuscrits il y a plus de vingt ans déjà. J'en ai ajouté d'autres, superbes, que j'ai exhumés d'autres manuscrits napolitains, innombrables – ainsi ai-je utilisé le temps à ma disposition durant l'interruption forcée des activités artistiques causée par la pandémie.

Comme souvent, lorsque je projette quelque chose, j'ai commencé par choisir les chanteurs avec lesquels j'avais envie de travailler et ensuite cherché les morceaux qui seraient idéals pour mettre en valeur leur voix, leurs possibilités expressives et leurs qualités théâtrales. Le grandiose ensemble vocal ainsi constitué se compose des voix et des talents les plus divers, il est aussi chatoyant et bigarré que la musique elle-même.

J'ai eu une joie particulière à travailler avec Vincent Flückinger, un homme aux dons multiples qui n'est pas seulement un merveilleux luthiste mais que j'admire aussi depuis longtemps pour son merveilleux talent de dessinateur. L'idée de lui demander de faire des dessins pour notre projet m'est venue lorsque j'ai vu le premier montage de notre vidéo de *Guarracino*, superbement filmée par Victor Toussaint.

Le texte de ce chant étonnant est riche en images éblouissantes pour l'auditeur, si je puis dire. Les trois premières strophes décrivent comment le *Guarracino* (poisson nommé castagnole en français) s'habille avant de se lancer à la recherche d'une épouse. Il s'éprend d'une sardine (*sardella*) qui joue du calascione – type de luth à trois cordes –, mais elle est déjà fiancée à un thon (*alletterato*). Une gigantesque guerre éclate alors dans le golfe de Naples entre les amis du *Guarracino* et ceux de l'*Alletterato*...

Depuis l'Antiquité, mais surtout aux XVII^e et XVIII^e siècles et jusqu'à l'arrivée de la télévision au siècle dernier, la tradition des *cantastorie* était vivace en Italie du Sud. Ces *cantastorie* étaient des artistes ambulants qui récitaient et chantaient contes et légendes sur la place publique. Souvent, pour rendre leurs récits plus vivants, ils les agrémentaient de dessins sur lesquels ils pointaient avec une baguette.

J'ai voulu évoquer cette tradition sur notre vidéo avec des moyens modernes. J'ai donc demandé à Vincent Flückinger de dessiner les personnages principaux – *Guarracino*, *Sardella*, *Vavosa* (vieille entremetteuse), *Patella* (patelle espionne), *Alletterato* et autres – puis au vidéaste Victor Toussaint d'intégrer ces merveilleux dessins dans la vidéo. Dès que nous avons pu admirer le résultat, nous avons immédiatement pensé qu'il fallait en faire le visuel de l'album.

L'enregistrement a été réalisé en mars 2021, à Paris, durant un confinement. Nous avons redouté que certains participants ne puissent pas venir à cause des règles drastiques en matière de voyage et que tout tombe à l'eau. Notre joie fut ainsi d'autant plus grande lorsque nous nous sommes retrouvés au complet et que nous avons pu faire de la musique ensemble. Ce fut notre première session musicale après la longue interruption due au Covid et elle fut vivifiée par le sentiment enivrant d'une renaissance musicale.

J'espère que notre joie de musiciens, intense et libératoire, se transmettra aux auditeurs...

Vivete felici

Christina Pluhar, 2021

Traduction : Daniel Fesquet

ALLA NAPOLETANA

Tarantellen, Folien, Kantaten, Arien und *canzone napoletane*

Neapel war im 17. Jahrhundert neben Venedig die Hauptstadt der Musik, ein wichtiges Zentrum der Oper, die Wiege der Kastraten und der *commedia dell'arte*.

Die Grenzen zwischen Kunstmusik und Volksmusik, zwischen profaner und geistlicher Musik, zwischen Kirche, Palast und Straße sind so fließend und durchlässig wie sonst nirgendwo.

Die Musik Neapels ist so abwechslungsreich, lebendig und bunt wie die Stadt des Vesuvs.

Einzig und allein in neapolitanischen Weihnachtskantaten singen die Hirten *tarantelle* und *ninne nanne* an der Wiege des *bambin giesù*; zwei *pazzi* (Verrückte) klagen über ihren Liebeskummer in einem „Krankenhaus für Liebeskranke“; im Golf von Neapel bricht ein Krieg zwischen kleinen und großen Fischen aus, verursacht durch eine untreue Sardelle...

In Giramos unglaublichen Stück „*Il Pazzo*“ macht sich der „Verrückte“ im „Krankenhaus für Liebeskranke“ zum Esel, er tötet ein Vögelchen, auf das er eifersüchtig ist, weil es schöner vor dem Balkon seiner Geliebten singt als er selber und spricht im Selbstgespräch mit seiner Geliebten, in dem er von seiner tiefen Stimme in die hohe Kopfstimmelage seiner Geliebten wechselt und sich – quasi schizophren – selbst die schnippischen Antworten seiner Geliebten auf sein verzweifelter Flehen gibt.

Sowohl in der Kunstmusik als auch in der Volksmusik enthalten die Gesangstexte theatralische Elemente, die aus der *commedia dell'arte* stammen. Die Vermischung von Italienisch und neapolitanischem Dialekt ist faszinierend: in vielen Kantaten wechselt der Text vom Italienischen in Dialekt (wie in *La Pazza* [13], welche plötzlich auf Neapolitanisch und Kalabrisch singt, als sie zunehmend den Verstand zu verlieren droht). In vielen Opern findet man Rollen, die Neapolitanisch oder Kalabrisch sprechen (wie im Duett des Scaccia Napolitano und dem Calabrese „*Cuccopinto de st'arma*“ [4] aus Francesco Provenzales opera sacra *La Colombo ferita*). Humorvolle Lautmalereien ziehen sich durch die Kunstmusik des 17. Jahrhunderts über die Volksmusik hin bis zu den *canzone napoletane* des letzten Jahrhunderts. Man vergleiche beispielsweise die Lautmalereien in den Volksliedern *Lo Guarracino* oder *A la fiera de Mast'Andrè* mit Falconeros Kunstlied *Che vidde più lieto* oder Giramos Kantate *La Pazza*.

Viele Stücke dieses Programmes hatte ich bereits vor über 20 Jahren in Manuskripten gefunden. Während der Corona-bedingten künstlerischen Zwangspause habe ich meine Zeit genutzt, um weitere atemberaubend schöne Stücke aus den unzähligen neapolitanischen Manuskripten auszugraben.

Wie bei vielen meiner Projekte wählte ich auch für dieses Projekt zuerst die Sänger aus, mit denen ich gerne zusammenarbeiten wollte und suchte nach den passenden Stücken, um ihre Stimmen, Ausdrucksmöglichkeiten und schauspielerischen Talente am besten zur Geltung zu bringen. Unsere grandiose Sängerbesetzung ist zusammengesetzt aus den unterschiedlichsten Stimmen und Talenten, so schillernd und farbenreich wie die Musik selbst.

Eine besondere Freude war auch die Zusammenarbeit mit dem Multitalent Vincent Flückinger, der nicht nur ein wunderbarer Lautenist ist, sondern den ich seit langem auf Grund seines großartigen zeichnerischen Talents bewundere. Die Idee, Vincent Flückinger zu bitten, Zeichnungen für unser Projekt anzufertigen, kam mir, als ich die erste Schnittfassung unseres Videos des *Guarracino* sah (hinreißend gefilmt von Victor Toussaint).

Der Text dieses unglaublichen Liedes ist reich an Bildern, die dem Zuhörer quasi „ins Auge springen“: die ersten drei Strophen beschreiben, wie der *Guarracino* sich kleidet, bevor er auf Brautschau schwimmt. Er verliebt sich kopfüber in die *calascione*-spielende *Sardella* (Sardine) welche aber bereits mit dem *Alletterato* (Thunfisch) verlobt ist. Zwischen den Freunden des *Guarracino* und jenen des *Alletterato* bricht der große Fischkrieg im Golf von Neapel aus...

Seit der Antike, vor allem aber im 17. und 18. Jahrhundert bis hin zur Verbreitung der des Fernsehers in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts gab es in Süditalien die Tradition der *cantastorie*. Diese Geschichtenerzähler trugen ihre Geschichten und Gesänge im Sprechgesang auf Marktplätzen vor. Oftmals zeigten sie dabei mit einem Stock auf Zeichnungen, um ihre Erzählungen noch lebendiger zu gestalten.

Diese Tradition wollte ich mit modernen Mitteln in unserem Video nacherzählen.

Ich bat daher Vincent Flückinger, Zeichnungen der Hauptfiguren *Guarracino*, *Sardella*, *Vavosa* (alte Kupplerin), *Patella* (spionierende Miesmuschel), *Alletterato* und anderen Fischen anzufertigen und den Videokünstler Victor Toussaint, diese Zeichnungen in unser Video einzubauen. Sobald Vincent Flückingers wunderbare Zeichnungen „geboren“ waren, war es auch schnell klar, dass der *Guarracino* auf dem Albumcover gehörte.

Unserer Aufnahme fand im März 2021 während eines Lockdowns in Paris statt. Wir hatten Angst, dass die Künstler auf Grund der strengen Reisebestimmungen nicht einreisen durften und die Aufnahme ins Wasser fallen würde. Umso größer war aber dann die Freude, als wir endlich wiedervereint waren und zusammen musizieren durften. Es war unser erstes Musizieren nach der langen Pause. Die Aufnahme war beseelt von dem berauschenden Gefühl einer musikalischen *Renaissance*.

Ich hoffe, dass sich unsere intensive und befreiende Spielfreude auch auf den Zuhörer überträgt...

Vivete felici

Christina Pluhar, 2021

OVERLEAF

Alessandro Giangrande · Bruno de Sá
Celine Scheen · João Fernandes



This wonderful recording provides us with a wide spectrum of highly original works composed either in Naples or by composers with musical ties to the city. Some are classical pieces, based on texts in Italian and composed and performed in Naples in the late 17th and early 18th centuries. However, during the same period, the city boasted another repertoire too, which existed alongside and became intertwined with the classical tradition, based on texts in Neapolitan dialect and following different literary conventions. These notes are dedicated to the former.

Let's begin with a highly entertaining, previously unreleased piece: Pietro Antonio Giramo's cantata *Il Pazzo* – "The Madman" – accompanied on this recording by another cantata entitled *La Pazza*, or "The Madwoman". Both works come from a collection dedicated to Anna de' Medici entitled "*Il Pazzo con la pazza ristampata, et uno ospedale per gl'infermi d'amore*" di PIETRO ANTONIO GIRAMO all'altezza serenissima di Anna de Medici principessa di Toscana" [*Il Pazzo*, with a reprint of *La Pazza*, and *Ospedale per gl'infermi d'amore* by Pietro Antonio Giramo to her most serene highness Anna de' Medici, princess of Tuscany], I-Fn Mus.47.

Although this anthology has links with the Medici court, Pietro Antonio Giramo is referred to as *napoletano* – i.e. from Naples – in the musical sources containing his works, a fact confirmed by the details we know about his biography.

The texts set to music by Giramo draw on one of the most important themes that modern culture inherited from the classical age: lovesickness, a subject examined in both medieval and modern times in medical texts and in literature, with significant overlap between the two.

The philosophical concept of lovesickness dates back to at least the fifth century BC, when the theory of the four humours was developed by Hippocrates and his followers. They believed that human health depended on maintaining the correct balance of four humours: blood, phlegm, yellow bile and black bile. The dominant humour in a person's body determined whether they had a sanguine, phlegmatic, bilious, atrabilious or melancholic temperament, and various conditions also stemmed from any imbalance. Lovesickness was seen to originate in the heart, provoked specifically by black bile entering the brain and causing madness in the afflicted person. Medical and philosophical literature from the fifth through to the 18th century provides us with detailed descriptions of the symptoms of this illness, including palpitations, stuttering and tremors, and nervous breakdowns, madness and emotional problems were almost always associated with lovesickness until at least the end of the Old Regime. The pairing of melancholy and madness also featured in classical tragedies (particularly Euripides) and in the philosophy of Plato and Aristotle.

In *Hippolytus*, for example, Euripides's passion-centred plot presents Aphrodite desperate for revenge, an emotion traditionally associated with experiences related to love. Sophocles, when discussing Deianeira's jealousy-tinged romantic obsession in the *Trachiniae*, does not shy away from calling it an illness either. And one of the final double epistolary poems in Ovid's *Heroides* features a woman in love, Cypidde, becoming lovesick after being tricked by her lover Acontius. The link between love and illness is particularly clear in one of the most famous myths recounted by Ovid, that of Apollo and Daphne:

Certa quidem nostra est, nostra tamen una sagitta
 certior, in uacuo quae uulnera pectore fecit!
 Inuentum medicina meum est, opiferque per orbem
 dicor, et herbarum subiecta potentia nobis.
 Ei mihi, quod nullis amor est sanabilis herbis
 nec prosunt domino, quae prosunt omnibus, artes!

[Apollo] My own arrow, indeed, is unerring; yet one there is still more unerring than my own,
 which has made this wound in my heart, before unscathed.
 The healing art is my discovery, and throughout the world I am honoured as
 the bearer of help, and the properties of simples [herbal medicines] are subjected to me.
 Ah, wretched me! That love is not to be cured by any herbs;
 and that those arts which afford relief to all, are of no avail for their master.¹



Here the god of medicine admits his weakness when faced with the power of love, a scourge capable of weakening gods and heroes and bringing down symbols of strength like Mars and Hercules.

The lyrics of Giramo's *Il Pazzo* and *La Pazza* recall these classical concepts, and can be considered *lamenti*, a relatively common musical genre in the 17th century, both in chamber music and in the opera theatre, widely recognised as being inspired by the laments of the abandoned women collected by Ovid in the *Heroides*.

However, although this genre evokes texts recalling illness, death and madness, one should not fall into the trap of imagining that 17th-century art also inherited the *ethos* of the tragedies in which the theme of lovesickness developed. Instead, the return to these classical themes in the 17th century was done lightly, gracefully and wittily, like in the elegiac literature of Ovid and his contemporaries.

Ovid actually gives his poetry a dusting of levity and wry humour, as seen in a famous extract from his work the *Amores* [III,1]. The elegy is described as a female figure: "Her figure was beauteous; her robe of the humblest texture, her garb that of one in love; the fault of her foot was one cause of her gracefulness". Essentially, the female sex is of crucial importance for the poet, and indeed, the elegy is defined as poetry that "the charming fair [i.e. young women] may sing". The reference to the foot is an allusion to the elegiac couplet, which comprises two verses of different lengths, a hexameter and a pentameter.

Love poetry is described in this passage from the *Amores* as a "wanton" woman who has led the author to be consumed mercilessly by passion, a possible reference to lovesickness. Finally, the elegy is also frivolous, like Cupid, and its aim is deeply rooted in amorous activities themselves: "of that Goddess [Venus] do I show myself the patroness and the confidant"².

1 Ovid (1893). *The Metamorphoses*, translated by Henry T. Riley. London: George Bell & Sons, 1519–524.

2 Ovid (1885). *The Amores*, translated by Henry T. Riley. III, 1.

Giovan Battista Marino and Ottavio Rinuccini's choice to embrace Ovidian poetry had significant musical consequences. Characters in love – whether male or female – are volatile, with sudden, frequent mood swings. This fundamental characteristic allowed the composer to employ a wide range of shifting expressive colours not seen in any other form of literary or theatrical writing at the time.

Giramo's *Il Pazzo* and *La Pazza* therefore bring the elegiac conventions of Ovid's poetry into the modern age, offering us a tongue-in-cheek, light-hearted and fun look at lovesickness. The main protagonist of *La Pazza* has a fluctuating temperament, and the text is openly burlesque in nature, accompanied by laughter throughout. Her lovesickness reveals a mercurial character, as shown by several amusing passages in Neapolitan and Calabrian dialect.

The male character in *Il Pazzo*, along with the woman he loves, is also afflicted by "an illness". At the beginning of the composition, he even apologises for his condition, and says "lend me an ounce of intelligence/to help me in my misery!". Distance is a classic remedy for lovesickness, a theme which Petrarch also touched upon frequently. The song then contains an extremely entertaining and witty dialogue between the lover and his lady – in the recording the two parts are sung by the same singer, with the female character's passages in falsetto. Male singers also made frequent use of their head voice in Venetian opera, for instance in *La Calisto* by Francesco Cavalli, where Jupiter dresses up as Diana and imitates a female voice. Giramo's composition also includes numerous references to the vocabulary and literary conventions of the Latin elegiac poetry that 17th-century composers held so dear. The madman, for example, underlines his effeminate condition by describing the "warrior brave" who "is disguised in women's clothing", undoubtedly a reference to the story of Achilles. Lovesickness is therefore portrayed as invincible and, as in Ovid's texts, something that erodes the power of gods, heroes and warriors, who appear weakened and are described as such with gentle irony.

The Latin elegy had a significant influence on the texts written for music in the 17th century. A famous couplet by Propertius [3, 8, 23 s.] is one of many examples of the prolonged suffering of the elegiac lover, which also often emanated sweetly from the mouths of the 17th-century castrati. *Aut in amore dolere volo aut audire dolentem/sive meas lacrimas sive videre tuas*: [In love I want to complain or hear a complaint, I want to see my tears or yours]. In this text, the Roman poet successfully presents the plaintive tone of a man in love, weakened by his relationship with a woman who is undoubtedly stronger than him. The male figure is subjected to a form of *servitium amoris* – slavery to love – including tricks, cruelty and harshness, which can occur because the female character, in the context of their love, has taken on the role of *domina*, or enslaver. The man – in love, and therefore emasculated – is left with only his lament, tears and contemplation of his own suffering, tinged with self-pity.

The texts written for 17th-century music return to these classical themes, often presenting us with a male lover who rues his weak condition, and addresses his song to his mistress with what Monteverdi described as "humility or supplication". The champion of this musical genre in Rome was Luigi Rossi, and even several decades after his death, his style was still used as a template across Europe. This sorrowful tone led composers to write arias with a slow tempo, imbued with a sweetness that various contemporaries described as "sublime".

A good example of this is the cantata for two sopranos and continuo *Che più far degg'io*, which is attributed in a Neapolitan source to Luigi Rossi and in a Roman source to Arcangelo Lori. In this piece, a lover – male, as can be deduced from the reference in the verses to his beloved lady Phyllis – complains sweetly about his condition and tenderly reveals his suffering and a hint of self-pity. The lead character is embodied musically by two soprano voices, which was a rather popular association in Roman vocal chamber music at the time. The setting focuses in particular on several terms which are repeated and highlighted by the composer, for example “sospirar” (to sigh) and “lagrimar” (to cry) at the start, words that an educated audience would surely associate with the Ovid-inspired elegiac world in vogue in that period.

The theme of sleep evoked by the text of *Dormite o pupille*, attributed to Pietro Andrea Ziani, has the same tender and transcendent tone, and is associated in classical texts with the theme of love. The lead male character is happy and satisfied as he dreams about the beautiful girl he loves, but the reality is quite different, as the two protagonists face an impossible love beset with “silent horrors”. Sleep therefore provides a moment of rest, offering respite from the demands of the lovers’ relationship imposed by the “infant Amor”.

The lyrics of *Aure voi che sussurate* and *Se dormi, ben mio* also allude fleetingly to the same idea: a male lover, oppressed by the dark clouds of love, seeking comfort in sleep. These examples remind us that brevity was another important requirement for poets writing for music: allusion was essential, especially in arias, which had to get the full poetic message across in just a few lines. This could be achieved by evoking stylistic devices typical of Latin elegiac poetry – later rediscovered masterfully by Giovan Battista Marino and his numerous imitators – in the mind of the listener.

Another late-17th-century take on the theme of sleep was the temporary rest of a combative character, as seen with Clelia from Matteo Noris and Giovanni Legrenzi’s *Totila*, first performed in Venice in 1677. The libretto bizarrely depicts king Totila of the Ostrogoths fighting Belisarius, Roman emperor Justinian I’s general. As part of this struggle, we are also introduced to Clelia, wife of the Roman patrician Publicola, who is described as a strong and aggressive woman, a frequently recurring character in 17th-century librettos. At the beginning of the second act, in the aria *Con cent’occhi*, she states “I shall remain strong in my resolve/with an Amazon’s courage/and attacking prowess/will I brandish naked steel”. With the furore of battle temporarily halted, Clelia and other characters find themselves in a “wood, at night, with the moon overhead” [Act II/10–11]. In the aria on this recording, the girl is simply tired and seeking a restful sleep, a dramatic scenario that recalls some of the elegiac literary conventions explored above. The woman is described as a warrior, and so matches the image of the *domina* we discussed in relation to Ovid’s elegies. Like the lovers, she also has a changeable and volatile temperament, and so can perform tender and transcendent arias like *Con cent’occhi*, while also showing the courage, strength and aggression of an Amazon on the battlefield in the same libretto.

Other texts sung on this recording take advantage of another theme found in Ovid’s poetry: irony and levity, which translate into a bright and spirited musical style.

Chi vidde più lieto – a text set to music by Pietro Antonio Giramo – gives us the same ironic perspective as his compositions dedicated to the madness wrought by love. The lyrics subvert elegiac conventions that in other contexts lead to sublime melancholy, turning them on their head: instead of being terribly distressed, here the lover has a jovial, mocking attitude. As in *Che più far degg'io*, he is assigned two high voices. Giramo's composition features various types of ostinato accompaniment and a strophic form. The score also includes small sections of spoken text, giving the work a comic, witty character and bringing to mind a famous composition by Luigi Rossi, *Dopo lungo penare* – a short, lively and ironic aria that employs the same musical solutions.

O vezzosetta (Aria sopra la Ciaccona) and *L'Eroica* are works by Andrea Falconieri, which the composer suggests should be accompanied by a Spanish guitar. The aria is based on a lively chaconne bass pattern, while the text comprises a series of simple lexical contrasts. The female protagonist "with the golden tresses", who brings to mind Claudio Monteverdi's erotically charged madrigals, is actually "sweet balm to all my torment" for her male lover. The text is designed so that certain passages such as "fearful plight" and "let me not die" are repeated in exactly the same manner in each verse, and the piece has the structure of a theme and variations, full of contrasts throughout. The woman is defined in the first and fourth line of each verse as "pretty", "bashful", "young", "haughty" and finally "lovely girl". In each case the words chosen have a gentle, delicate colour, enabling a fresh, lilting setting of the words.

The aria *Sfere fermate i giri sonori*, published by Sigismondo D'India in 1623, is also based on a strophic form, a structure employed by Giulio Caccini and his contemporaries, and in the early 17th century almost always associated with the aria. The conflicts and pitfalls related to love found in all the compositions described above are absent in the first two verses of this piece, but the theme is evoked at the end through the myth of the sirens – fascinating yet simultaneously unreliable and dangerous female figures.

This recording also includes texts set to music by a renowned musician with deep links to the Neapolitan tradition: Cristoforo Caresana, a singer of Venetian origin who moved to Naples at a very young age as a member of the Febi armonici theatre company, and spent the rest of his life in the city. In 1667, Caresana joined the chapel royal as organist and then began teaching at the Conservatorio di Sant'Onofrio, while also working for the Oratory of the Girolamini. He left his musical library to the institution, where it is still held to this day. Towards the end of his life, in 1699, the composer succeeded Francesco Provenzale as the master of the Tesoro di San Gennaro.

Some of Caresana's most famous works reveal his links with the city's musical tradition. For example, his Christmas cantata *Alle selve, alle valli* from 1673 is one of the very first uses of a tarantella in choral music, which the text calls to be repeated multiple times, evoking various themes connected to the birth of Jesus.

Another of Caresana's Christmas-related compositions is *La Pastorale*, a lively choral work accompanied by repeated instrumental refrains that add counterpoint to the vocal polyphony.

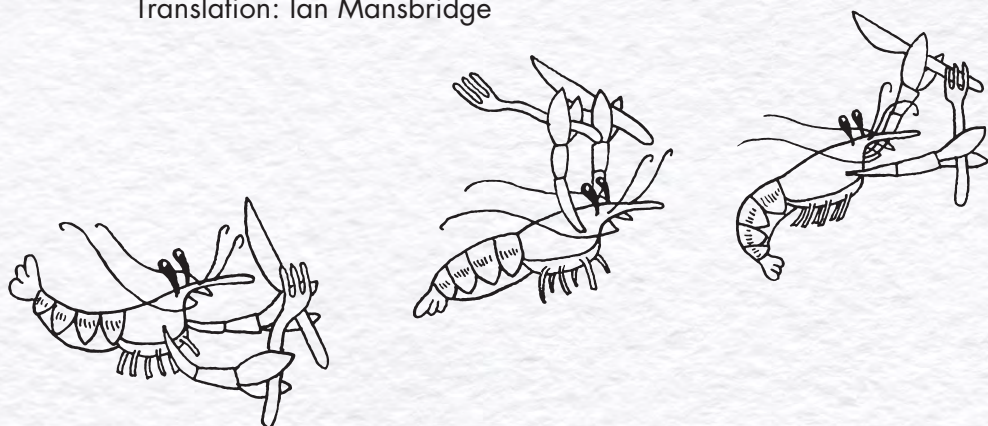
The 1674 work *La Veglia*, meanwhile, is a 17th-century depiction of the *veglie alla senese*, a form of evening entertainment with its origins in 16th-century Tuscany that became widespread throughout Italy during the following century and included music, dancing and other activities designed for entertaining the court. The text set to music by Caresana describes dancing “ballarini volanti” (the recording includes the dance *la Barrera*, for example). At the end of the dancing, the characters ask for silence so as not to wake the sleeping Christ child. At this point, the lyrics tell us, “let play commence”, employing typical terminology from Italian card games, such as “godiglio”, “faglio”, “rozzo fieno”, “spadiglia” and “palo”. Thanks to Girolamo Bargagli’s work *Dialogo de’ giuochi che nelle vegghie sanesi si usano fare* (1572), we know that the author is probably referring to tarot games.

Many of the compositions included on this recording are known through manuscripts currently held in the library of the conservatory of music in Naples, which has various collections from the city assembled in the late 17th and early 18th centuries. These manuscripts bear witness to the widespread musical crossover between Rome and Naples in this period: they include cantatas by Roman composers, and particularly compositions that can be attributed to Luigi Rossi, alongside Venetian, Roman and Neapolitan opera arias from the same period.

The fashion for assembling these collections developed in parallel with the rise of musical theatre in the late 17th century and its spread around the rest of Europe, and resulted from the role of copyists in the way opera was produced and enjoyed under the Old Regime. On the one hand, their work complemented that of the composer – they had the essential job of transcribing the parts for the musicians asked to perform the works. But once the production had been staged, the copyists offered their services to those who had attended the show, producing extremely sophisticated copies of the score, and often creating reductions or reworkings of the composer’s ideas. These collections are therefore a souvenir of the opera production, and often also contain vocal chamber music, as the singers performing on stage were frequently asked to sing in the parlours of the aristocracy before they went to the theatre. As a result, the 17th- and 18th-century sources combine opera arias and cantatas for chamber ensembles.

Alessio Ruffatti

Translation: Ian Mansbridge



OVERLEAF

Luciana Mancini · Valer Sabadus
Vincenzo Capezzuto · Zachary Wilder



Le présent enregistrement nous présente une ravissante sélection de compositions émanant de Naples ou de créateurs ayant eu des liens musicaux avec cette ville. Ceux-ci représentent en partie la musique savante, fondée sur des textes en langue italienne, composée et cultivée dans la cité parthénopéenne entre les XVII^e et XVIII^e siècles. Durant la même période, la ville retentissait d'un répertoire varié qui cohabitait et dialoguait avec son cousin plus érudit, s'appuyant sur des textes en langage populaire napolitain et obéissant à des conventions littéraires différentes des conventions classiques. Les présentes notes sont consacrées à la première typologie de compositions concernée.

Nous commençons avec une pièce inédite absolument délicieuse : la cantate de Pietro Antonio Giramo *Il pazzo*, accompagnée ici d'une autre cantate intitulée *La Pazza*, deux compositions tirées d'un recueil dédié à Anne de Médicis, *Il Pazzo con la pazza ristampata, et uno ospedale per gl'infermi d'amore*/di PIETRO ANTONIO GIRAMO all'altezza serenissima di Anna de Medici principessa di Toscana, I-Fn Mus. 47.

Même si cette anthologie dénote de liens avec la cour des Médicis, Pietro Antonio Giramo est défini comme napolitain dans les sources musicales qui nous ont transmis ses œuvres, ce que viennent confirmer les éléments biographiques dont on dispose à son sujet.

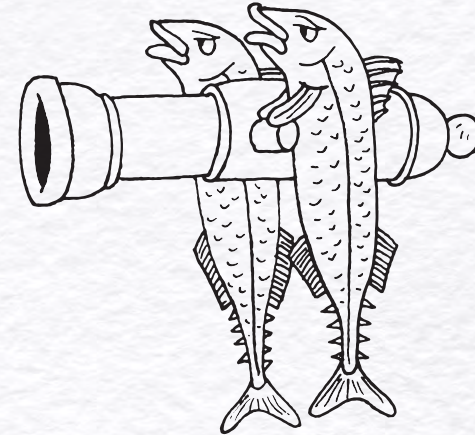
Les textes mis en musique par Giramo sont liés à l'un des *topoi* les plus importants hérités de la culture classique par celle de l'ère moderne, celui de la maladie d'amour. Au Moyen-Âge et par la suite, celle-ci est aussi bien abordée par le champ médical que littéraire, avec une porosité significative entre les deux domaines.

Ce concept philosophique remonte au moins au V^e siècle avant J.-C., et en particulier à la doctrine des humeurs exposée par l'école d'Hippocrate. Selon ces textes, la santé des hommes dépend de la bonne combinaison de quatre humeurs : le sang, le phlegme, la bile jaune et la bile noire. La prédominance dans le corps de l'un de ces éléments détermine les tempéraments – sanguin, flegmatique, biliaire, atrabilaire ou mélancolique – et les pathologies qui découlent de ce déséquilibre. La maladie amoureuse tient son origine dans le cœur et est déterminée par la présence prédominante de la bile noire, qui envahit le cerveau et cause la folie de la personne affectée. La littérature médicale et philosophique du V^e siècle avant J.-C. jusqu'au XVII^e siècle décrit aussi en détail les symptômes de cette pathologie : palpitations, balbutiements, tremblements, etc. À partir de là, et au moins jusqu'à la fin de l'ancien régime italien, épuisement nerveux, folie et troubles émotionnels seront presque toujours assimilés à la maladie d'amour. L'union de la mélancolie et de la folie est aussi validée par la tragédie classique (notamment Euripide) et par la philosophie de Platon et d'Aristote.

Par exemple, dans *Hippolyte*, Euripide nous présente une intrigue axée sur l'éros et l'image d'une Aphrodite assoiffée de vengeance, sentiment généralement associé à l'expérience amoureuse. Et quand Sophocle, dans ses *Trachiniennes*, parle de l'obsession amoureuse empreinte de jalousie de Déjanire, il n'hésite pas à la définir comme une maladie. Enfin, une des doubles épîtres finales des *Héroïdes* d'Ovide nous montre une de ses femmes amoureuses, Cydippe, frappée du mal d'amour en raison de l'infidélité d'Aconce, son prétendant. Le lien entre amour et maladie est aussi particulièrement évident dans l'un des plus fameux mythes décrits par Ovide, celui d'Apollon et Daphné :

Certa quidem nostra est, nostra tamen una sagitta
certior, in uacuo quae uulnera pectore fecit !
Inventum medicina meum est, opiferaeque per orbem
dicor, et herbarum subiecta potentia nobis.
Ei mihi, quod nullis amor est sanabilis herbis
nec prosunt domino, quae prosunt omnibus, artes !

[Apollon] Mon trait est infaillible, mais plus infaillible encor
est celui qui a blessé mon cœur sans défense.
Le remède, c'est moi qui l'ai inventé, et le monde entier
me dit guérisseur, car je détiens le pouvoir des plantes.
Mais hélas, nulle plante ne guérit l'amour,
et l'art qui sert à tous fait défaut à celui qui le commande !¹



En l'occurrence, le dieu de la médecine reconnaît sa faiblesse face à la puissance de l'Amour, fléau capable de faire plier les dieux et les héros, y compris des symboles de force tels que Mars et Hercule.

Ainsi, les textes de *Il Pazzo* et de *La Pazza* de Giramo reprennent ces concepts classiques et peuvent être définis comme des *lamenti*, genre musical très répandu au XVII^e siècle, tant dans la musique de chambre que dans les ouvrages théâtraux entièrement chantés. On sait que les compositions de ce type sont une imitation des lamentos de femmes abandonnées rassemblés par Ovide dans ses *Héroïdes*.

Néanmoins, à évoquer ces textes qui convoquent maladie, mort et folie, on risquerait de tomber dans une terrible équivoque et d'imaginer que l'art du XVII^e siècle s'est fait l'héritier de l'*ethos* du contexte littéraire tragique dans lequel s'est développé le thème du mal d'amour, mais la manière avec laquelle ce siècle récupère ces thématiques classiques se caractérise par la légèreté, la grâce et l'ironie, comme cela se produit dans la littérature élégiaque d'Ovide et de ses contemporains.

En effet, Ovide confère à sa poésie une patine de légèreté et une souriante ironie, témoin une célèbre composante des *Amours* [III, 1] : l'élégie est décrite comme une figure féminine « belle de sa personne, avec une parure diaphane et le visage de l'amoureuse ; le défaut de son pied lui conférerait une touche de grâce ». En somme, la gent féminine revêt pour le poète une importance fondamentale, et d'ailleurs l'élégie est définie comme « une poésie adaptée aux jeunes femmes ». La mention du pied est une allusion à la métrique de l'élégie, composée de deux vers différents, un hexamètre et un pentamètre.

La poésie amoureuse est décrite dans ce passage des *Amours* comme une *dissolve* qui a provoqué chez son auteur une passion qui le consume sans pitié, possible référence à la maladie d'amour. Enfin, l'élégie est légère comme Cupidon, et le devoir de ce poème est consubstantiel à l'activité amoureuse proprement dite : « être conseillère et compagne de la déesse [Vénus] ».

¹ Ovide, *Métamorphoses*, vv. 519–524.

Le choix, de la part de Giovan Battista Marino et Ottavio Rinuccini, d'adopter le style poétique d'Ovide, a des conséquences musicales de poids. Le personnage amoureux – qu'il soit masculin ou féminin – est inconstant, si bien qu'il change d'humeur assez souvent et à l'improviste. Cette simple caractéristique offre au compositeur une palette de coloris expressifs très variés et changeants, contrairement à ce que permettaient généralement les autres genres littéraires et théâtraux de l'époque.

Il Pazzo et *La Pazza* de Giramo reprennent donc à l'ère moderne les conventions élégiaques typiques de la poésie d'Ovide. Ces textes nous présentent une vision ironique, légère et comique de la maladie d'amour. La Pazza est une femme amoureuse au tempérament volage. Le texte est ouvertement *burlesque* et ponctué de francs éclats de rires. La folie amoureuse porte alors la protagoniste à des divagations représentées par quelques passages amusants en dialecte napolitain et calabrais.

L'amant présenté dans *Il Pazzo* est affligé, lui aussi et comme sa bien-aimée, d'un « méchant mal ». Au début du morceau, le personnage demande même qu'on l'excuse pour sa condition et réclame qu'on lui donne « une once de cervelle ». Un remède classique à la maladie d'amour est l'éloignement, thème souvent abordé lui aussi par Pétrarque. Vient ensuite un dialogue ironique des plus charmants entre l'amant et la femme aimée, qui dans notre enregistrement est délivré par le même interprète, la voix de fausset chantant les passages confiés à la figure féminine. L'utilisation de la voix de tête était aussi assez répandue dans l'opéra vénitien, par exemple dans *La Calisto* de Cavalli, où Jupiter se travestit en Diane et prend une voix de femme. Dans la composition de Giramo, on trouve également de nombreuses références au lexique et aux conventions littéraires de la poésie élégiaque latine si chère aux auteurs du XVII^e siècle. Ainsi, le pazzo se reconnaît comme efféminé quand il parle du « fort guerrier » qui « s'est travesti en femme » – sans doute en référence à l'histoire d'Achille. Par conséquent, la maladie amoureuse est incurable, et comme dans les textes d'Ovide, elle affaiblit et semble même subjuguier les dieux, les héros et les guerriers, qui sont donc décrits avec une légèreté narquoise.

L'élégie latine a exercé une influence importante sur la production littéraire destinée à la musique du XVII^e siècle. On peut notamment citer un célèbre distique de Properce (3, 8, 23 s.) pour dépeindre les affects languissants de l'amant élégiaque, ceux-là même qui étaient souvent confiés aux castrats du XVII^e siècle : *Aut in amore dolere volo aut audire dolentem/sive meas lacrimas sive videre tuas* [En amour je veux me lamenter ou écouter une lamentation, contempler mes larmes ou les tiennes]. Dans ce texte, l'auteur latin retrace avec efficacité la déploration d'un homme amoureux affaibli par son rapport avec une femme irrémédiablement plus forte que lui. En somme, la figure masculine subit une sorte de *servitium amoris* (servitude amoureuse) ponctuée de caprices, de cruauté et d'avaries rendus possibles car dans ce contexte amoureux, la figure féminine a endossé un rôle de *domina* (maîtresse). À l'homme amoureux et donc féminisé ne restent donc que les protestations, les larmes et une contemplation de sa propre souffrance mêlée d'auto-apitoiement.

La littérature du XVII^e siècle destinée à la musique reprend ces thèmes classiques et nous représente souvent un homme amoureux qui se plaint de sa faible condition et adresse son chant à la femme aimée avec « humilité ou imploration » (Monteverdi). À Rome, le champion de ce genre musical était Luigi Rossi, et plusieurs décennies après sa mort, son style était encore considéré comme un modèle dans toute l'Europe. Ce ton dolent menait les compositeurs à concevoir des airs « *in tempo lento* » empreints de douceur que certains témoignages contemporains décrivent comme « sublimes ».

Un bel exemple nous en est offert par la cantate pour deux sopranos et basse continue *Che più far degg'io*, qu'une source napolitaine attribue à Luigi Rossi et une source romaine à Arcangelo Lori. Dans ce morceau, nous entendons un amant – on peut déduire le sexe du personnage du fait que ses vers s'adressent à sa bien-aimée Phyllis – qui déplore doucement sa situation en donnant la tendre image d'une peine teintée d'apitoiement sur soi. Sur le plan musical, le protagoniste est incarné par deux voix de soprano, association assez courante dans la musique de chambre vocale romaine de l'époque. Le chant se concentre en particulier sur quelques termes répétés et mis en relief par le compositeur, par exemple, au début, sur *sospirar* (soupirer) et *lagrimar* (pleurer), vocables qui aux oreilles d'un public cultivé renvoient directement à un univers élégiaque de type ovidien alors très en vogue.

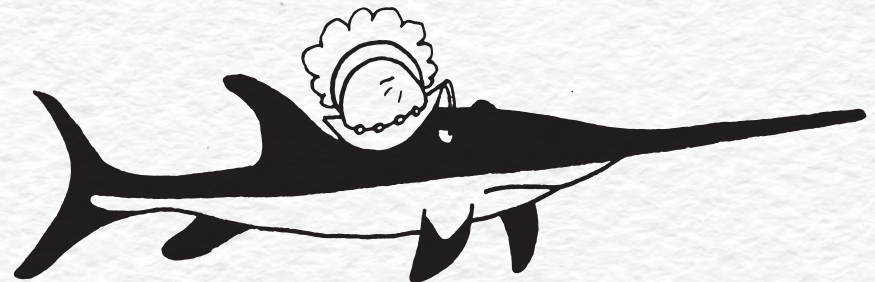
Le thème du sommeil évoqué par le texte de *Dormite o pupille* – attribué à Pietro Andrea Ziani – reprend la même tonalité musicale tendre et sublime et est classiquement associé au thème de l'amour. Le protagoniste rêve de sa belle bien-aimée dans une bienheureuse extase, ce que lui refuse la réalité, qui en fait confronte les protagonistes à un amour impossible coloré de « muettes épouvantes ». Ainsi, le sommeil est un moment de repos qui éloigne les rigueurs de la relation amoureuse imposées par le « dieu nouveau-né ».

Tant le texte de *Aure voi che sussurate* que celui de *Se dormi, ben mio* synthétisent un contexte similaire : un amant en proie aux affres de l'amour cherche le réconfort dans le sommeil. Ces exemples rappellent une autre nécessité qui incombe au poète écrivant pour la musique : être concis. La solution pour échapper à ce lien est le caractère inévitablement allusif de la poésie, surtout dans les airs, qui doivent délivrer le message poétique en quelques vers à peine. Cela est rendu possible en rappelant à la mémoire de l'auditeur les figures rhétoriques typiques de la poésie élégiaque latine, magistralement reprises ensuite par Giovan Battista Marino et ses nombreux émules.

À la fin du XVII^e siècle, le thème du sommeil peut aussi être interprété comme le repos provisoire d'un personnage guerrier comme Clélia, la protagoniste du *Totila* de Matteo Noris et Giovanni Legrenzi représenté à Venise en 1677. Le livret met bizarrement en scène Totila, roi des Ostrogoths, qui combat contre Bélisaire, général de Giustiniano. Dans ce conflit intervient Clélia, l'épouse du patricien romain Publicola, décrite comme une femme forte et agressive, profil assez courant dans un livret du XVII^e siècle. Au début du deuxième acte, où intervient l'air *Con cent'occhi*, celle-ci déclare : « Je résisterai toujours de toutes mes forces/j'ai le courage d'une amazone/et la maîtrise des armes /je brandirai une épée nue. » Une fois ces fureurs belliqueuses dissipées, provisoirement en tout cas, cette même Clélia et d'autres personnages se trouvent « dans un bois, la nuit, avec la lune au ciel » [Acte II/10–11]. Dans l'air que présente notre enregistrement, la jeune fille est donc simplement fatiguée et cherche le repos dans le sommeil. Cette situation théâtrale reprend certaines des conventions littéraires élégiaques déjà abordées. La figure féminine est dépeinte comme une guerrière, donc compatible avec l'image de la *domina* qui nous est transmise par les exemples élégiaques ovidiens donnés plus haut. En outre, son tempérament est changeant ou inconstant comme celui des amants, ce qui lui permet d'interpréter des airs tendres et sublimes comme *Con cent'occhi*, et pourtant dans le même livret, elle peut aussi faire montre au combat du courage, de la force et de l'agressivité d'une amazone.

Certains textes du présent enregistrement exploitent un autre thème de la poétique d'Ovide : l'ironie légère, traduite dans un style musical brillant et spirituel.

Chi vidde più lieto – texte mis en musique par Pietro Antonio Giramo – nous place dans la même perspective sarcastique que celle de ses compositions consacrées à la folie amoureuse. Le texte subvertit et renverse les conventions élégiaques qui dans d'autres contextes tendent à une mélancolie sublime. L'amant n'est plus plongé dans l'affliction mais montre une attitude insouciant et railleuse. À ce personnage sont associées deux voix aiguës, comme dans *Che più far degg'io*. La composition de Giramo présente un accompagnement ostinato et une structure strophique. En outre, on trouve dans la partition de petits segments de texte parlé, qui ajoutent à l'ouvrage un humour d'une finesse réjouissante. Ce détail rappelle une célèbre composition de Luigi Rossi, *Dopo lungo penare*, ariette vive et facétieuse qui utilise les mêmes procédés musicaux.



O *vezzosetta* (Aria sopra la Ciaccona) et *L'Eroica* sont morceaux d'Andrea Falconieri que son auteur suggère d'associer à un accompagnement de guitare espagnole. L'ariette s'appuie sur une pétillante basse de chaconne et nous présente un texte constitué de contrastes lexicaux élémentaires. De fait, la protagoniste « à la chevelure d'or » – écho des madrigaux érotiques de Monteverdi – est pour son soupirant le « doux réconfort de tous mes tourments ». Selon la structure du texte, certains passages comme « ma profonde souffrance » et « ne me fais pas mourir » sont repris tels quels à chaque strophe, et le schéma est celui d'un thème avec des variations constamment nourries par des effets de contraste. L'aimée est définie dans le premier et le quatrième vers de chaque strophe : *petite beauté, petite timide, petite enfant, petite dédaigneuse* et enfin *belle fille*. Dans chaque cas, les nuances lexicales sont douces et délicates, favorisant un chant frais et dansant.

L'air *Sfere fermate i giri sonori*, publié par Sigismondo d'India en 1623, s'appuie lui aussi sur un développement musical strophique, suivant l'exemple de Giulio Caccini et de ses contemporains, usage presque toujours associé à la forme de l'air pendant les premières décennies du XVII^e siècle. Le désaccord amoureux et les pièges du contexte érotique que l'on retrouve invariablement dans les compositions examinées plus haut échappent aux deux premières strophes de ce morceau, mais à la fin, le thème reparaît avec l'évocation du mythe des Sirènes, figures féminines aussi fascinantes qu'elles sont fourbes et dangereuses.

Notre enregistrement comprend aussi des textes mis en musique par un musicien célèbre et intimement lié à la tradition napolitaine : Cristoforo Caresana, chanteur d'origine vénitienne qui arriva tout jeune à Naples pour intégrer la troupe des Febi armonici vers 1658 et passa le reste de sa vie dans la cité parthénopéenne. En 1667, Caresana devint membre de la chapelle royale en qualité d'organiste, puis devint professeur du conservatoire de Sant'Onofrio, travaillant parallèlement pour les Oratoriens de l'église des Girolamini, institution à laquelle il allait léguer sa bibliothèque musicale, toujours conservée aujourd'hui. Vers la fin de sa vie, en 1699, le compositeur succéda à Francesco Provenzale en tant que maître du Trésor de San Gennaro.

Quelques-unes de ses œuvres les plus connues témoignent de ses liens avec la tradition napolitaine, par exemple la cantate de Noël *Alle selve, alle valli* datée de 1673, l'une des toutes premières versions musicales de la Tarentelle, que le texte invite à répéter plusieurs fois en évoquant les thèmes de la naissance de Jésus.

Une autre composition de Caresana qui aborde la Nativité est *La Pastorale*, dans laquelle un chœur chante de manière assez enjouée, accompagné de ritournelles instrumentales en ostinato qui font contrepoint à la polyphonie vocale.

La Veglia de 1674 est quant à elle une évocation revisitée XVII^e siècle des divertissements vespéraux en vogue au XVI^e en Toscane dénommés *veglie alla senese* (veillées à la siennoise), diffusés dans le reste de l'Italie au siècle suivant. Ces soirées proposaient de la musique, des danses et d'autres pratiques conçues pour l'amusement de la cour. De fait, le texte utilisé par Caresana parle de *ballarini volanti* qui dansent (l'enregistrement comprend par exemple la danse *La Barrera*). Une fois les danses terminées, les protagonistes invoquent le silence pour ne pas réveiller l'Enfant endormi. Le texte décrète ensuite « Que les jeux commencent », et en effet, des termes typiques des jeux de table s'ensuivent, comme *godiglio*, *faglio*, *rozzo fieno*, *spadiglia*, et *palo*. Grâce au *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano fare* de Girolamo Bargagli (1572), nous découvrons que le divertissement en question est probablement le jeu des tarots.

De nombreuses compositions incluses ici nous sont parvenues par le biais de recueils conservés aujourd'hui dans la bibliothèque du Conservatoire de Naples, qui renferme des collections privées rassemblées entre les XVII^e et XVIII^e siècles, témoins de la large circulation de la musique entre Rome et Naples à ces époques. Ces ouvrages contiennent d'ailleurs des cantates de compositeurs romains, et en particulier des morceaux attribuables à Luigi Rossi, aux côtés d'airs d'opéras vénitiens, romains et napolitains datant de la seconde moitié du XVII^e siècle et du début du XVIII^e siècle.

La mode qui voulait que l'on compile ces recueils répondait au développement du théâtre musical durant la seconde moitié du XVII^e siècle et à sa diffusion dans le reste de l'Europe. Leur existence tient aux processus de production et d'exploitation de l'opéra à cette époque, dans lesquels les copistes jouaient un rôle fondamental. D'un côté, les poètes et librettistes étaient complémentaires pour le travail du compositeur, du fait que leur apport était nécessaire pour transcrire les parties à mettre à la disposition des interprètes appelés à exécuter une œuvre, et par ailleurs, une fois l'ouvrage représenté, les copistes se mettaient au service des mélomanes ayant assisté au spectacle en confectionnant des copies extrêmement raffinées de la partition, réduisant et réadaptant souvent l'œuvre du compositeur. En somme, ces réalisations constituaient un memento de l'opéra produit. Ces recueils contiennent aussi de la musique vocale de chambre, car parallèlement aux productions lyriques, les chanteurs qui se produisaient sur scène étaient souvent invités à chanter dans les salons d'aristocrates qui assisteraient ensuite aux représentations. C'est pour cette raison que les sources de la fin du XVII^e siècle et du début du XVIII^e entremêlent airs d'opéra et cantates de chambre.

Alessio Ruffatti

Traduction : David Ylla-Somers

OVERLEAF

Catherine Aglibut · Dani Espasa · David Mayoral · Doron Sherwin
Francesco Loccisano · Josep Maria Martí Duran · Josetxu Obregón · Judith Steenbrink
Leonardo Teruggi · Rodney Prada · Sergey Saprychev · Yoko Nakamura





iese schöne Aufnahme stellt eine äußerst frische Palette an neapolitanischen Kompositionen und Komponisten vor, die mit dieser Stadt musikalische Beziehungen hatten. Dabei handelt es sich teilweise um die Kunstmusik mit zu Grunde liegenden Texten in italienischer Sprache, die an der Schwelle vom 17. zum 18. Jahrhundert in der Stadt Parthenope komponiert wurde. In demselben Zeitraum verfügte die Stadt über ein anderes Repertoire, das mit dem vorhergehenden koexistierte und in Dialog trat. Es basiert auf Texten in neapolitanischer Volkssprache und folgt daher literarischen Konventionen, die sich von den klassischen unterscheiden. Diese Anmerkungen beziehen sich auf den ersten, oben erwähnten Kompositionstyp.

Wir beginnen mit einer sehr köstlichen Komposition, die bisher unveröffentlicht ist: mit der Kantate von Pietro Antonio Giramo: *Il Pazzo*, hier zusammen mit einer weiteren Kantate mit dem Titel *La Pazza*, beides Kompositionen, die einer Anna de' Medici gewidmeten Sammlung entstammen, *Il Pazzo con la pazza ristampata, et uno ospedale per gl'infermi d'amore*/di PIETRO ANTONIO GIRAMO all'altezza serenissima di Anna de Medici principessa di Toscana, I-Fn Mus.47.

Obwohl diese Anthologie Beziehungen zum Hof der Medici aufweist, erscheint Pietro Antonio Giramo in den musikalischen Quellen, die uns seine Werke vermitteln, als Neapolitaner, was auch die Angaben hinsichtlich seiner Biografie bestätigen.

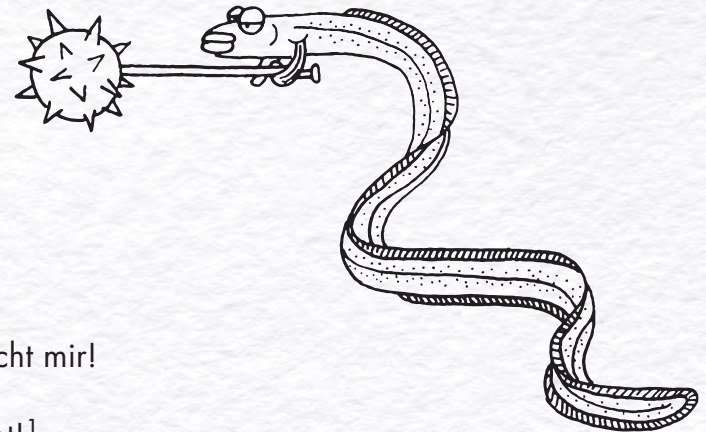
Die von dem neapolitanischen Musiker interpretierten Texte weisen auf einen der wichtigsten *Topoi* zurück, welche die Kultur des neuzeitlichen Zeitalters vom klassischen geerbt hat: den Liebeskummer. Er ist im Mittelalter und in der Neuzeit sowohl auf medizinischem als auch auf literarischem Gebiet behandelt worden, und dabei mit signifikanter Durchlässigkeit zwischen beiden Welten.

Diese philosophische Auffassung reicht mindestens bis ins 5. Jahrhundert v. Chr. zurück und insbesondere auf die von der Schule des Hippokrates entwickelte Temperamentenlehre. Nach diesen Texten steht die menschliche Gesundheit mit der richtigen Mischung von vier Temperamenten in Wechselbeziehung: dem Blut, dem Schleim sowie der gelben und der schwarzen Gallenflüssigkeit. Der übermäßige Anteil von einem dieser Elemente im Körper bestimmt das jeweilige Temperament: sanguinisch, phlegmatisch, cholerisch oder melancholisch, und die Pathologien, die sich aus diesem Ungleichgewicht ergeben. Der Liebeskummer entsteht im Herzen und wird durch eine besondere Präsenz von schwarzer Galle bestimmt, die in das Gehirn eindringt und bei der von diesem Übel betroffenen Person Wahnsinn auslöst. Die medizinische und philosophische Literatur vom 5. bis zum 18. Jahrhundert beschreibt ausführlich auch die Symptome dieser Pathologie: Herzklopfen, Stottern, Zittern usw. Von diesem Moment an und mindestens bis zum Ende des Ancien Régime werden Nervenzusammenbrüche, Wahnsinn und emotionale Störungen fast immer als Liebeskummer identifiziert. Die Verbindung zwischen Melancholie und Wahnsinn ist außerdem von der klassischen Tragödie (speziell von Euripides) und der Philosophie von Platon und Aristoteles bestätigt worden.

Euripides zum Beispiel präsentiert uns im *Hippolytos* eine Verwicklung rund um den Eros und das Bild einer rachsüchtigen Aphrodite, ein Empfinden, das traditionell mit der Liebeserfahrung verbunden ist. Auch Sophokles, der in den *Trachinierinnen* von Deianeiras mit Eifersucht gefärbter Liebesobsession spricht, zögert nicht, diese als Krankheit zu bezeichnen. Sogar eines der letzten Briefpaare der *Heroiden* Ovids präsentiert uns eine seiner verliebten Frauen, Kydippe, die, getäuscht von ihrem schmachtenden Verehrer Akontios, aus Liebeskummer krank wird. Der Zusammenhang zwischen Liebe und Krankheit zeigt sich außerdem besonders deutlich in einem der berühmtesten von Ovid geschilderten Mythen, und zwar in dem von Apollo und Daphne:

Certa quidem nostra est, nostra tamen una sagitta
certior, in uacuo quae uulnera pectore fecit!
Inventum medicina meum est, opiferque per orbem
dicor, et herbarum subiecta potentia nobis.
Ei mihi, quod nullis amor est sanabilis herbis
nec prosunt domino, quae prosunt omnibus, artes!

[Apollo] Treffend ist unser Geschoss; nur war ein einziger Pfeil noch
treffender, welcher die Wund' in das ruhige Herz mir gebohret!
Ich erfand die heilende Kunst; Heilbringer und Retter
nennt mich die Welt; und die Kraft der Genesungskräuter gehorcht mir!
Ach, kein linderndes Kraut erwächst für die Gluten der Liebe,
und nichts frommt dem Besitzer die Kunst, die allen umher frommt!¹



In diesem Fall gibt der Gott der Medizin gegenüber der Macht der Liebe, einer Geißel, die Götter und Helden zu schwächen vermag und Sinnbilder von Stärke wie Mars und Herkules bezwingen kann, seine Schwäche zu.

Giramos Texte *Il Pazzo* und *La Pazza* beziehen sich also auf diese klassischen Auffassungen und können als *Lamenti* aufgefasst werden, eine im 17. Jahrhundert sowohl in der Kammermusik als auch im vollständig gesungenen Theater sehr verbreitete Musikgattung. Es ist bekannt, dass dieser Kompositionstyp eine Imitation der von Ovid in den *Heroides* gesammelten Klagen verlassener Frauen darstellt.

Wenn man jedoch diese Texte heraufbeschwört, die Krankheit, Tod und vor allem Wahnsinn in Erinnerung rufen, kann man einem furchtbaren Irrtum unterliegen: möglicherweise meint man, dass sich in der Kunst des 17. Jahrhunderts das Ethos des tragischen literarischen Kontexts widerspiegelt, in dem sich das Thema des Liebeskummers entwickelt hat. Die Wiederaufnahme dieser klassischen Thematiken ist im 17. Jahrhundert jedoch ganz im Gegenteil durch Leichtigkeit, Anmut und Ironie charakterisiert, genauso wie es in der elegischen Literatur Ovids und seiner Zeitgenossen geschieht.

¹ Ovid, *Metamorphosen*, übersetzt von Johann Heinrich Voss (1751–1826), 1798, I 519–524.

Ovid verleiht seiner Poetik tatsächlich eine Patina von Leichtigkeit und ein ironisches Lächeln, dem eine in den *Amores* [III,1] enthaltene berühmte Komposition gewidmet ist. Die Elegie ist wie eine Frauenfigur beschrieben, „von schönem Anblick, mit einem sehr dünnen Kleid, dem Gesicht einer Verliebten; der Fehler am Fuß verlieh ihr eine Note von Anmut“. Insgesamt ist das weibliche Geschlecht für den Dichter von grundlegender Bedeutung, und tatsächlich wird die Elegie als eine „für junge Frauen geeignete Dichtung“ definiert. Der Verweis auf den Fuß ist als Anspielung auf das elegische Versmaß zu verstehen, das aus unterschiedlichen Versen besteht, einem Hexameter und einem Pentameter.

Die Liebesdichtung wird in diesem Teil der *Amores* als lüsterne Frau beschrieben, die ihren Urheber zu einer ihn gnadenlos verzehrenden Leidenschaft getrieben hat, möglicherweise ein Verweis auf den Liebeskummer. Die Elegie ist schließlich leicht wie Cupido, und die Aufgabe dieser Dichtung ist in der Liebesaktivität selbst tief verwurzelt: „Beraterin und Begleiterin der Göttin [Venus] zu sein“.

Dass sich Giovan Battista Marino und Ottavio Rinuccini entschieden haben, eine Poetik Ovids zu erfassen, führt zu wichtigen musikalischen Konsequenzen. Die verliebte Figur – ob männlich oder weiblich, wie auch immer – erscheint unbeständig, und ihre Stimmung wechselt somit sehr oft und auf unerwartete Art und Weise. Diese simple Charakteristik bietet dem Komponisten die Möglichkeit, seinem Ausdruck höchst unterschiedliche und schillernde Farben zu verleihen, eine Eigenschaft, die in anderen zeitgenössischen Literatur- und Theatergattungen untypisch ist.

Il Pazzo und *La Pazza* von Giramo stellen daher neuzeitliche Verarbeitungen der typischen elegischen Konzeptionen der Poesie Ovids dar und vermitteln uns eine ironische, leichte und vergnügliche Vorstellung von Liebeskummer. *La Pazza* (Verrückte) ist eine verliebte Frau mit unbeständigem Temperament. Der Charakter des Textes ist erklärtermaßen burlesk und lässt Lachen entstehen. Der Liebeskummer der Protagonistin macht ihren merkurhaften Charakter deutlich, der in ein paar amüsanten Passagen in neapolitanischem oder kalabresischem Dialekt vorgestellt wird.

Auch der in *Il Pazzo* beschriebene Liebhaber ist genau wie seine Geliebte von „einer schweren Krankheit“ befallen. Die Figur am Anfang der Komposition bittet geradezu um Entschuldigung für ihren Zustand, wenn sie behauptet: „gebt mir armen Tropf/eine Unze Verstand!“ Ein klassisches Heilmittel für Liebeskummer ist die räumliche Trennung, ein oft von Petrarca behandeltes Thema. In der Komposition entspinnt sich außerdem ein überaus köstlicher ironischer Dialog zwischen dem Liebhaber und seiner Geliebten, der in der Aufnahme durch einen einzigen Sänger ausgeführt wird, welcher die Passagen der weiblichen Figur mit Falsettstimme singt. Der Einsatz der Kopfstimme ist auch in der venezianischen Oper äußerst verbreitet, zum Beispiel in der *La Calisto* von Cavalli, wo sich Jupiter als Diana ausgibt, indem er die Frauenstimme imitiert. In der Komposition Giramos finden wir außerdem zahlreiche Bezüge auf das Vokabular und die literarischen Konventionen der lateinischen elegischen Dichtung, die bei den Autoren des 17. Jahrhunderts so beliebt war. Der Verrückte zum Beispiel offenbart sein Frausein, wenn er von einem „tapferen Krieger“ spricht, der „sich als Frau verkleidet hat“, zweifellos ein Hinweis auf die Geschichte von Achilleus. Der Liebeskummer ist schließlich nicht zu überwinden, und wie in den Texten von Ovid, schwächt dieser Götter, Helden und Krieger, die entkräftet erscheinen und daher leicht ironisch beschrieben werden.

Die lateinische Elegie hatte einen bedeutenden Einfluss auf das literarische Schaffen für die Musik des 17. Jahrhunderts. Ein berühmtes Dystichon von Properz (3,8,23 s.) ist als eines von vielen hilfreich, um sich die schmachthenden Gefühle des elegischen Liebhabers auszumalen, genau diejenigen, die im 17. Jahrhundert oft von Kastratenkehlen honigsüß interpretiert wurden. *Aut in amore dolere volo aut audire dolentem/sive meas lacrimas sive videre tuas*: [Verliebt möchte ich mich beklagen oder eine Klage hören, meine oder deine Tränen sehen.] In diesem Text skizziert der lateinische Autor auf effektive Weise den klagenden Tonfall eines verliebten männlichen Parts, der durch die Beziehung zu einer an Stärke ihm weit überlegenen Frau geschwächt erscheint. Die männliche Figur ist somit einer Form von *servitium amoris* (Sklavendienst) ausgesetzt, welche Launen, Grausamkeit und Härten einschließt, die gerade deswegen möglich sind, weil die weibliche Figur im Liebeskontext die Rolle einer *Domina* eingenommen hat. Dem eigentlich männlichen, doch auf diese Weise verweiblichten Part verbleiben nur Wehklagen, Tränen und eine Betrachtung des eigenen, von Selbstmitleid gefärbten Leidens.

Die Literatur für die Musik des 17. Jahrhunderts nimmt diese Themen auf und stellt uns einen männlichen Liebhaber vor, der über seine schwache Verfassung betrübt ist und seinen Gesang mit „Demut oder Flehen“ (Monteverdi) an eine geliebte Frau richtet. Der Meister in dieser musikalischen Gattung in Rom war Luigi Rossi, und dessen Stil wurde noch einige Jahrzehnte nach seinem Tod in ganz Europa als ein Modell angesehen. Dieser leidende Tonfall bringt die Komponisten dazu, sich von Süße durchsetzte Arien „in tempo lento“ (in langsamem Tempo) auszudenken, die in einigen Beschreibungen der Epoche als „sublim“ charakterisiert werden.

Ein schönes Beispiel liegt uns in der Kantate für zwei Soprane und Basso continuo *Che più far degg'io* vor, die laut einer neapolitanischen Quelle Luigi Rossi und laut einer römischen Arcangelo Lori zugeschrieben wird. In diesem Stück hören wir einen Liebhaber – das Geschlecht der Figur lässt sich aus den Versen an die Geliebte Phyllis erschließen –, der sich süß über seine Verfassung beklagt, indem er auf zarte Weise sein Selbstmitleid zum Ausdruck bringt. Musikalisch wird diese Figur durch zwei Sopranstimmen verkörpert, ein sehr häufig eingesetztes Verfahren in der vokalen Kammermusik der Epoche. Die Intonation konzentriert sich besonders auf einige sich wiederholende Ausdrücke, die vom Musiker hervorgehoben werden, zum Beispiel auf „sospirar“ (seufzen) und „lagrimar“ (weinen), ein Wortschatz, der, von einem gebildeten Publikum gehört, leicht mit dem elegischen Universum in der Manier Ovids, das damals sehr in Mode war, in Zusammenhang gebracht wird.

Das Thema des von dem Text in *Dormite o pupille* heraufbeschworenen Schlafs, das Pietro Andrea Ziani zugeschrieben wird, nimmt die gleiche zarte und sublim Tonalität auf und wird klassisch mit dem Liebesthema verbunden. Der Protagonist träumt von seiner schönen Geliebten, die er glücklich genießt, was in der Realität jedoch nicht unmöglich ist, da die Protagonisten mit einer, von „lautlosem Entsetzen“ gefärbten Liebe konfrontiert sind. Der Schlaf ist somit ein Moment der Ruhe, welcher die Zwänge der Liebesbeziehung, die durch den „kindlichen Gott“ auferlegt wurden, in weite Ferne rückt.

Auch die Texte von *Aure voi che sussurrate* sowie *Se dormi, ben mio* spielen kurz gefasst auf denselben Kontext an: einen durch Liebesstürme niedergedrückten Liebhaber, der im Schlaf Trost sucht. Diese Beispiele rufen eine weitere Notwendigkeit in Erinnerung, die dem Librettisten obliegt: die Kürze. Die Lösung, um dieser Verpflichtung zu entgehen, ist der unvermeidlich anspielungsreiche Charakter dieser Dichtung, vor allem in den Arien, welche die dichterische Botschaft in äußerst wenigen Versen erfassen müssen. Dies ist möglich, indem man bei der Zuhörerschaft die typischen rhetorischen Figuren der lateinischen elegischen Dichtung in Erinnerung ruft, was dann auf meisterhafte Weise von Giovan Battista Marino und seinen zahlreichen Nachahmern wieder aufgegriffen wurde.

Das Thema des Schlafs kann am Ende des 17. Jahrhunderts auch interpretiert werden als vorübergehende Ruhe einer Kriegerfigur wie Clelia, Protagonistin im *Totila* von Matteo Noris und Giovanni Legrenzi, der 1677 in Venedig aufgeführt wurde. Das Libretto beinhaltet eine bizarre Inszenierung Totilas, des Königs der Ostgoten, der gegen Justinians General Belisar kämpft. Bei diesem Wettstreit finden wir Clelia, die Ehefrau des römischen Patriziers Publicola, die als eine starke und aggressive Frau beschrieben wird, ein äußerst gewöhnliches Porträt für ein Libretto des 17. Jahrhunderts. Zu Beginn des zweiten Akts, wo die Arie *Con cent'occhi* erklingt, behauptet sie: „Ich bleibe stark in meinem Widerstand/mit dem Mut einer Amazone/und Angriffskraft/werde ich nackten Stahl schwingen.“ Nach dem Abklingen der kriegerischen Leidenschaften finden wir dieselbe Clelia mit weiteren Figuren in einem Wald in der Nacht mit dem Mond am Himmel [Atto II/10–11]. In der Arie der vorliegenden Aufnahme ist das Mädchen also einfach müde und sucht Ruhe im Schlaf. Diese dramatische Situation nimmt einige der literarischen elegischen Konventionen auf, die vorher erklärt wurden. Denn die weibliche Figur wird als eine Kriegerin beschrieben, was also mit dem Bild einer *Domina*, das uns aus den bereits diskutierten elegischen Beispielen im Stil Ovids überliefert ist, kompatibel erscheint. Außerdem ist ihr Temperament wie das der Liebhaber schillernd und unbeständig. Dadurch ist es möglich, dass sie zarte und sublimen Arien wie *Con cent'occhi* interpretiert, doch im gleichen Libretto ist diese Figur auch dazu fähig, auf dem Feld Mut, Kraft und amazonengleiche Aggressivität unter Beweis zu stellen.

Andere Texte auf dieser Aufnahme berufen sich auf ein anderes Motiv der Poetik Ovids: auf die Ironie und die Leichtigkeit, die in einem geistreichen und strahlenden Stil dargeboten wird.

Chi vidde più lieto – ein von Pietro Antonio Giammo musikalisierter Text – versetzt uns in dieselbe ironische Perspektive wie seine dem Liebeswahn gewidmeten Kompositionen. Der Text untergräbt die elegischen Konventionen, die in anderen Kontexten zu einem Eindruck von erhabener Melancholie führen, und stellt diese auf den Kopf. Der Liebhaber ist nicht mehr fürchterlich betrübt, sondern gibt sich sorglos und spöttisch. Dieser Figur sind zwei hohe Stimmen zugeordnet, so wie auch in *Che più far degg'io*. Die Komposition von Giammo weist ein begleitendes Ostinato und eine strophische Form auf. In der Partitur sind außerdem kleine gesprochene Textausschnitte vorhanden, die nicht angestimmt werden und gegenüber dem Werk ein äußerst vergnügtes, scharfsinniges Lächeln aufkommen lassen. Dieses Detail ruft eine berühmte Komposition Luigi Rossis in Erinnerung, *Dopo lungo penare*, eine fröhliche und ironische Arietta, wo die gleichen musikalischen Lösungen angewandt werden.

O *vezzosetta* (Arie über die Chaconne) und *L'Eroica* sind Kompositionen Andrea Falconieris, für die der Komponist den Einsatz einer spanischen Gitarre empfiehlt. Die Arietta gründet auf einen spritzigen Chaconne-Bass und präsentiert uns einen aus einfachen Wortkontrasten aufgebauten Text. Die Protagonistin „mit dem goldenen Haar“ – welche an die erotischen Madrigale Monteverdis erinnert – ist für den Liebhaber tatsächlich „süße Erquickung für all mein Leid“. Der Text weist eine Struktur auf, in der einige Passagen wie „meinen großen Schmerz“ und „lass mich nicht sterben“ in jeder Strophe auf exakte Art und Weise wieder aufgegriffen werden, und er ist wie ein Thema mit Variationen entworfen, die von ständigen Kontrasten leben. Die Frau wird im ersten und im vierten Vers jeder Strophe als „reizend“, „widerspenstig“, „jung“, „verächtlich“ und schließlich als „schönes Mädchen“ bestimmt. Die lexikalische Färbung ist jedenfalls fein und süß, eine Perspektive, die eine frische und hüpfende Intonierung erleichtert.

Die Arie *Sfere fermate i giri sonori*, die 1623 von Sigismondo d'India veröffentlicht wurde, basiert in gleicher Weise auf einer strophischen Entwicklung. Dieser Brauch folgt dem Beispiel Giulio Caccinis und seiner Zeitgenossen und wird in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts fast immer mit der Arie assoziiert. Der Liebeskontrast und die Tücken des erotischen Kontexts, die sich in unveränderlicher Weise in den vorher beschriebenen Kompositionen wiederfinden, bleiben in den ersten beiden Strophen dieses Stücks unbemerkt. Doch am Ende wird das Thema wieder aufgegriffen, das den Mythos der Sirenen, jener faszinierenden, dabei jedoch gleichzeitig tückisch gefährlichen Frauenfiguren heraufbeschwört.

Diese Aufnahme beinhaltet auch Texte, die von einem berühmten Musiker intoniert werden, der tief in der neapolitanischen Tradition verwurzelt ist: Cristoforo Caresana, ein Sänger venezianischer Abstammung, der um 1658 ganz jung nach Neapel gekommen ist, Mitglied der *Febi armonici* wurde und dann den Rest seines Lebens in Parthenope verbrachte. 1667 trat Caresana als Organist in die königliche Kapelle ein und wurde dann Leiter des Konservatoriums von San Onofrio, gleichzeitig arbeitete er für das Oratorio dei Girolamini, eine Institution, der er später seine bis heute erhaltene Musikkbibliothek hinterließ. Gegen Ende seines Lebens, 1699, folgte der Komponist Francesco Provenzale als *Maestro del Tesoro* von San Gennaro.

In einigen der berühmtesten Kompositionen dieses Komponisten zeigen sich seine Verbindungen mit der musikalischen Tradition Neapels. Zum Beispiel übermittelt uns die Weihnachtskantate *Alle selve, alle valli* von 1673 eine der frühesten Intonationen der Tarantella, die der Text dadurch, dass Themen der Geburt Jesu heraufbeschworen werden, öfter zur Wiederholung auffordert.

Eine andere Komposition Caresanas, die sich mit dem Thema Weihnachten beschäftigt, ist *La Pastorale*; hier tritt ein sehr lebhaft singender Chor auf, dessen vokale Polyphonie von instrumentalen Ostinati kontrapunktiert wird.

La Veglia von 1674 ist hingegen ein Nachruf des 17. Jahrhunderts auf abendliche Vergnügungsveranstaltungen des 16. Jahrhunderts in der Toskana, die als *Senesische Wachen* bestimmt wurden und sich dann im folgenden Jahrhundert im Rest Italiens verbreiteten. Dazu gehören Musik, Tänze und andere Praktiken, die für die Unterhaltung am Hof konzipiert wurden. Der von Caresana intonierte Text spricht tatsächlich von „fliegenden Ballerinos“, die tanzen (die Aufnahme beinhaltet zum Beispiel den Tanz *la Barrera*). Nachdem die Tänze geendet haben, flehen die Hauptfiguren um Ruhe, damit das schlafende Kind nicht aufgeweckt wird. Der Text lautet dann „soll das Spiel beginnen“ und tatsächlich fallen typische Begriffe des Brettspiels wie „godiglio“, „faglio“, „rozzo fieno“, „spadiglia“, „palo“. Dank des *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano fare* von Girolamo Bargagli (1572) können wir feststellen, dass die Unterhaltung, auf die angespielt wird, wahrscheinlich das Tarot ist.

Viele Kompositionen, die in dieser Aufnahme enthalten sind, besitzen wir durch derzeit in der Bibliothek des Konservatoriums von Neapel aufbewahrte Bände; dieses Konservatorium hebt städtische Sammlungen auf, die um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert aufgeführt wurden. Sie zeugen von dem breiten musikalischen Austausch zwischen Rom und Neapel um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert. In diesen Unterlagen sind tatsächlich Kantaten römischer Komponisten erhalten und insbesondere Kompositionen, die Luigi Rossi zugeschrieben werden können, zusammen mit venezianischen, römischen und neapolitanischen Opernarien aus der zweiten Hälfte des 17. und dem Beginn des 18. Jahrhunderts.

Die Mode, diese Sammelwerke zusammenzutragen, geht einher mit der Entwicklung des Musiktheaters in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und seiner Verbreitung im übrigen Europa. Ihre Präsenz ist erklärlich, wenn man die Produktions- und Nutzungsprozesse musikalischer Werke im Ancien Régime analysiert, in dem die Kopisten ein grundlegendes Glied darstellten. Einerseits ergänzten die Notenschreiber die Arbeit des Komponisten, da ihr Beitrag notwendig war, um die Teile zu erstellen, die dann den Interpreten vorgelegt wurden. Darüber hinaus stellten sich die Kopisten nach der Inszenierung in den Dienst des Publikums, das die Aufführung miterlebt hatte, denn sie fertigten die raffiniertesten Kopien der Partitur an, indem sie häufig die Konzeption des Komponisten reduzierten und wieder anpassten. Kurzum, diese Bearbeitungen stellen eine Erinnerung an die Opernproduktion dar. In diesen Bänden finden wir auch vokale Kammermusik, da Sänger, die auf der Bühne auftraten, während einer Opernproduktion oft aufgefordert wurden, in den Salons der Aristokraten aufzutreten, die später die Aufführung im Theater sahen. Aus diesem Grund finden sich in Quellen aus der Zeit zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert Opernarien mit Kammerkantaten vermischt.

Alessio Ruffatti

Übersetzung: Matthias Großkloß





Auf dem Jahrmarkt hab' ich mir bei Meister Andrè
eine Glocke gekauft.
Ding, ding, eine Handglocke!
Oh, Domenica, oh, Domenica!

Auf dem Jahrmarkt hab' ich mir bei Meister Andrè
ein Tamburin gekauft.
Tamm, tamm, ein Tamburin
Ding, ding, eine Glocke!
Oh, Domenica, oh, Domenica,
Oh, Domenica, oh, Domenica!

Auf dem Jahrmarkt hab' ich mir bei Meister Andrè
eine Geige gekauft.
Fidel, fidel, eine Geige!
Ding, ding, eine Glocke!
Tamm, tamm, ein Tamburin!
Oh, Domenica, oh, Domenica!

Auf dem Jahrmarkt hab' ich mir bei Meister Andrè
eine Laute gekauft.
Zupf, zupf, eine Laute!
Ding ding, eine Glocke!
Tamm, tamm, ein Tamburin!
Fidel, fidel, eine Geige!
Oh, Domenica, oh, Domenica!

Auf dem Jahrmarkt hab' ich mir bei Meister Andrè
ein Gewehr gekauft,
eine Pistole und eine Kanone.
Peng, peng, das Gewehr!
Paff, paff, die Pistole!
Bumm, bumm, die Kanone!
Ding, ding, eine Glocke!
Tamm, tamm, ein Tamburin!
Domenica, Domenica,
oh, Domenica, oh, Domenica!

Ich habe mir eine Laute gekauft,
ein Gewehr und eine Kanone.
Das Gewehr, peng, peng!
Die Kanone, bumm, bum!
Peng-peng-peng-bumm!
Peng-peng-peng-bumm!

1 A la fiera de Mast'Andrè

M'accattaje 'no campaniello.
'Ndringhete, 'ndringhete, uh campaniello!
Oje Menechella, oje Menechè!

A la fiera de Mast'Andrè
M'accattaje 'no tammurriello.
Ttuppete, ttuppete, uh tammurriello!
'Ndringhete, 'ndringhete, uh campaniello!
Oje Menechella, oje Menechella,
Oje Menechella, oje Menechè!

A la fiera de Mast'Andrè
M'accattaje 'no violino.
Zicchete, zucchete, uh violino!
'Ndringhete, 'ndringhete, uh campaniello!
Ttuppete, ttuppete, uh tammurriello!
Oje Menechella, oje Menechè!

A la fiera de Mast'Andrè
M'accattaje 'no calascione.
'Nfrunghete, 'nfrunghete, uh calascione!
'Ndringhete, 'ndringhete, uh campaniello!
Ttuppete, ttuppete, uh tammurriello!
Zichete, zuchete, uh violino!
Oje Menechella, oje Menechè!

A la fiera de Mast'Andrè
M'accattaje 'na scoppetta,
'Na pistola e 'no cannone.
Ppà-ppà, la scoppetta!
Ppi-ppi, la pistola!
Bbù-bbù, lo cannone!
'Ndringhete, 'ndringhete, uh campaniello!
Ttuppete, ttuppete, uh tammurriello!
Menechella, Menechella,
Oje Menechella, oje Menechè!

M'accattaje 'no calascione,
'Na scoppetta e 'no cannone.
La scoppetta, ppà-ppà!
Lo cannone, bbù-bbù!
Ppà-ppà-ppà-bbù!
Ppà-ppà-ppà-bbù!

From Master Andrew's stall
I bought a handbell.
Dringety-dringety oh handbell!
Oh, Domenica, oh, Domenica!

From Master Andrew's stall
I bought a tambourine.
Tuppety-tuppety oh tambourine!
Dringety-dringety oh handbell!
Oh, Domenica, oh, Domenica,
Oh, Domenica, oh, Domenica!

From Master Andrew's stall
I bought a violin.
Ziggety zuggety oh violin!
Dringety-dringety oh handbell!
Tuppety-tuppety oh tambourine!
Oh, Domenica, oh, Domenica!

From Master Andrew's stall
I bought a lute.
Frungety-frungety oh lute!
Dringety-dringety oh handbell!
Tuppety-tuppety oh tambourine!
Ziggety zuggety oh violin!
Oh, Domenica, oh, Domenica!

From Master Andrew's stall
I bought a rifle,
A pistol and a cannon.
Pah-pah, the rifle!
Piff-piff, the pistol!
Boom-boom, the cannon!
Dringety-dringety oh handbell!
Tuppety-tuppety oh tambourine!
Domenica, Domenica,
Oh, Domenica, oh, Domenica!

I've bought a lute,
A rifle and a cannon.
The rifle, pah-pah!
The cannon, boom-boom!
Pah-pah-pah-boom!
Pah-pah-pah-boom!

À la foire de Maître Andrè,
je me suis acheté une clochette.
Ding, ding, oh clochette !
Oh petite Domenica, oh Domenica !

À la foire de Maître Andrè,
je me suis acheté un tambourin.
Bim, bim, oh tambourin !
Ding, ding, oh clochette !
Oh petite Domenica, oh petite Domenica,
oh petite Domenica, oh Domenica !

À la foire de Maître Andrè,
je me suis acheté un violon.
Tzing, tzing, oh violon !
Ding, ding, oh clochette !
Bim, bim, oh tambourin !
Oh petite Domenica, oh Domenica !

À la foire de Maître Andrè,
je me suis acheté un luth.
Gling, gling, oh luth !
Ding, ding, oh clochette !
Bim, bim, oh tambourin !
Tzing, tzing, oh violon !
Oh petite Domenica, oh Domenica !

À la foire de Maître Andrè,
je me suis acheté une escopette,
un pistolet et un canon.
Poum-poum, l'escopette !
Pan-pan, le pistolet !
Boum-boum, le canon !
Ding, ding, oh clochette !
Bim, bim, oh tambourin !
Petite Domenica, petite Domenica,
oh petite Domenica, oh Domenica !

Je me suis acheté un luth,
une escopette et un canon.
L'escopette, poum-poum !
Le canon, boum-boum !
Poum-poum-poum-boum !
Poum-poum-poum-boum !

O reizendes Mädchen mit dem goldenen Haar,
süße Erquickung für all mein Leid.
Verwandle meinen großen Schmerz in Zufriedenheit,
o reizendes Mädchen, lass mich nicht sterben.

O Widerspenstige mit der schönen Brust,
verwandle meinen Schmerz in Heiterkeit
und mein schweres Leiden in Glück.
O Widerspenstige, lass mich nicht sterben.

O junges Mädchen mit der schönen Hand,
lass mich meine Treue nicht umsonst versprechen,
hab' Mitleid mit meinem schweren Leid.
O junges Mädchen, lass mich nicht sterben.

O Verächtliche mit dem harten Herzen,
entflamme Leidenschaft in deiner schönen Brust
und mache mein schweres Leiden süß.
O Verächtliche, lass mich nicht sterben.

O schönes Mädchen vom sanften Fluss,
wende mir dein Gesicht zu, mitleidsvoll und süß
und lindere mein schweres Leid.
O schönes Mädchen, lass mich nicht sterben.

1.
Schlaf, o ihr Augen,
unter lautlosem Entsetzen.
Öffnet euch nicht,
solange ihr nicht fühlt,
dass der Gott der Herzen kommt,
um euch zu wecken.

2.
Träumt, o Gedanken,
vom Glück, für das ich sterbe.
Da mir nichts anderes vergönnt ist,
will ich mich glücklich
in der Dunkelheit des Schlafes
an der Sonne freuen, die ich liebe.

3.
Ruhe, meine Seele,
sorglos und freudig.
Niemand soll dich wecken,
nur Freude soll dir bringen,
der kindliche Gott
der sich deiner erbarmt hat.

DER NEAPOLITANER (N) · DER KALABRISCHE (K)
Eurillo bringt eine Zither und eine Laute
N Kleines Liebchen meiner Seele. K Oh, mein Herz.
N Es sind die Augen eines Basilisken.
K Sie haben mich ins Innerste getroffen.
N Sind es Pfeile oder Pistille?
K In diesen dunklen Augen geht die Sonne auf.

2 **O vezzosetta** dalla chioma d'oro
dolce ristoro d'ogni mio tormento.
Deh fa contento il mio grave martire,
o vezzosetta non mi far morire.

O ritrosetta ch'hai sì bello il seno
deh fa sereno il mio dolente stato,
e fa felice il mio grave martire.
O ritrosetta non mi far morire.

O giovanetta dalla bella mano,
non far ch'invano spenda la mia fede,
ma dà mercede al mio grave martire.
O giovanetta non mi far morire.

O sdegnosetta ch'hai sì crudo il core,
o mai d'ardore il tuo bel seno accendi,
e dolce rendi il mio grave martire.
O sdegnosetta non mi far morire.

O bella figlia dal soave rio,
volgimi il viso ormai dolce e pietoso,
e dà riposo al mio grave martire.
O bella figlia non mi far morire.

Dormite o pupille

1.
3 Dormite o pupille,
fra taciti orrori.
Né deste v'aprite
se voi non sentite
che giunga a svegliarvi
il nume de' cori.

2.
Sognate o pensieri
il ben per cui moro.
Godrò pur felice
già ch'altro non lice,
tra l'ombra del sonno
il sole che adoro.

3.
Riposa alma mia
tranquilla e festante.
Non sia chi ti desti
sol gioie t'appresti,
già fatto pietoso
il nume lattante.

Cuccopinto de st'arma
SCACCIA NAPOLITANO (SN) · IL CALABRESE (C)
Eurillo li porta una chitarra, et un calascione

4 SN Cuccopinto de st'arma. C Uh cori meu,
SN Ss' vuocchie de Vasalisco.
C M'incapparu a lu visco.
SN So frezze, o pesature?
C Nasci lu suli a ssi pupilli scure.

O pretty girl with the golden tresses,
sweet balm to all my torment.
Bring comfort to my fearful plight.
O pretty girl, let me not die.

O bashful girl so fair of form,
bring cheer to me in woeful mood,
and render glad my fearful plight.
O bashful girl, let me not die.

O fair young girl with dainty hands,
let me not waste my troth in vain,
take pity on my fearful plight.
O fair young girl, let me not die.

O haughty girl so rough of heart,
in flame with passion now your charming breast,
and render sweet my fearful plight.
O haughty girl, let me not die.

O lovely girl of the gentle stream,
behold me now with tender pity,
and bring solace to my fearful plight.
O lovely girl, let me not die.

1.
Sleep, my eyes,
amid silent horrors.
And open not
until you hear
the god of hearts
arrive to waken you.

2.
Dream, my thoughts,
of the love for whom I pine.
Since nothing else is granted,
I shall happily imagine,
in the shadows of my slumber,
the sun that I adore.

3.
Rest, my soul,
in fortunate tranquillity.
May no one come to startle you,
may only joy be yours,
a gift from infant Amor
in his pity for you.

NEAPOLITAN SCACCIA (SN) · THE CALABRIAN (C)
Eurillo brings a guitar and a calascione
SN Cupid of my soul. C Ah, my heart!
SN These are basilisk eyes.
C I'm mired in a trap.
SN Are these arrows or clubs?
C The sun rises in these dark eyes.

Ô petite beauté à la chevelure d'or,
doux réconfort de tous mes tourments,
apaise ma profonde souffrance.
Ô petite beauté, ne me fais pas mourir.

Ô petite timide au si beau sein,
apporte la sérénité à mon affliction,
et accorde le bonheur à ma profonde souffrance.
Ô petite timide, ne me fais pas mourir.

Ô petite enfant à la belle main,
ne me laisse pas dissiper ma loyauté,
mais rétribue ma profonde souffrance.
Ô petite enfant, ne me fais pas mourir.

Ô petite dédaigneuse au cœur si cruel,
laisse donc ta belle poitrine s'enflammer,
et adoucis ma profonde souffrance.
Ô petite dédaigneuse, ne me fais pas mourir.

Ô belle fille au doux visage,
tourne vers moi ton regard tendre et clément,
et soulage ma profonde souffrance.
Ô belle fille, ne me fais pas mourir.

1.
Dormez, mes yeux,
parmi les muettes épouvantes.
Et ne vous ouvrez pas
si vous n'entendez pas
le dieu des cœurs
venu vous éveiller.

2.
Songez, mes pensées,
au trésor qui cause ma mort.
Pourtant, puisque rien d'autre ne m'est permis,
je jouirai avec bonheur
du soleil que j'adore
dans les ténèbres du sommeil.

3.
Repose, mon âme,
tranquille et réjouie,
à moins que ne vienne t'éveiller,
à la seule joie voué,
le dieu nouveau-né
devenu compatissant.

SCACCIA LE NAPOLITAIN (SN) · LE CALABRAIS (C)
Eurillo apporte une guitare et un luth.
SN Cupidon de mon âme C Ah, mon cœur !
SN Ce sont des yeux de basilic.
C J'ai les pieds pris dans la glu.
SN Sont-ce des flèches ou des pilons ?
C Le soleil est né dans ces yeux noirs.



Das Schwalbenschwänzchen, das im Meer schwamm, verspürte Lust, sich zu vermählen. Es machte sich einen schönen Anzug aus spitzen Schuppen, piekfein. Dazu eine gekräuselte Perücke, verziert mit vielen kleinen Bändchen, mit Kragen, Halsausschnitt und Manschetten aus feinsten englischer Seide.

Dazu Hosen aus Netzen, Schuhe und Strümpfe aus Thunfischhaut, und Gehrock und Weste aus Algen und dem Fell der Seekuh, mit Reihen von Knöpfen aus Augen von Oktopus und Tintenfisch, Schnallen, ein Degen und vergoldete Bänder aus Tintenfischfarbe und Rochengalle.

Zwei schöne Kettchen aus Muschelschalen, ein eleganter Hut aus dem Gedärm von gesalzener Leng, alles gestärkt und gebügelt, spielte er den Angeber. Er schwamm hierhin und dorthin, um eine Braut zu finden.

Die Sardine stand auf dem Balkon und spielte die Laute; und so laut sie konnte, sang sie dieses kleine Liedchen: „Und das Meer, das Meer, trallallalla. Und Frau Lenas Tochter hat ihren Liebsten verlassen, weil er ihr nichts gegeben hat!“

Kaum hatte das Schwalbenschwänzchen sie erblickt, verliebte es sich in die Sardine. Es ging zu einer alten Schleimfischfrau, der maliziösesten von allen. Sie bekam ein gutes Trinkgeld, damit sie ihr die Botschaft überbrachte. Der Schleimfisch, leise, leise, sagte es ihr klar und deutlich.

Als die Sardine dies hörte, wurde sie ganz rot. Aus Scham, die sie verspürte, versteckte sie sich unter einem Stein; doch die alte Schleimfischfrau sagte ihr sogleich: „Sei nicht so zimperlich! Auf diese Weise wirst du keinen finden und für immer ledig bleiben.“

Wenn du heiraten willst, darfst du nicht so zickig sein! Fort mit dem Geziere und der Scham, sei stark in Herz und Seele!“ Auf ihre Worte hin trat die Sardine ans Fenster und zwinkerte zustimmend dem heiratslustigen Liebhaber zu.

5 Lo Guarracino ca jéva pe' mare, lle venne voglia de se 'nzorare se facette 'no bello vestito de scarde de spine, pulito pulito co 'na perucca tutta 'ngrifata de ziarrelle 'mbrasciolate, con lo sciabbò, scollo e puzine de ponte angrese, fine fine.

Cu li cazune de rezze de funno, scarpe e cazzette de pelle de tunno, e sciammeria e sciammerino d'aleghe e pile de voje marino, cu li buttune e buttunèra d'uocchie de puppe, sècche e fère, fibbia, spata e schiocche 'ndorate de niro de sècche e fèle d'achiata.

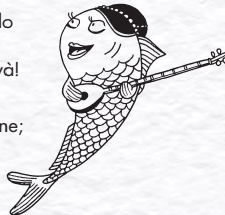
Doje belle cateniglie de premmona de conchiglie, 'no cappiello aggalonato de codarino d'aluzzo salato, tutto posema e steratiello, ieva facenno lu sbafantiello e gerava da cà e da là; la 'nnammorata pe se trovà!

La Sardella a lo barcone steva sonanno lo calascione; e a suono de trommetta ieva cantanno 'st'arietta: "E llarè lo mare e lena e la figlia d' 'a sià Lena ha lassato lo 'nnamorado pecc'hè niente ll'ha rialato".

Lo Guarracino 'nche la guardaje de la Sardella se 'nnamoraje; se ne jette da 'na Vavosa la cchiù vecchia, maliziosa; ll'ebbe bona rialata pe' mannarle 'na 'mmasciata: la Vavosa, pisse pisse chiatto e tunno nce lo disse.

La Sardella 'nch'a sentette rossa rossa se facette, pelo scuorno che se pigliaje sott'a 'no scuoglio se 'mpizzaje; ma la vecchia de la Vavosa subbeto disse: "Ah schefenzosa! De 'sta manera non truove partito 'ncanna te resta lo marito."

"Se aje voglia de t'allocà tanta smorfie non haje da fà; fora le zeze e fora lo scuorno, anema e core e faccia de cuorno". Ciò sentenno la sié Sardella s'affacciò a la fenestrella, fece n'uocchio a zennariello a lo speruto 'nnammoratiello.



The Damselish that swam in the sea has decided to marry. He has fashioned a nice suit from scales and spines, very neat. He's put on a curly wig bedecked with ribbons, and a ruffle, a shawl and cuffs of English tailoring, very thin.

Trousers made of netting, boots and socks made of tuna skin, a cloak and a cape made of seaweed and seal fur, with buttons and snaps made of eyes of octopus, cuttlefish and sea beasts, buckles, sword and gilded bands made of cuttlefish ink and saddle bream bile.

Two beautiful chains made of cockle-shells, an elegant hat made of saltcod tails. With everything pressed and starched, he looked like a dandy. He swam here and there to find a bride.

A Sardine stood on her balcony, playing the lute, and loud as a trumpet, she sang a song: "Oh, sea, sea, and a daughter of Mother Lena left her fiancé because he gave her nothing!"

The Damselish saw her and fell in love with the Sardine. He sent a Blenny her way, grumbling old fish, gave her money to pass a message to the Sardine: and the Blenny, in a whisper, relayed it to her clearly.

On hearing the message, the Sardine blushed. Out of shyness she hid under a stone. But old Blenny chided her: "You prude! You'll not find a fiancé that way, and will remain without a husband."

"If you want to marry, you shouldn't create such difficulties! Away with propriety, away with shyness! Be kind of heart and soul!" Heeding her, Miss Sardine looked out of her window and winked consent at her suitor, full of hope.

La castagnole qui nageait dans la mer eut envie de se marier. Il se fit un beau costume d'écaillés et d'arêtes, tout beau, tout beau, avec une perruque toute frisée enrubannée de petites coques, un jabot, un foulard et des manchettes de soie anglaise toute fine, toute fine.

Il portait des pantalons en résille de filets, des chaussures et des bas en peau de thon, un manteau ample et long fait d'algues et de crins de veau marin, des boutons et des boutonnières faits d'yeux de poulpe, de seiches et de corégonnes, des boucles, une épée et des attaches dorées faites d'encre de seiche et de bile de dorade.

Deux belles petites chaînes de corail de coques, un chapeau orné de galons faits de queue de lotte salée, tout amidonné et repassé, et il jouait les élégants, nageant de ci, de là, pour se trouver une amoureuse !

La sardine était à son balcon, jouant de son luth, et d'une voix claironnante, elle chantait cette ariette : « Oh, vagues, vaguelettes, une fille de la mère Lena a quitté son amoureux car il ne lui offrait rien du tout. »

La castagnole vit la sardine et en tomba amoureux ; il avisa une blennie toute vieille et malicieuse ; il lui donna une belle somme pour faire passer un message à la sardine : et vite vite, clair et net, la blennie délivra le message.

En l'entendant, la sardine devint toute rouge, et fut si intimidée qu'elle se cacha sous un rocher ; mais la vieille blennie lui dit tout de gob : « Ah, mijaurée ! ce n'est pas comme ça que tu trouveras un parti, et tu resteras privée de mari.

Si tu veux te marier, il ne faut pas faire tant de simagrées ! Sois aimable et foin de timidité : sois courageuse et sûre de ton fait. » À ces mots, dame sardine se pencha à la fenêtre, et lança des œillades engageantes à l'amoureux plein d'espoir.

Doch eine Muschel, die danebenstand,
schimpfte sie „unverschämt,
eine Verräterin, schamlos,
wortbrüchig und ungezogen“,
weil sie den Thunfisch verlassen hatte,
ihren ersten Liebhaber.
So schnell sie konnte, eilte sie zu diesem
und erzählte ihm alles.

Als der Ärmste dies hörte,
kam der Teufel über ihn. Er ging nach Hause
und bewaffnete sich mit einem Messer
und belud sich wie ein Maultier
mit Büchsen und Flinten,
Pulver, Kugeln, Feuersteinen.
Vier Pistolen und drei Bajonette
steckte er in seine Tasche.

Auf seinen Schultern trug er siebzig Kolben,
achtzig Bomben und neunzig Kanonen,
und wie ein grausamer Ritter
ging er auf die Suche nach dem Schwalbenschwänzchen.
Das Unglück wollte,
dass er es mitten auf dem Platz antraf.
Er packte es am Kragen
und sagte zu ihm: „Ah, du Schuft!

Du hast mir meine Braut gestohlen,
nimm diese Prügel.“
Paff, paff, paff, paff, millionenfach
schlug er ihm ins Gesicht und in die Kehle,
Ohrfeigen, Faustschläge und Hiebe,
Stiche, Stöße, und Schläge ins Genick,
Tritte und Schläge ins Gesicht,
er schlug ihm die Knochen zu Brei.

Es geschah, dass bei dem Lärm
Verwandte und Freunde herbeikamen,
einige mit Knüppeln, Messern und Klingen,
andere mit Schwertern, Degen, Säbeln,
einer mit Stangen, ein anderer mit Spießen,
wer mit Mandeln und wer mit Haselnüssen,
manche mit Zangen und manche mit Hämmern,
einige mit Nougat und Gebäck.

Eltern, Kinder, Ehemänner und Ehefrauen
fielen übereinander her wie die Bestien,
Zu Millionen liefen sie in einer Reihe herbei,
Fische von beiden Parteien!
Wie viele Sardinen konnte man sehen und Maifische,
Schollen und Rochen,
Karauschen, Zahnbrassen und Sattelbrassen,
Makrelen und Thunfische.

Ma la Patella che steva de posta
lo chiammaje faccia tosta,
tradetora, sbrevognata,
senza parola, male nata,
ch'avea 'nchiantato ll'Alletterato
primmo e antico 'nnamorato;
de carrera da chisto jette
e ogne cosa 'lle dicette.

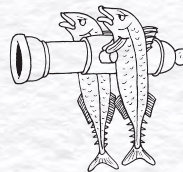
Quando lo 'ntise lo poveriello
se lo pigliaje Farfariello;
jette a la casa e s'armaje a rasulo,
se carrecaje comm'a 'no mulo
de scopette e de spingarde,
povere, palle, stoppa e scarde;
quatto pistole e tre bajonette
dint'a la sacca se mettette.

'Ncopp'a li spalle sittanta pistune,
ottanta mbomme e centa cannune;
e comm'a guappo Pallarino
jeva trovanono lo Guarracino;
la disgrazia a chisto portaje
che 'mmiez'a la chiazza te lo 'ncontraje:
se ll'afferra p' 'o crovattino
e po' lle dice: "Ah malandrino!

"Tu me lieve la 'nnammorata
e pigliatella sta mazziata".
Tuffete e taffete a meliune
le dava paccare e secuzzune,
schiaffe, ponie e perepesse,
scoppolune, fecozze e cunnesse,
scerevecchiune e scutenosse
e ll'ammacca osse e pilosse.

Venimmoncenne ch'a lo rummore
pariente e amice asce ascettero fore,
chi co mazze, cortielle e cortelle,
chi co spate, spatule e spatelle,
chiste co barre e chille co spite,
chi co ammenole e chi co antrite,
chi co tenaglie e chi co martielle,
chi co torronne e sosamielle.

Patre, figlie, marite e mogliere
s'azzuffajeno comm'a fere.
A meliune correvano a strisce
de 'sto partito e de chillo li pisce!
Che bediste de sarde e d'alose
da palaje e raje petrose
sarache, dientee ed achiate,
scurme, tunne e alletterate!



But the Limpet, who was nearby,
called her impudent,
treacherous, shameless,
unfaithful and rude,
because she was leaving Little Tunny,
her first fiancé.
The Limpet ran to him in a hurry
and told him all about it.

When the poor guy heard the news,
he was possessed as by a demon.
He ran home, armed himself with a knife,
loaded himself like a mule
with guns, bolt throwers,
powder, bullets, wadding and barrels.
Four pistols and three bayonets
he put in his pocket.

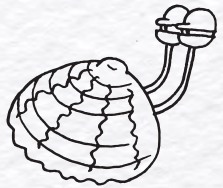
On his shoulders seventy muskets,
eighty bombs and a hundred cannons,
and like a cruel knight
he went in search of the Damselfish.
Misfortune guided him true,
and in the middle of the square he found him.
He seized him by the collar
and told him: "Ah, villain!

"You've stolen my bride,
take this blow!"
Biffs and boffs by the millions,
slaps and uppercuts,
backhands, fists and thumps,
clips, gut punches, headbutts,
smacks, jabs to the face,
and he pummelled his spines and bones.

The noise is risen,
relations and friends have come out
some with maces, knives and blades,
some with swords, rapiers and sabres,
these with girders, and those with spears,
some with almonds and some with filberts,
some with pincers and some with hammers,
some with nougat and doughnuts.

Parents, children, husbands and wives
fought like beasts.
Millions gathered in a throng,
fishes taking one side or the other!
How many pilchards and shads could be seen,
flatfish and thornback rays,
seabream and dentex and saddle bream,
mackerels, tuna and tunnies!

Mais la patelle qui veillait
la traita d'effrontée,
de traîtresse, de dévergondée,
de parjure, de vaurienne,
pour avoir quitté la thonine,
son premier amoureux ;
elle partit sans tarder
et lui raconta tout.



Quand le pauvre entendit cela,
il devint comme possédé ;
il rentra chez lui prendre un rasoir,
il se chargea comme un mulet
de fusils et d'espingoles,
de poudre, de balles, d'étoupe et de pierres à feu ;
avec cela, il empocha
quatre arquebuses et trois baïonnettes.

Sur ses épaules, soixante-dix couleuvrines,
quatre-vingt bombes et quatre-vingt-dix canons,
et comme un cruel paladin,
il s'en alla trouver la castagnole ;
le malheur le voulut
qu'il le rencontre sur la place :
il l'agrippe par le col
et lui dit : « Ah, malandrin !

Tu m'as volé mon amoureux,
alors prends ça ! »
Il lui donne des millions de soufflets et de claques,
des baffes et des beignes
des calottes et des coups de poing,
il le taloche, le frappe et l'assomme,
le cogne, lui boxe le nez,
et lui pulvérise os et cartilages.

Entendant tout ce bruit,
parents et amis accourent,
avec des massues, des couteaux et des coutelas,
des épées, des rapières et des sabres,
des barres de fer et des épieux,
des amandes et des noisettes,
des tenailles et des marteaux,
des nougats et des gâteaux au miel.

Parents, fils, maris et femmes
se battent comme des forcenés.
Ils accourent par millions,
des poissons des deux partis !
Quelle quantité de sardines et d'aloses,
de soles et de plies,
de carassins, de dentés et d'oblates,
de maquereaux, de thonines et de thons !

Dornhai und Seeteufel,
 Rotbarsch, Zackenbarsch und Anchovis,
 Stachelrochen, Bernsteinmakrelen, Gabelbärte und Makrelen,
 Seesterne, Hechte und Störe,
 Dorsche, Meeraale und Muränen,
 Pottwale, Killerwale und Wale,
 Aale, Hornhechte und Heringe,
 Meeräschen, Knurrhähne, Steinbeißer und Schleien.

Meeräschen, Zitteraale, Forellen und Thunfische,
 Butterfische, Bandfische, Ährenfische und Makrelen,
 Oktopusse, Tintenfische und Kalmare,
 Schwertfische und Seesterne,
 Hundshaie und Hammerhaie,
 Goldmäuler und Sandaale,
 Kraken und Mönchsfische,
 Rasiereklingsmuscheln, Austern und Seeigel,

Venusmuscheln, Herzmuscheln und Seeschnellen,
 Haie und Krabben,
 Lippfische, Meerbrassen und Schleimfische,
 Brassen, Witwen und Bräute,
 Seebarsche, Seewalzen, Schlangen, Goldstriemen,
 Barfußler, mit Absätzen oder mit Stiefeln,
 Seeschnellen, Krabben und Hummer,
 kamen von weit her.

Aale, Makrelen, Wasserschlängen
 große Fische, kleine Fische,
 Fische aller Arten und Nationen
 klein, kleiner, größer und noch größer!
 Wie viele Prügel, Mamma mia,
 sie sich verpassten, meine Güte!
 Hunderte von Schlägen mit dem Stock,
 Millionen Steine flogen.

Millionenfaches Beißen und Gezwicke,
 Kinnhaken, eine ganze Flut davon!
 Ich kann euch gar nicht sagen,
 was für ein heftiges Gefecht zu allen Seiten!
 Peng, peng, peng, hier Schüsse von Pistolen,
 Peng, peng, peng, dort die von Flinten,
 Peng, peng, peng, hier die Musketen,
 Bumm, bumm, bumm, dort drüben die Kanonen!

Aber das Singen hat mich ermüdet
 und jetzt bin ich ganz außer Atem.
 Deshalb erlaubt,
 verehrtes, liebes Publikum!
 Lasst mich ein halbes Gläschen trinken
 auf euer Wohl, Männlein und Weiblein,
 sonst trocknet meine Kehle aus
 und meiner Lunge geht die Luft aus.

Piscepalumme e pescatrice,
 scurifene, cernie e alicie,
 mucchie, ricciole, musdee e mazzune,
 stelle, aluzze e storiune,
 merluzze, ruongole e murene,
 capodoglie, orche e vallene,
 capitune, auglie e arenghe,
 ciefore, cuocce, tracene e tenghe.

Treglie, tremole, trotte e tunne,
 fiche, cepolle, laune e retunne,
 purpe, secce e calamare,
 pisce spate e stelle de mare,
 pisce palumme e pisce martielle,
 voccadore e cecenielle,
 capochiuove e guarracine,
 cannicchie, ostreche e ancine,

vongole, cocchiole e patelle,
 pisce cane e grancetielle,
 marvizze, marmure e vavose,
 vope prene, vedove e sposse,
 spinole, spuonole, sierpe e sarpe,
 scauze, 'nzuccole e co' le scarpe,
 sconcioglie, gammere e ragoste,
 vennero nfino co le poste.

Capitune, saure e enguille,
 pisce gruosse e piccerille,
 d'ogni ceto e nazione,
 tantille, tante, cchiù tante e tantone!
 Quanta botte, mamma mia!
 Che se devano, arrassosia!
 A centenare le barrate!
 A meliune le petrate!

Muorze e pizzeche a beliune!
 A delluvio li secozzune!
 Non ve dico che bivo fuoco
 se faceva per ogni luoco!
 Ttè, ttè, ttè, ccà pistulate!
 ttà, ttà, ttà, ccà scoppettate!
 ttu, ttu, ttu, ccà pistune!
 bu, bu, bu, llà li cannone!

Ma de cantà so già stracquato
 e me manca mo lo sciato;
 sicché dateme licienza,
 graziosa e bella audenzia,
 nfi che sorchio na meza de seje,
 co salute de lue e de leje,
 ca me se secca lo cannone
 sbacantannose lo premmone.

Houndsharks and monkfish,
 scorpionfish, rock cod and anchovies,
 stingrays, amberjacks, forkbeards and gobies,
 pompano, cod and sturgeon,
 hakes, congers and morays,
 sperm whales, orcas and other whales,
 eels, garfish, herring, mullets,
 gurnards, weevsers and mottled groupers.

Red mullet, electric rays, brown trouts and tuna,
 butterfish, bandfish, sand smelts and picarels,
 octopus, cuttlefish and squids,
 swordfishes and starfishes,
 houndsharks and hammerheads,
 meagre and whitebait,
 cuttles and damselfish,
 razor clams, oysters and sea urchins.

Clams, cockles and limpets,
 sharks and crabs,
 wrasses, steenbras and blennies,
 bogues, pregnant, widowed and married,
 bass, thorny oyster, serpent eels, dreamfish,
 barefoot, in heels or with boots on,
 sea snails, prawns and spiny lobsters,
 they came one and all, rough and ready.

Eels, horse mackerels and elvers,
 fishes great and small,
 of every class and nation,
 from tiny to titanic!
 So many blows, mamma mia,
 fists were flying, oh the horror!
 Sticks were beating in their thousands!
 Stones were pelting millionfold.

Bites and pinches by the billion!
 A torrent of uppercuts!
 I can't tell you how hotly
 the battle raged all over!
 Teh, teh, teh, go the pistol shots,
 tah, tah, tah, goes the gunfire,
 tooh, tooh, tooh, go the muskets,
 boom, boom, boom, went the cannons.

But I'm now tired of all this singing
 and I'm getting short of breath,
 won't you let me take a rest,
 dear, lovely listeners,
 just long enough for half a drink,
 to your health, ladies and gentlemen,
 for the draining of my lungs
 is drying out my pipes!

Des émissoles et des baudroies,
 des rascasses, des mérous et des anchois,
 des pastenagues, des roussettes, des loches et des gobies,
 des palomines, des brochets et des esturgeons,
 des merlans, des congres et des murènes,
 des cachalots, des orques et des baleines,
 des anguilles, des belones et des harengs,
 des mullets, des vives, des araignées et des tanches.

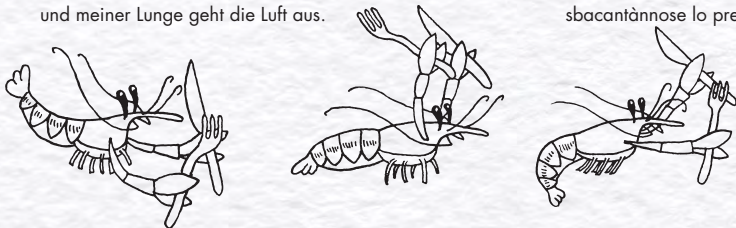
Des trilles, des torpilles, des truites et des thons,
 des coryphènes, des cépoles, des prêtres et des picarels,
 des poulpes, des seiches et des calamars,
 des espadons et des étoiles de mer,
 des émissoles et des saupes,
 des maigres et de petits anchois,
 de petites seiches et des castagnoles,
 des mollusques, des huîtres et des oursins.

Des palourdes, des bigorneaux et des patelles,
 des requins et de petits crabes,
 des vieilles communes, des dorades et des blennies,
 des bogues, des veuves et des épouses,
 des loups de mer, des huîtres épineuses, des serpents et des saupes,
 venus comme ça, en sabots ou en souliers,
 des murex, des homards et des langoustes,
 arrivant même par la mallo de poste !

Des hazards, des maquereaux et des anguilles,
 de gros poissons et du menu fretin,
 de tous bords, de toutes les nations,
 il y en avait tant, mais tant et tant !
 Mamma mia, que de coups
 ils échangeaient au petit bonheur la chance !
 Des centaines de coups de barre !
 Des millions de pierres jetées !

Des milliards de morsures et de piqûres !
 Un déluge de coups de poing !
 Je ne vous raconte pas la vive flambée
 que l'on faisait de tous côtés !
 Pif, pif, pif, quelles pistolades !
 paf, paf, paf, quels tirs d'escopette !
 pouf, pouf, pouf, quelles salves de coulevrine !
 boum, boum, boum, et quelles canonnades !

Mais me voilà fatigué de chanter,
 et le souffle me manque ;
 alors permettez-moi de prendre congé,
 beau et gracieux public,
 pour prendre un verre et le lever
 à la santé de lui et d'elle,
 car mon gosier s'est asséché
 et mes poumons se sont vidés.



Sag ihr das von mir

Sag deiner Freundin,
dass ich den Schlaf und die Hoffnung verloren habe,
dass ich immer an sie denke,
dass sie mein ganzes Leben ist!
Ich würde es ihr gerne erzählen,
aber ich weiß nicht, wie ich es ihr sagen soll.

Ich liebe sie,
ich liebe sie so sehr!
Sag ihr das von mir,
dass ich sie nie vergessen werde!
Es ist eine Leidenschaft,
stärker als eine Kette,
die meine Seele quält
und mich nicht leben lässt!

Sag ihr, dass sie eine Rose des Frühlings ist,
dass sie viel schöner ist als ein sonniger Tag!
Aus ihrem Mund,
frischer als ein Veilchen,
würde ich gerne hören,
dass auch sie mich liebt.

Ich liebe sie, usw.

Eine glitzernde Träne rann über dein Gesicht,
sag mir ein wenig: Woran denkst du?
Mit so süßen Augen
schaust nur du mich an!
Nehmen wir diese Maske ab,
sagen wir uns die Wahrheit!

Ich liebe dich,
ich liebe dich so sehr!
Du bist diese Kette,
die niemals zerreißt!
Süßer Traum,
mein Atem,
ich brauche dich wie die Luft,
ich brauche dich zum Leben!

Wenn du schläfst, mein Schatz,
ach, träume, dass du mich liebst,
was könnte ich
bei meiner großen Treue
Geringeres von dir verlangen?
Ein so kleiner Wunsch,
wer kann ihn mir versagen?

Wenn du wachst, Geliebter,
ach, komm und hör mich an,
eine wunde Seele,
die die Liebe versehrt,
was hat sie je Geringeres gewünscht.
In unendlichem Schmerz
fühle ich, wie ich sterbe!

Dicitencello vuje!

6 Dicitencello a 'sta cumpagna vostra
C'aggio perduto 'o suonno e 'a fantasia,
C' 'a penzo sempe,
Ch'è tutt' 'a vita mia!
I' nce 'o vvulesse dicere,
Ma nun nce 'o ssaccio di.

'A voglio bbene,
'A voglio bbene assaje!
Dicitencello vuje
Ca nun mm' 'a scordo majel!
È 'na passione,
Cchiù forte 'e 'na catena,
Ca me turmenta ll'anema
E nun me fa campà!

Dicitencello ch'è 'na rosa 'e maggio,
Ch'è assaje cchiù bella 'e 'na jurnata 'e sole!
D' 'a vacca soja,
Cchiù fresca d' 'e vviole,
I' già vulesse sentire
Ch'è 'nnammurata 'e mme.

'A voglio bbene, ecc.

'Na lacrema lucente v'è caduta,
Diciteme 'nu poco a che penzate?
Cu 'st'uocchie doce
Vuje sola me guardate!
Levammoce 'sta maschera,
Dicimmo 'a verità!

Te voglio bbene,
Te voglio bbene assaje!
Sì tu chesta catena
Ca nun se spezza majel!
Suonno gentile,
Suspiro mio carnale,
Te cerco comm'a ll'aria,
Te voglio pe' campà!

7 Se dormi, ben mio

deh sogna d'amarmi,
che meno poss'io
all'alta mia fé
mai chieder da te?
Sì picciol desio,
chi può contrastarmi?

Se vegli mia vita
deh vieni ad udirmi,
un'alma ferita
ch'Amore piagò,
che meno bramò.
In pena infinita
io sento morirmi!

Tell her for me!

Tell this friend of yours
That I'm losing sleep, and hope,
That I think of her always,
That she is my whole life!
I'd like to tell her myself,
But I don't know how.

I love her,
I love her so much!
Tell her for me
That I'll never forget her!
This is a passion,
Stronger than a chain,
That torments my soul
And doesn't let me live!

Tell her she's a May rose,
That she's more beautiful than a sunny day!
From her mouth,
Fresher than violets,
I'd like to hear
She's in love with me, too.

I love her, etc.

You've shed a glistening tear,
Just tell me: what are you thinking of?
Only you look at me
With such sweet eyes!
Let's remove this mask
And tell each other the truth!

I love you,
I love you so much!
You are that chain
That will never break!
Sweet dream,
My every breath,
I need you like the air,
I need you to live!

When you do sleep, my love,
pray, dream of loving me,
what less could ever
I entreat of you,
so fond and true my heart?
So small a wish,
who could deny me that?

When you do wake, my life,
pray, lend an ear to me,
a soul in pain
whom Love did wound
and who no less desired.
In sorrow infinite
my heart now fades away!

Dites-lui

Dites à votre compagne
que j'ai perdu le sommeil et l'espoir,
que je pense à elle constamment,
qu'elle est toute ma vie!
Je voudrais le lui dire,
mais je ne sais pas comment m'y prendre.

Je l'aime,
je l'aime de tout mon cœur!
Dites-lui
que jamais je ne l'oublierai!
C'est une passion
plus solide qu'une chaîne
qui tourmente mon âme
et ne me laisse pas vivre!

Dites-lui qu'elle est une rose de mai,
qu'elle est encore plus belle qu'un jour de soleil!
De sa bouche,
plus fraîche que les violettes,
je voudrais l'entendre dire
qu'elle m'aime aussi.

Je l'aime, etc.

Une larme étincelante est tombée,
dites-moi un peu : à quoi pensez-vous ?
Vous seule me regardez
avec de si doux yeux!
Ôtons donc ces masques
et parlons-nous sincèrement!

Je t'aime,
je t'aime de tout mon cœur!
Tu es cette chaîne
qui jamais ne se rompt!
Tendre rêve,
soupir que j'exhale,
j'ai besoin de toi comme de l'air,
je te veux pour vivre!

Si tu dors, mon trésor
rêve que tu m'aimes;
que pourrais-je
te demander de moins
pour mon immense fidélité?
Qui pourrait me refuser
une demande si modeste?

Si tu es éveillée, ma vie,
alors viens m'écouter;
c'est tout ce que peut souhaiter
une âme blessée
sous les coups de l'Amour.
Je me sens mourir
d'une peine infinie!





In den Wäldern, in den Tälern, in den Höhlen
bewundert diese schöne Nacht.
Im Stroh, in der Hütte,
denn in jedem Fluss fließt schon das Himmelsbrot.
Auf den Felsen, in den Höhlen, in den Wäldern
sind die wilden Tiere zahm geworden;
jede Pflanze auf dieser Welt ist aufgeblüht,
als das Leben auf die Erde zurückkehrt.

In den Wäldern, in den Tälern, in den Höhlen
zeigt Hochachtung, verehrt,
bewundert diese schöne Nacht.

Tarantel der Hölle, gottlose Schlange,
heute, da das Unschuldslamm geboren ist,
wird deine Kraft vergehen.

Weine, bebe, schluchze, seufze
in deinem Reich der Finsternis,
es lebe die Ewigkeit.

Tarantel, die du dein Nest einst im Himmel hattest,
zu hoch wolltest du fliegen und bist
vom erhabenen Thron gestürzt.

Nun, da das Wort vom Himmel herabgestiegen ist,
wird dein Biss nicht mehr verwunden.

So vergeht Hochmut!

Rebellische, zerschmetterte Tarantel,
nun, da auf Erden das Licht geboren ist,
wird eine neue Flamme dich zerstören!

Nun, da der Mensch frei ist,
möge man deine Ketten verstärken.

Wer gegen den Himmel kämpft, wird niemals siegen!

Nun, da im Hain jede Pflanze erblüht,
nun, da auf der Wiese jeder Halm erblüht,
nun, da am Himmel jeder Stern erstrahlt,
singt immerzu die Tarantella!

In den Wäldern, in den Tälern, in den Höhlen
bewundert diese schöne Nacht.

An den Hängen, an den Ufern, an den Bächen
streichen die Winde sanft durchs Gebüsch.

Der hohe Fürst, der auf Erden geboren,
lässt die Gräser auf den Wiesen erblühen.

Auf den Feldern, an den Küsten
lacht im Winter der Frühling.

In den Wäldern, in den Tälern, in den Höhlen
zeigt Hochachtung, verehrt,
bewundert diese schöne Nacht.

La Tarantella

8 Alle selve, alle valli, alle grotte,
adorate sì bella notte.
Alle paglie alla capanna,
che ogni fiume già scorre manna.
Alle rupi, alle tane, alle selve,
mansuete son fatte le belve
ogni pianta del bosco è fiorita
mentre torna nel mondo la vita.

Alle selve, alle valli, alle grotte,
vagheggiate, riverite,
adorate sì bella notte.

Tarantola d'abisso, empio serpente,
or ch'è nato l'agnello innocente
la tua forza si abatterà.
Piangi, trema, singhiozza, sospira
nel tuo regno d'oscurità,
viva, viva l'eternità.

Tarantola ch'in cielo il nido avesti,
ma per troppo volar cadesti
da quel trono di maestà.
Or che il verbo dal cielo è disceso
il tuo dente non ferirà.

La superbia così va!

Tarantola ribelle, fulminata,
or che in terra la luce è nata
nova fiamma ti struggerà!

Si raddoppino a te le catene
or che ha l'uomo la libertà.

Chi pugna col cielo mai vincerà!
Or che al bosco fiorisce ogni pianta,
or che al prato fiorisce ogni stelo,
or che in cielo risplende ogni stella,
replicate la tarantella!

Alle selve, alle valli, alle grotte,
adorate sì bella notte.

Alle balze, alle sponde, ai ruscelli,
scotono i zefiri gli arboscelli.

Fa l'erbetta fiorita nel prato
l'alto monarca che in terra è nato.

Ai campi, alla riviera,
ride nel verno la primavera.

Alle selve, alle valli, alle grotte,
vagheggiate, riverite,
adorate sì bella notte!

To the woods, to the valleys, to the grottos,
give thanks for the wonder of this night.
To the thatches and to the cabins,
now every river runs with manna.
To the cliffs, to the caves, to the woods,
the wild beasts are all made tame,
every plant in the forest is flowering
as life returns to the earth.

To the woods, to the valleys, to the grottos,
behold, give praise and heartfelt
thanks for the wonder of this night.

Tarantula, in your cruel abyss,
now the innocent lamb is born
your power will be extinguished.
Weep and quake, sob and sigh,
in your realm of darkness,
eternity we celebrate!

Tarantula, an airborne nest you built
but soared too high and plummeted
from that very throne of majesty.
Now that the Word from Heaven has come down to us
your bite no longer wounds.

Thus pride is ever banished!
Rebellious tarantula, stricken thus,
now that the light has come into the world
a new flame will consume you!
May the chains be doubled around you
now that mankind has his freedom.

He that battles Heaven never wins!
Now that every tree is flowering in the wood,
now that every plant is flowering in the meadow,
now that every star is shining up in Heaven,
the tarantella dances on and on!

To the woods, to the valleys, to the grottos,
thanks for the wonder of this night.

To the cliffs, to the banks, to the rivulets,
the breezes stir the saplings.

The great king, born on Earth,
makes grassy meadows flower.

To the fields and to the riverbank,
in winter spring is laughing.

To the woods, to the valleys, to the grottos,
behold, give praise and heartfelt
thanks for the wonder of this night.

Dans les bois, les vallons et les grottes,
allez adorer cette si belle nuit.
Dans les chaumières et les masures,
car de chaque rivière coule la manne.
Dans les rochers, les terriers et les forêts,
les bêtes sauvages sont amadouées ;
chaque plante du monde est fleurie,
tandis qu'au monde revient la vie.

Par les bois, les vallons et les grottes,
glorifiez, révérez
et adorez cette si belle nuit.

Tarentule de l'abîme, serpent cruel,
maintenant qu'est né l'agneau innocent,
ta force sera terrassée.
Pleure, tremble, sanglote, soupire,
dans ton royaume d'obscurité,
vive, vive l'éternité !

Tarentule qui nichais dans le ciel,
mais qui à trop voler es tombée
de ce trône de majesté,
maintenant que le verbe est descendu du ciel,
tes dents ne meurtriront plus.

Ainsi disparaît l'arrogance !
Tarentule rebelle, foudroyée,
maintenant que sur terre est née la lumière,
une flamme nouvelle t'anéantira !
Que l'on double tes chaînes,
maintenant que les hommes sont libres.

Qui lutte contre le ciel jamais ne vaincra !
Maintenant que dans les bois, chaque plante s'épanouit,
maintenant que dans les prés, chaque tige fleurit,
maintenant qu'au ciel, chaque étoile resplendit,
reprenez la tarentelle !

Par les bois, les vallons et les grottes,
et adorez cette si belle nuit.

Par les ravines, les rives et les ruisseaux,
les zéphyrs agitent les arbustes.

Le grand monarque qui est né sur terre
fait fleurir les herbes des prés.

Dans les champs, le long de la rivière,
le printemps rit en plein hiver.

Par les bois, les vallons et les grottes,
glorifiez, révérez
et adorez cette si belle nuit !

Seite an Seite mit meiner Graziella
saß ich dort drüben in der Ecke.
Ihr Vater ging hinaus und da war nur die Tante,
aber ganz leise konnten wir uns unterhalten.
Ihre Tante nähte und konnte uns ein wenig hören,
doch dann schlief sie ein und ihr Kopf sank hinab.
Ich nahm die Hand meines Mädchens,
das sich erst wehrte, als ich es küsste.

Sie sang mit ihrer schönen Stimme,
ich spielte die Mandoline dazu.
Sie sang lieblich und sagte:
„Mein Aniello, ich werde dich immer lieben!“
Ihre Tante nähte und konnte uns ein wenig hören,
doch dann schlief sie ein und ihr Kopf sank hinab,
doch plötzlich erwachte sie,
sofort tat ich so, als wäre ich ein Narr.

Doch wie schnell ist diese Zeit vergangen!
Ich gäbe mein Leben, um sie zurückzuholen.
Damals war ich glücklich und nun bin ich unglücklich,
mit Zorn und Weinen muss ich leben!
Graziella, meine Graziella hat mich betrogen,
während sie mir Blicke und Liebkosungen schenkte.
Ah! Ich war so verzweifelt, dass ich aufgab,
entweder bringe ich mich um oder ich werde mich rächen!

Wer hat je einen glücklicheren Burschen gesehen?
Mein schönes Mädchen kam eines Tages zu mir,
schaute mir tief in die Augen und sagte zi zi.
Voller Verlangen machte ich [hustet zweimal].
Die Liebe bemerkte es und sagte zu uns ha ha!
Schon hab' ich euch, und sie machte uns zu Gefangenen.

O süße Kette, die unsere Seelen verband,
o süßer Mund, der sagte:
O mein teurer, süßer Geliebter zi zi.
O Wortspiel, das uns glücklich macht.
Die Liebe, die dies hörte, sagte oh oh!
Auch wenn ich blind bin, taub bin ich nicht.

Da fügte mein Mädchen eifersüchtig hinzu: Doch du?
Wenn eine Schöner käme und dir sagte zi zi,
ich weiß, dass du sogleich, [hustet zweimal].
Glaube das nicht, meine Liebste, antwortete ich.
Die Liebe lächelte und erwiderte tja tja!
Schon sind sie weg und verschmähen mich.

Ich verstellte mich und sagte zu ihr: fort, fort!
Du willst doch, dass ich dich hasse und fliehe vor dir,
ich lösche die Flamme, die mich verbrennt ffu ffu.
Ich spucke die falschen Versprechen aus ppu ppu.
Die Liebe, die uns verstimmt sah, sagte nein nein!
Ich werde nicht zulassen, dass Zorn zwischen euch ist.

Mein Mädchen weinte und sagte zu mir:
Mein Liebster, es war doch nur Spaß, glaube mir!
Ich weiß, dass du meine Treue nicht für eine andere verschmähst.
Sie seufzte mehrmals und machte ach ach,
die Liebe zog ihre Schlinge und sagte he he!
Um eure Freiheit ist es geschehen.

Raziella

- 9 A core a core co Raziella mia
Stevo assettato a chillu pizzu llà.
Lu patre asceva e schitto nc'era 'a zia
Ma, zittu zitto, nce se potea parlà.
La zia filava e poco nce senteva
Ca, pe' lo suonno, la capa lle pennea,
lo la manella de nenna mia pigliavo
Che non volea, ma se faceva vasà.
Essa cantava co chella bella voce,
Lu mandolino io mme metteva a sonà.
Essa dicea, cantanno doce doce:
"Aniello mio, io sempe t'aggi' 'a amà!"
La zia filava e poco nce senteva
Ca, pe' lo suonno, la capa lle pennea,
Ma, si à 'ntrasatto, essa maje se scetava,
Lu locco, subbeto, io mme mettevo a fà.
Ma chillu tiempo comme priesto è passato!
Darria lo sango pe' farelo tornà.
Tanno ero alliero e mò sò sbenturato,
Schitto d'arraggio, 'e chianto aggi' 'a campà!
Raziella mia, Raziella me 'ngannava
Mentre d'occhie e squase m'abbottava.
Aje! Disperato tanto mme sò arredutto
Che o moro acciso o mm'aggi' 'a vennecà!

10 Chi vidde più lieto e felice di me?

La bella mia donna incontrandomi un dì
mirommi sott'occhio e me disse zi zi.
Io pien di desio li feci [si tosse due volte]
Amor se n'accorse e ci disse oh ah!
Già sete miei, e prigionieri ci fa.
O cara catena, che l'alme legò,
o bocca suave, che disse così:
o caro bramato a me dolce zi zi.
O mozza favella, che lieti ci fa,
Amor che l'intese ci disse oh oh!
Sì sono cieco, già sordo non so.
Ond'ella gelosa soggiunse ma tu?
Se un'altra più bella dicesse zi zi,
so ben che tu pronto saresti, [si tosse due volte].
Nol creder mio bene rispose io no no
Amor sorridendo rispose tte tte!
Sì sen già corsi, e disprezzano a me.
Ed io simulando li dissi va' va'!
Ciò ch'odi e ti fugga lo brami pur tu,
la fiamma che m'arde la smorza ffu ffu.
Le false promesse le sputo ppu ppu,
Amor che stizzati ci vidde, no no!
Che regni sdegno fra voi non farò.
Ed ella piangendo me disse mio ben,
ciò feci per scherzo deh credilo a me!
So ben che per altra non sprezzai mia fé.
Sospira più volte facendo ah ah,
Amor strinse il laccio dicendo cù cù!
Libertà mai per voi sarà più.

Side by side with my Graziella
I was sitting over there in the corner.
Her father went out and only her aunt was home
But, quietly, we could talk.
Her aunt was sewing and could hardly hear us,
When her head nodded with sleep
I took my beloved's hand,
Who hesitated, but let me kiss her.

She sang in her beautiful voice,
I accompanied her on the mandolin.
Singing sweetly, she said:
"My Aniello, I'll always love you!"
Her aunt was sewing and could hardly hear us,
When her head nodded with sleep,
But suddenly she woke,
Right away I played the fool.

But how quickly that time has passed!
I would give my life to have it back.
Then I was happy, and now I'm ruined,
With anger and weeping I live!
Graziella, my Graziella deceived me
Even as she gave me looks and caresses.
Ah! So desperate, I've given up,
Either I'll kill myself or I'll revenge!

Whoever saw a happier and more contented man than me?
My lovely lady, encountering me one day,
looked furtively at me and said "mmm, mmm".
Full of desire I took her and [coughs twice].
Love noticed us and said "ah, ah!"
Now you are mine, and prisoners you'll be".

O dearest chain that bound our souls together,
O sweetest lips that spoke these words to me:
"O most beloved soul, mmm, mmm!"
These halting words that held our joy,
Love, hearing them, exclaimed "oh, oh!"
Blind might I be but deaf I'm not".

But jealously she added then, "but you?
If a fairer girl would say to you 'mmm, mmm'
well do I know you'd readily [coughs twice]."
"My love, don't think that," I responded, "no, no",
Love smilingly riposted with "tut, tut!"
Already do they feud, not heeding me".

And in pretence I said to her "come, come!
It's you who're wanting me to hate and spurn you,
my blazing heart I now blow out, pfff, pfff,
I spit on your false promises, pooh, pooh."
Seeing us enraged, Love changed his course: "no, no!
I'll not have anger holding sway between you both".

And weeping then she told me "o my dear,
believe me, pray, my actions were in jest!
I know you would not scorn my troth for someone else."
With many sighs she murmured then "ah, ah",
Love tightened his lassoo and cried "cuckoo!
No freedom more awaits you two".

En cœur à cœur avec ma Graziella,
j'étais assis dans ce coin-là.
Son père est sorti et il ne restait que sa tante,
mais, chut chut, on pouvait se parler tout bas.
Sa tante filait et nous entendait à peine,
et quand le sommeil lui fit courber la tête,
j'ai pris la petite main de ma bien-aimée
qui était réticente mais se laissait embrasser.

Elle chantait de sa belle voix,
et je me mis à l'accompagner de ma mandoline.
Elle disait, en chantant tout doucement :
« Mon Aniello, je t'aimerai toujours ! »
Sa tante filait et nous entendait à peine,
et le sommeil lui fit courber la tête,
mais, tout d'un coup, elle se réveilla,
et je me mis soudain à jouer les idiots.

Mais que le temps est vite passé !
Je donnerais ma vie pour revenir en arrière.
J'étais si heureux et me voilà si triste,
je vis de colère et de pleurs !
Graziella, ma Graziella me trompait
tandis qu'elle me mangeait des yeux et des lèvres.
Hélas ! Je suis si désespéré que je renonce :
soit je me ferai tuer, soit je me vengerai !

Qui a vu plus joyeux luron que moi ?
Ma belle dame me rencontrant un jour,
m'a regardé par en dessous et m'a dit : « Tzi tzi ! »
Moi, plein de désir, je lui ai fait [tousser ici deux fois].
L'Amour s'en est aperçu et nous a dit : « Ah ah !
Vous êtes à moi ! », et nous a capturés.

Ô chère chaîne, qui a lié nos âmes,
ô douce bouche, qui a dit ceci :
« Aimé que je désire, mon doux tzi tzi.
Ô miettes de mots qui font notre joie,
l'Amour, qui l'a compris, nous a dit : « Oh oh !
Je suis aveugle mais je ne suis pas sourd ! »

Sur quoi ma jalouse a ajouté : « Mais toi ? »
Si une autre, plus belle, disait Tzi tzi,
je sais bien que tu serais prêt à [tousser ici deux fois]. »
N'en crois rien, ma chérie, ai-je répondu, pas moi.
L'Amour, souriant, a répondu : « Tut tut !
Ils se disputent et me dédaignent. »

Et moi, mine de rien, je lui ai dit : « Va, va !
C'est toi qui veux que je te haïsse et te fuie.
La flamme qui me consume, je l'éteins, pff pff !
Les fausses promesses, je les recrache, ptoui ptoui ! »
L'Amour qui nous a vus fâchés a dit : « Non non !
Je ne permettrai pas que la discorde règne parmi vous ! »

Et elle, en pleurant, m'a dit : « Mon bien-aimé,
ce n'était qu'une plaisanterie, crois-moi je t'en prie !
Je sais bien que tu ne me trompes pas avec une autre. »
Elle pousse maints soupirs en faisant : « Ah ah ! »
L'Amour a resserré nos liens en disant : « Cou cou !
Il n'y aura plus jamais de liberté pour vous ! »

Mit hundert Augen wacht Argos
über den Aether und die Welt ruht.
Und im Schoß der Wiesenblumen
schlummert die schläfrige Brise.

[Die Herde schläft in einer ärmlichen Hütte.
Am Boden schläft der Ackersmann
und in der Ackerfurche ist kein Rauschen
von Blättern oder Halmen zu hören.]

Die Verrückte

Wer mich nicht kennt,
wird sagen, dass es
wahre Verrücktheit ist,
die mich glücklich macht.
Dabei ist dieses Rasen
die Auswirkung der Liebe,
die in meinem Herzen ist.

Nun denn, es sei, wie ihr sagt,
hört die Verrückte an!
Ich möchte Verse dichten,
o Himmel, o Erde, o Meer ...
Nicht doch, nein, nein!
Ich möchte lieber singen,
la sol fa mi fa re.

Doch halt, mein Lied verwandelt sich
wieder in Weinen,
hab' ich es nicht gesagt? Mein Herz seufzt.

Wer mich nicht kennt, usw.

Manchmal fesselt der böse Amor
mir die Zunge
und macht mich stumm.
Schon fühle ich,
wie mir die Stimme versagt,
ich kann nicht mehr sprechen, nein!
Doch dann will ich
meinen Wahnsinn herausschreien,
scherzen, springen,
die Freude zeigen,
die in meinem Herzen ist.

Wer mich nicht kennt, usw.

Manchmal spotte ich
über ihn, der mich verwundet hat,
und ich sage zu ihm:
Mein Wertester
mit dem gefiederten Rücken,
Ihr spielt mir hier den Wichtigtuer
mit Köcher und Pfeil,
aber Ihr habt die Augen verbunden
mit zerschlissenen Lappen.
Ha ha ha ha ha!
Mein Wertester,
mit zerschlissenen Lappen!

Wer mich nicht kennt, usw.

11 Con cent'occhi

veglia l'Etra e il mondo posa,
e nel grembo ai fior del prato
giace l'aura dormigliosa.

[Dorme 'l gregge in vil capanna
e al suo piè dorme il bifolco,
né più s'ode in mezo al solco
mormorio di fronda o canna.]

La Pazza

13 Chi non mi conosce
dirà che la mia
sia vera pazzia
che lieta mi fa.
Ma tutto è furore
effetto d'amore,
ch'al core mi sta.

Or sia come dite,
sentite una pazza!
Vorrei verseggiare
o cielo, o terra, o mare...
No no no no!
Vorrei cantare
la sol fa mi fa re.

Ma, ferma, ch'il canto
ritorna in pianto,
non te'l diss'io? Sospira il cor mio.

Chi non mi conosce, ecc.

Talvolta Amor fiero
mi lega la lingua
e muta mi fa.
Già sento mancare
la voce parlare,
non posso più, no!
Ma poi con furore
vorrei gridare,
burlare saltare,
mostrare la gioia
ch'al core mi sta.

Chi non mi conosce, ecc.

Talvolta mi burlo
di chi m'ha ferito,
e così gli dic'io:
signor cavaliere,
con piume alle spalle.
Voi fate il smargiasso
con strali e carcasso,
ma gl'occhi hai bendati
coi panni stracciati.
Ah ah ah ah ah!
Signor cavaliere,
coi panni stracciati!

Chi non mi conosce, ecc.



With his hundred eyes, star-sparkling Argus
guards the skies while the world rests,
and the drowsy breeze
hangs over the meadow flowers.

[The flock is sleeping in the lowly stable,
the herdsman drowsing at their feet,
no longer heard amidst the furrows
is the murmuring of foliage or reeds.]

The Madwoman

Those who know me not
will say my case
is one of utter madness,
one that brings me gladness.
But all inside is raging passion,
the effect of love
residing in my heart.

Now listen
to a madwoman, as you say!
I want to versify,
o heaven, o earth, o sea...
No no no no!
I want to sing,
la sol fa mi fa re.

But stop, my song
now turns to tears,
did I not say? My heart is sighing.

Those who know me not, etc.

At times cruel Love
restrains my tongue
and strikes me dumb.
My voice begins
to fade away,
I can speak no more, no!
But then with rage
I want to shout,
to jest, to jump,
to show the joy
within my heart.

Those who know me not, etc.

At times I mock
the man who has offended me,
thus saying:
"Good sir,
your shoulders decked in feathers.
You swagger about,
your quiver full of arrows,
but your eyes are bound
with ragged cloths.
Ah, ah, ah, ah ah!
Good sir,
with ragged cloths!

Those who know me not, etc.

Le ciel étoilé, Argos aux cent yeux,
veille sur l'Ethra et le monde se repose,
et parmi les fleurs des prés
gît l'air ensommeillé.

[Le troupeau dort dans une cahute,
à ses pieds dort le berger,
et dans les sillons, on n'entend plus
murmurer ni les roseaux, ni les frondaisons.]

La Folle

Qui ne me connaît pas
dira que
ma folie est complète
puisque'elle me fait ma joie.
Mais tout ce que j'ai au cœur
est fureur
et effet de l'amour.

Alors, comme vous le dites,
écoutez une folle !
Je voudrais adresser des vers
au ciel, à la terre, à la mer...
Non, non, non, non !
Je voudrais chanter
la sol fa mi fa ré.

Mais attends, mon chant
me revient en larmes,
ne te l'avais-je pas dit ? Mon cœur soupire.

Qui ne me connaît pas, etc.

Parfois cruel Amour
me noue la langue
et me rend muette.
Je sens la voix
me manquer, je ne peux plus
parler, non !
Pourtant je voudrais
crier avec fureur,
plaisanter, sauter,
montrer la joie
que j'ai au cœur.

Qui ne me connaît pas, etc.

Parfois je me moque
de celui qui m'a blessée,
et voici ce que je lui dis :
Monsieur le chevalier,
de plumes tout orné,
vous faites le matamore
avec vos flèches et votre carquois,
mais vos yeux sont bandés
avec des langes déchirés.
Ah, ah, ah, ah, ah !
Monsieur le chevalier
aux langes déchirés !

Qui ne me connaît pas, etc.

Amor, muss ich denn immerzu schreien?
Wird mein Herz wieder sein, wie es war?
Nein, ich will lachen,
mach doch, was du willst.

die Arie der Laute wird gespielt

Ich will Neapolitanisch singen
und ein bisschen Kalabresisch dazu:
Vielleicht weckt ja Fortuna, dieses Miststück,
ein wenig Mitleid in seinem schönen Gesicht.
Er hört nicht, nein!
Wenn meine Seele schmilzt wie süßer Nektar
und meine Eingeweide brennen,
wenn mein Herz zerbröselt wie Kohl,
ist die Liebe der einzige Grund für diese Qual!

Ich Unselige, was rede ich?
Wie kann ich meine Zunge für so derbe Worte lösen?
Deswegen nennen mich die Leute verrückt!
Wie sich meine Gedanken auf tausend Rädern drehen,
wie ich den Mund zu tiefen Tönen öffne!

Wer mich nicht kennt, usw.

O ihr gelehrten Ärzte,
bildet ein Kollegium,
wer weiß etwas über mich!
Vielleicht findet sich ja
ein Kraut,
das in mir Mitleid erregt.

Mein Verstand rast,
die Zunge redet irre,
die Augen schlafen nicht,
meine Glieder sind kraftlos
und ich fühle großen Schmerz
in meinem Herzen.

O ihr gelehrten Ärzte, usw.

Los, los, sagt eure Meinung!
Heda! Wer da? Der Gott der Liebe! Ah, der Verräter!
Ergreift ihn, fesselt ihn,
kerkert ihn ein in meinem Herzen.
Oh weh, er ist entkommen! Ich hab' die Fenster meines Herzens
nicht verriegelt,
durch die Augen ist er weggefliegen!

Verflucht sei die Liebe,
verflucht jene Stunde,
als ich ihn erblickte, den ich begehre!

Verflucht sei mein Herz,
das denjenigen liebt, der es verachtet!
Verflucht sei die Härte
dieses grausamen Mannes!

Amor sempre ho da stridere?
Il cor sarà qual fu?
No no ch'io voglio ridere,
fa poi quel che vuoi tu.

si suona l'aria del colascione

Voglio cantare alla napoletana
e n'auto poco a la calavresella:
forze, facesse la Fortuna cana,
fare pietosa ch'ella faccia bella.
Non siente, no!
Sì ca se squaglia st'arma com' an Zunza,
e mi sento abbrucia' lu fecatelli,
stu cori si sminuzza com' an trunza
Amuri sul è causa de stu mali!

Misera, e che vaneggio?
Come snodo la lingua in rozzi accenti?
Per questo pazza mi chiaman le genti!
Come gira il pensier fra mille ruote,
come apro ohimè la bocca in basse note!

Chi non mi conosce, ecc.

Oh dottì medici,
fate un collegio
di' me chi sa!
se virtù trovasi
d'erba che movasi
di me a pietà.

La mente smania,
la lingua svaria,
gl'occhi non dormono,
i membri ho languidi,
e gran dolore
io sento al core.

Oh dottì medici, ecc.

Zi, zi, date la voce!
Olà chi passa? Amore! Ah, traditore!
Prendetelo, legatelo,
ponetelo prigion entro al mio core.
Ahi, sen fuggì! Le finestre del cor
non ben serraì,
dagl'occhi sen volò!

Sia maledetto Amore,
maledetta quell'ora
ch'io viddi il mio desio!

Maledetto il cor mio,
ch'ama chi lo disprezza!
Maledetta l'asprezza
d'uomo così crudele!

Love, must I always scream and shout?
Will the heart be what it was?
No, no, I want to laugh,
you go ahead and please yourself.

colascione melody

I want to sing Neapolitan-style
and then in Calabrian too:
if only hoary Fortune
would move that handsome face to pity.
He does not hear me, no!
Yes, my soul is melting like sweet nectar,
and I feel my liver smoulder,
my heart is finely diced like cabbage,
and Love alone did cause these woes!
What am I babbling, wretch that I am?
Why do I utter such uncouth words?
That's why people say I'm mad!
As the mind whirls in a thousand circles,
so alas do coarse remarks whenever I open my mouth!

Those who know me not, etc.

O learned doctors,
form a board and
tell me, who knows,
if some restoring herb
exists that might
enliven me to pity.

My mind raves,
my tongue strays,
my eyes are sleepless,
my limbs are listless,
and in my heart
I feel such pain.

O learned doctors, etc.

Ahem, speak up!
But ho, who passes? Love! Ah, traitor!
Catch him, tie him up,
imprison him in my heart.
But ah, he has escaped! I did not fully close
the windows of my heart,
and through the eyes he flew away!

A curse on you, o Love,
and cursed be the hour
when first I saw that object of desire!

A curse on you, my heart,
for loving one who scorns you so!
And cursed be the callousness
of a man so hard and cruel!

Amour, dois-je toujours crier ?
Est-ce que mon cœur se remettra ?
Non, non, moi je veux rire,
et toi, fais ce que tu veux.

on joue l'air de luth

Je veux chanter à la napolitaine
et aussi un peu à la calabraise :
peut-être que si je faisais chanter la Fortune,
elle attendrait ce joli minois.
Mais non, elle n'entend pas !
Oui, car mon âme fond comme un doux nectar,
et je sens mon foie qui me brûle,
et mon cœur débilé en morceaux comme un chou :
L'Amour seul a causé ces malheurs !

Pauvre de moi, quel est ce délire ?
Pourquoi ma langue se montre-t-elle si grossière ?
C'est pour cela que les gens me traitent de folle !
Comme mes pensées virevoltent comme mille moulinets,
Hélas, ma bouche émet de graves notes !

Qui ne me connaît pas, etc.

Oh doctes médecins,
faites de moi
un cas d'école !
Si seulement vous trouviez
une herbe dont la vertu
me rendrait digne de pitié !

Mon esprit s'égare,
ma langue divague,
mes yeux n'ont pas de repos,
mes membres s'alanguissent,
et en mon cœur
j'éprouve une grande douleur.

Oh doctes médecins, etc.

Chut, chut, laissez parler !
Holà, qui passe ? L'Amour ! Ah, traître !
Saisissez-le, ligotez-le,
et incarcérez-le dans ma poitrine.
Ah, il a fui ! Je n'ai pas bien fermé
les fenêtres de mon cœur,
il s'est envolé par mes yeux !

Maudit soit l'Amour,
et maudite l'heure
où j'ai vu l'objet de mon désir !

Maudit soit mon cœur,
qui aime où il est dédaigné !
Maudite soit la dureté
d'un homme aussi cruel !



Und du, treulose Zunge,
dreiste Zunge,
wie kannst du es wagen,
meinen Liebsten zu verfluchen?

Ich wollte dich in Stücke schneiden,
da du meinen Liebsten beschimpfst!

Tanz, meine Gedanken, ich werde dazu spielen.
Ich bitte euch, tanzt den Tanz des Vertrauens,
denn ich will bleiben, wie ich war.
Tanzst eher den Tanz des Wahnsinns,
denn so verrückt ist auch mein Verstand!
Nehmt sie bei der Hand, und nun verneigt euch
vor meinem Liebsten.

Fa la la la la la la,
dreht mit dem Geist im Kreis, im Kreis.
Dieser Gedanke hüpf mir zu viel,
hüpf nicht, Gedanke!
Siehst du denn nicht dein großes Leid?
Wer zu hoch springt, wird fallen!
Ich kann nicht mehr spielen,
die Saite der Hoffnung ist verstimmt
und jene des Verlangens will sich dazu stimmen,
und nun ist sie gerissen, weil ich zu stark daran gezogen habe.

Die Mahnwache

Die glücklichste
unter den Frauen,
die unter Beifall
aus ihrem fruchtbaren Leib
ein Kind gebär,
bereitet eine edle
Nachtwache vor.

Zu den Klängen, Liedern und Tänzen
lasst, gleichgesinnte, frohe Scharen,
den Händen, Stimmen, Füßen
freien Lauf.
Bejubelt und ehrt
die Geburt des Königs!

Es ist nicht wahr, es kann nicht Nacht sein,
nun, da bei Anbruch des Tages
das leuchtende Morgenrot erscheint
und eine würdevolle Sonne aufgeht,
die im Zeichen
der Jungfrau steht.
Eine seltenere Schönheit
kann man nicht sehen.

E tu, lingua infedele,
e tu, lingua arrogante,
com'hai cotanto ardire?
Il mio ben maledire?

Vorrei tagliarti a pezzi
già che 'l mio ben disprezzi!

Ballate, oh miei pensier ch'io sonerò,
fate, vi prego, il ballo del Fedele,
che tal qual sempre fui, tal esser vuò.
Fate più presto il ballo di Follia,
che così folle è ancor la mente mia!
Prendetela per mano, orsù inchinatevi
prima all'idol mio.
Fa la la la la la la,
girate con la mente intorno intorno.
Quel pensier salta troppo,
non saltar o pensiero!
Non vedi il tuo gran male?
Ch'a cader va chi troppo in alto sale!
Non posso più sonare,
la corda della speme è troppo falsa,
e quella del desio volsi accordarla,
et essi rotta per troppo tirarla.

La Veglia

**14 Una dama,
la più fortunata,**
che diede a la luce,
del mondo, agli applausi,
del seno fecondo
prepara la veglia
di nobil serata.

Ai suoni, ai canti, ai balli,
schiere armoniche e liete,
sciogliete su sciogliete
la man, la voce e 'l piè.
S'applauda, s'onori
la fascia del re!

Non è vero, ch'è notte, no
se al corno del giorno
l'alba lucida apparì.
Un sol partorì
sì degno ch'in segno
di Vergine sta.
Più rara beltà
mirar non si può.

And you, two-timing tongue,
yes you, presumptuous tongue,
how dare you be so impudent
to curse the one I love?

I'll tear you out and chop you up
for disparaging the one I love!

Dance, my thoughts, while I play,
dance, I pray, the dance of Trust,
I wish to be what once I was.
Or rather, dance the dance of Madness,
for my mind is still so full of folly!
Take folly by the hand, come bow
to my beloved first.
Fa la la la la la la,
let your mind spin round and round.
That thought is far too jittery,
stop jumping, thought!
Don't you see your wretchedness?
Whoever climbs too high is bound to fall!
I can play no more,
the string of hope is out of tune
and that of love sounds strained and thin,
fractured now from too much use.

The vigil

The most favoured
of ladies,
from whose blest womb,
to the world's delight,
a babe was born,
prepares the entertainments
for a noble congregation.

To music, song and dancing,
you happy and harmonious throngs,
arise and exercise
your voices, hands and feet.
Let now the new-born king
be honoured and extolled!

It is not true that this is night, no,
when at the end of day
a shining dawn appeared
and brought into the world a sun
so precious that it stands
in Virgo's sign.
A rarer beauty
you could never see.

Et toi, langue infidèle,
et toi, langue arrogante,
comment peux-tu être aussi impudente ?
Tu maudis mon bien-aimé ?

Je voudrais te mettre en pièces
puisque tu méprises celui que j'aime !

Dancez, ô mes pensées, et moi je jouerai ;
exécutez, je vous prie, la danse de la Fidélité,
car toujours je fus fidèle et toujours je veux l'être.
Dansez plus vite la danse de la Folie,
car mon esprit aussi est complètement fou !
Prenez-lui la main, puis inclinez-vous
d'abord devant mon trésor.
Tra la la la la la la,
tournez et virez autour de mon esprit.
Cette pensée est trop bondissante,
ne saute pas, ô pensée !
Ne vois-tu pas ton grand malheur ?
Car qui saute trop haut est voué à la chute !
Je ne peux plus jouer,
la corde de mon espoir est trop faussée,
et quand j'ai voulu accorder celle de mon désir,
elle s'est cassée d'être trop tirée.

La Veillée

Une dame,
la plus bienheureuse,
dont le sein fécond
a donné le jour
sous les vivats du monde,
apprête la veillée
d'une noble soirée.

Troupes harmonieuses et joyeuses,
échauffez vos mains,
vos voix et vos pieds
par des airs, des chants, des danses.
Acclamez et honorez
le roi nouveau-né !

Il n'est pas vrai qu'il fait nuit
si à la pointe du jour
paraît l'aube claire.
Un soleil est né,
si noble qu'il se trouve
dans le signe de la Vierge.
On ne saurait contempler
plus rare beauté.



Genug, der Tanz soll enden
und mit ihm das vergängliche Treiben,
bremst eure Füße, nicht die Freude,
und heute, da die Demut triumphiert,
die für die Härte eines hohlen Steins bestimmt ist,
möge der Einfache die Wiege des Kindes ehren.

Schlafe, mein Kindchen, schlafe, mein Herz,
schließe die Augen zu meinem Gesang.
Der Mensch schläft und Gott wacht,
und seine Liebe schläft nicht.

Schweigt, ihr Stimmen, ihr Saiten,
nun, da das königliche Kind ein wenig ruht,
soll der Gesang enden und das Spiel beginnen.

Das Lomber-Spiel

1.
Er spielt Lomber, meine schöne Sonne,
wenn er, Mensch geworden, auf Erden kommt.
Er kommt Solo, um Krieg zu führen
und will die Hölle besiegen.

2.
Obwohl er noch ein Kind ist, hat er große Kraft;
von den Tiefen zu den Trümpfen, – er überlistet den
Sünder
und gewinnt so alles, der göttliche König.

3.
Sein *Entrada* war Codille,
er, der für den Menschen den Apfel auslegte,
doch er spielte die Gewinnkarten aus,
er, der die Welt betritt, um zu siegen.

4.
Er spielt nur, um zu siegen,
der unerschrockene Mann aus Nazareth,
und indem er Groß-Casco spielt,
raubt er Pluto tausend Beuten.

5.
Es hat immer die Spadille in der Hand
gegen den Hombre, das nackte Kind,
und als höchsten Trumpf
vom Kreuz das Ass.

6.
Aber am Ende stirbt er beim Spiel,
um den Tod ausgelöscht zu sehen,
doch der Einsatz ist immer gewonnen,
wenn die Manille immer die Liebe ist.

7.
Applaudiert, ihr liebenden Herzen,
dem Mut des Spielers,
denn es ist der Lohn eines Siegers,
den Zuschauern eine Belohnung abzugeben.

15 Basti, sospenda il ballo

i suoi sbalzi fugaci,
fermi il piè, non la gioia,
ed oggi che trionfa l'umiltà,
destinata al rigor d'un cavo sasso,
la cuna del bambino onori il basso.

16 **Dormi o ninno**, dormi o core,
chiudi gli occhi al canto mio.
Dorme l'uomo e veglia Dio,
per amor non dorme Amore.

17 **Silenzio o voci** o corde,
or che il regio bambin riposa un poco.
termini il canto e s'incominci il gioco.

Gioca all'ombra il mio bel sole

1.
18 **Gioca all'ombra il mio bel sole**,
se fatt'uomo nasce in terra,
entra solo a mover guerra,
e l'inferno vincer vuole.

2.
Ha gran forze ed è bambino,
degli'abissi al mattatore,
per far gioco al peccatore
gana en todo il re divino.

3.
Fu godiglio nel entrare
chi per l'uom giocò di pomo,
ma de' falli è faglio l'uomo
ch'entra al mondo a trionfare

4.
Per trofeo la gioca sola
l'attrenito Nazzareno,
e giocando a rozzo fieno
mille prede a Pluto invola

5.
Sempre in mano ha la spadiglia,
contro l'ombra il nudo infante,
e già il palo trionfante,
de la croce la bastiglia.

6.
Pur alfin giocando more,
per veder la morte estinta,
ma la pogia è sempre vinta,
se maniglia è sempre amore.

7.
Fate applauso o cori amanti
al valor del giocatore,
ch'è trofeo d'un vincitore,
dar la marcia a' circostanti.

Enough, arrest the dancing
and its fleeting capers,
constrain your feet but not your joy,
and today when meekness triumphs,
destined for the desolation of a hollow tomb,
let the lowly venerate the infant's cradle.

Sleep, my babe, sleep, my dear one,
close your eyelids while I sing.
Mankind sleeps while God keeps watch,
Love is sleepless on account of love.

Silence now, all strings and voices,
while the royal babe is resting,
let singing end and play commence.

He plays ombre, my glorious sun

1.
He plays ombre, my glorious sun,
made man, he is born on Earth,
declares solo to wage war,
his intent to vanquish Hell.

2.
Great power has he, though but a babe,
from the lows to the trump;
by outmanoeuvring the sinner
the king of heaven wins all.

3.
His *entrada* met with codillo,
he who played the apple for Man,
but devoid of voids the man
who came into the world to triumph.

4.
The fearless Nazarene
plays only for the prize,
and bidding gascarola,
a thousand souls he wins from Hell.

5.
The Ace of Spades is ever in his hand,
the naked babe against the ombre,
and now the trump suit
of the cross is clubs.

6.
Finally in play he dies
to see Death itself vanquished,
but the bola is always defeated
whenever love is the mala.

7.
O loving hearts, sing out your praises
for the valour of the player,
for it is the victor's glorious prize
to set all hearts in motion.

Assez, que la danse suspende
ses sauts fugaces,
que le pied s'arrête, mais pas la joie,
et qu'aujourd'hui triomphe l'humilité,
que la basse honore le berceau de l'enfant
exposé aux rigueurs d'une grotte.

Do l'enfant do, dors petit cœur,
ferme les yeux bercé par mon chant.
Les hommes dorment et Dieu veille :
par amour, Amour ne dort pas.

Silence, ô voix, ô cordes,
à présent que l'enfant roi se repose un peu,
que s'achève le chant et commence le jeu.

Il joue à l'homme, mon beau soleil

1.
Il se joue à l'homme, mon beau soleil,
qui s'est fait homme et est né sur terre ;
il arrive *solo* pour livrer bataille
et veut triompher de l'enfer.

2.
Il est puissant et c'est un enfant ;
des profondeurs à l'atout
et se joue du pécheur :
le roi divin gagne à chaque fois.

3.
Son *entrada* était codille,
celui qui joue une pomme pour l'humanité,
mais l'homme venu sur terre
pour son triomphe est manquant de manques.

4.
Le petit Nazaréen
ne joue que pour gagner,
et en jouant gascarille,
il arrache mille proies à Pluton.

5.
Toujours armé de l'As de Pique
pour lutter contre les ombres,
et maintenant l'atout
de la croix est le trèfle.

6.
À la fin du jeu, il meurt
pour anéantir la mort,
la vole est toujours remporté
quand la *manille* est l'amour.

7.
Applaudissez, ô cœurs aimants
le courage du joueur,
car le trophée du vainqueur,
c'est d'encourager son entourage.

Ihr Sphären, haltet ein
in euren klangvollen Umdrehungen,
singende Geister,
hört auf zu singen,
hört her und seht!
Die Hand, die Lippen, das Gesicht
aus dem Paradies.

Sagt, spielt man
bei euch eine so sanfte Melodie
mit einer solchen Harmonie?
Stimmt man bei euch im Himmel
solche Töne an?
Die Hand, die Lippen, das Gesicht
aus dem Paradies.

Zudem betört und tötet
hier keine Sirene
den Seefahrer
mit ihrem tückischen Gesang,
dem jeder folgt.
Die Hand, die Lippen, das Gesicht
aus dem Paradies.

Die Engel haben sich herausgeputzt
zu Ehren des neugeborenen Königs.
Der eine schlägt mit den Flügeln,
der andere wippt mit Fuß,
der eine begrüßt das Morgenrot,
ein anderer singt oder springt
und einer färbt seine Federn in bunten Farben ein.

Pastorale

Die Blumen zeigen ihr schönstes Kleid,
das Feld strahlt eine liebliche Anmut aus.
Die Rose zankt sich
nicht mehr mit der Lilie,
wenn das neugeborene Kind,
das weiß ist und zinnoberrot, die Rose
flammend rot macht und die Lilie so weiß wie Schnee.

Pastorale

Die Engel haben sich herausgeputzt, usw.

Was soll ich denn noch tun, ich Armer!
Wenn ich schweige, brennt mein Herz.
Denn meine Liebste, meine Phyllis fühlt keine Liebe.
Dies ist das Einzige, das ich noch tun kann,
kann nicht mehr seufzen,
kann nicht mehr weinen.
Auf, meine Zunge, worauf wartest du denn noch? Rede.
Ich Unglücklicher, wie kann es sein,
dass ich von meinem Leid erzähle, dass ich es öffentlich verbreite.
Liebe, die das Herz zusammenschnürt, bindet die Zunge.

19 Sfere fermate

li giri sonori,
spiriti canori
gli accenti lasciate,
udite, mirate!
La mano, il labro, il viso
di Paradiso.

Dite si suona
da voi sinfonia
tal melodia?
In ciel mai risuona
da voi qual intona.
La mano, il labro, il viso
di Paradiso.

Qui non altr'onde
non sopisce e svena
nocchier sirena
col suo canto infido,
ch'ognun segue il grido.
La mano, il labro, il viso
di Paradiso.

La Pastorale

20 Ogni angel s'è posto in gala
trofeo del nato re.
Chi batte le piume,
chi trilla col piè,
chi l'alba saluta,
chi canta, chi salta,
chi di vario color le penne smalta.

si suona la Pastorale

Ogni fior veste di gala
spira il campo amenità.
La rosa col giglio
più lite non ha,
s'il nato bambino
ch'è bianco e vermiglio
desta fiamme a la rosa e nevi al giglio.

si suona la Pastorale

Ogni angel s'è posto in gala, ecc.

21 Che più far degg'io

ahi lasso,
già tacendo arde il mio cor,
e 'l mio ben Filli mia non sente amor.
Questo sol mi resta a far,
sospirar non posso più,
lagrimar non posso più.
Su mia lingua, che fai? Deh, parla tu.
Misero ohimè come fia
ch'il mio mal narr'e distingua.
Amor che lega il cor lega la lingua.

Ye heavenly spheres, now cease
your resonant rotations,
melodious spirits,
leave your songs,
attend and gaze upon
the hand, the lips, the countenance
of Paradise.

The sweetness of your symphony,
can it compare with
such a melody?
Heaven's music never was
so pleasing as
the hand, the lips, the countenance
of Paradise.

Here, nowhere else,
the helmsman is not lulled
to bloody death by
siren's treacherous song,
for all are captive to
the hand, the lips, the countenance
of Paradise.

All the angels have gathered now
in adoration of the new-born king.
Some flap their wings,
some tap their feet,
some greet the dawn,
some sing, some prance,
some paint their feathers in differing hues.

Pastorale melody

All the flowers are decked in glory,
pleasantness pervades the land.
The rose and lily
vie no more,
for the new-born babe,
vermilion and white,
brings flames to the rose and snow to the lily.

Pastorale melody

All the angels have gathered now, etc.

What more must I do, ah me,
in silence burns my heart,
and my beloved Phyllis does not share my love.
Only this remains for me to do,
I can sigh no more,
I can cry no more.
Come, tongue, your task? Pray, speak.
But alas, how is this tongue to speak and tell
my pain, so wretched as I am?
Love ties the heart and ties the tongue as well.

Sphères, cessez
vos sonores révolutions ;
esprits harmonieux,
laissez vos accents ;
écoutez, voyez !
La main, les lèvres et le visage
du Paradis.

Dites-moi si dans vos symphonies,
on entend
une telle mélodie ?
Jamais au ciel ne résonne
ce que l'on joue chez vous.
La main, les lèvres et le visage
du Paradis.

Ici, et nulle part ailleurs,
la sirène n'endort pas
le marin pour le tuer
avec son traître chant,
qui attire tout un chacun.
La main, les lèvres et le visage
du Paradis.

Tous les anges se sont faits beaux
pour honorer le roi nouveau-né.
L'un bat des plumes,
l'autre fait des entrechats,
un autre encore salue l'aube,
l'un chante, l'autre danse,
et celui-là arbore des plumes multicolores.

on joue la Pastorale

Toutes les fleurs se sont faites belles
la campagne respire la bienveillance.
La rose ne se dispute plus
avec le lys,
puisque l'enfant nouveau-né,
étant blanc et vermeil,
éveille la flamme de la rose et la neige du lys.

on joue la Pastorale

Tous les anges se sont faits beaux, etc.

Que puis-je faire de plus, hélas,
alors même qu'en me taisant, mon cœur brûle
et que ma Phyllis bien-aimée n'éprouve pas d'amour ?
Il ne me reste plus qu'un seul recours,
je ne puis plus soupirer,
je ne puis plus pleurer.
Allons, ma langue, que fais-tu ? Va, parle donc !
Malheur à moi, comment se fait-il
que je ne puisse pas dire ma souffrance ?
L'Amour qui lie le cœur lie aussi la langue.





Ihr Lüfte, die ihr säuselt,
ach, regt euch nicht,
solange mein Geliebter ruht.

Er schmeichelt sich ein wenig,
es reiche ihm zum Atmen
der Hauch meiner Seufzer.

Er schließt die Augen,
doch wenn er schläft, wird er beweisen,
dass ihm das nicht gelingen kann,
solange mein Geliebter ruht.

Der Verrückte

Wer mich kennt,
hält mich für weise,
aber verrückt ist,
wer glaubt, dass es in einem Herzen,
das Sklave der Liebe ist,
Weisheit gebe,
es gibt nur Wahnsinn.

Ich bitte euch deshalb,
ihr, die ihr in meinem Gesang meine Seufzer vernehmt:
Wenn ihr nicht auch verrückt seid,
habt Mitleid mit meinen Worten, so gut ihr könnt.
Um den Kummer und den großen Schmerz
aus meinem Herzen zu vertreiben,
will ich ein Lied anstimmen.
Gib mir Laute dort,
spiele D.

Richtig, so ist es gut,
aber erzähle mir ein wenig davon... B, H,
es scheint noch nicht verstimmt.
Ja, auf denn, ich will singen!
Greif zu den Waffen, unbesiegt Herz,
tappa, tappa ta!!
Gegen die aussichtslosen Gedanken
tappa, tappa bu!
Kann keine anderen Töne
mehr singen, doch mein Mädchen
will andere Lieder hören.
Ich weiß, was du mir sagen willst, o mein Gedanke,
ich kann dich hören. Sie bevorzugt
das Klipern von Geld, ich Unglücksrabe,
ein solches Mittel hab' ich nicht!

22 Aure voi che sussurate

deh fermate
sin che posa il mio conforto

Ei si lusinga alquanto
basterà perché respiri
l'aura sol de' miei sospiri.

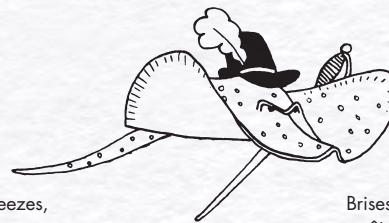
Va chiudendo le luci
ma proverà se dorme
il suo naufragio in porto
sin che posa il mio conforto.

Il Pazzo

23 Ognun che mi sa
per savio mi tiene,
ma pazzo deviene
chi crede ch'a un core
ch'è servo d'Amore
sapere vi sia,
ma solo pazzia.

Pregovi dunque intanto
voi, ch'ascoltate i miei sospir in canto:
se pazzi pur non sete
compatite il mio dir quanto potete.
Ch'io per sfogar del core
la pena e 'l gran dolore,
vò dir una canzone.
Dammi quel colascione,
Tocca d la sol re.

Certo, sta buono a fè,
ma dimmi un poco di quello... b fa, b mi,
non par scordato.
Oh! Orsù io canterò!
Su all'armi invito core,
tappa, tappa ta!
Contro vani pensieri
tappa, tappa bu!
Non posso cantar più
altri suoni, altri canti
brama la donna mia.
Già l'intendo o mio pensiero,
già ti sento, più li piace
il suon d'argento, tristo me
tal rimedio in me non è!



You murmuring breezes,
cease your blowing
for as long as my beloved rests.

He fancies this will be
enough, that he might
only breathe the air of these my sighs.

His eyelids start to close
but if he sleeps he'll find
his shipwreck safe in harbour,
for as long as my beloved rests.

The Madman

All who know me
know me to be sane,
but if you think that in
a heart enslaved by Love
you might discover anything
but madness,
you're mad yourself.

And so I beg of you meanwhile,
you who hear these sighs of mine in song:
if you are not insane yourselves,
feel sorry for my tale as much as you are able.
For to purge the pain and suffering
from my poor heart,
I wish to sing a song.
Hand me that colascione
and give me a D.

It certainly sounds good, in faith,
but give me a little of that... B flat, B.
Out of tune it does not sound.
Come on now, for I shall sing!
Arise, to arms, undaunted heart,
away we go!
Against idle thoughts,
away we go!
I can't sing anything else;
other music, other songs
are what my lady fancies.
I understand you, o my thoughts,
I hear you well: she's fonder
of the sound of money, ah poor me,
such a remedy I do not have!

Brises qui murmurez,
arrêtez-vous jusqu'à ce que s'endorme
celui qui me réconforte.

Entre-temps, il suffira seulement
pour le bercer qu'il respire
le souffle de mes soupirs.

Ses yeux commencent à se fermer
mais s'il dort, il fera
naufrage dans le port
jusqu'à ce qu'il me réconforte.

Le Fou

Tous ceux qui me connaissent
me tiennent pour sage,
mais il devient fou,
celui qui croit qu'un cœur
asservi à l'Amour
est plein de sagesse
alors que ce n'est que folie.

Ainsi, je vous prie entre-temps
d'écouter mon chant exhiler mes soupirs :
si vous n'êtes pas fous aussi,
prenez pitié de mes dires autant que vous le pourrez.
En effet, pour chasser de mon cœur
ma peine et ma grande douleur,
je veux dire une chanson.
Donne-moi ce luth,
joue ré.

Certes, c'est un bon air,
mais que dis-tu de celui-ci : *si bémol*, si
je ne le trouve pas faux du tout.
Oui, allons, je vais chanter !
Aux armes, cœur invaincu,
tap, tap, ta !
Contre les vaines pensées,
tap, tap, bouh !
Je ne peux plus chanter,
ma belle réclame
d'autres airs et d'autres chants.
Je te comprends, ô ma pensée,
je t'entends : le son de l'argent
lui plaît davantage ; pauvre de moi,
je ne dispose pas d'un tel remède !

Tu tu tu, tu tu tu, tu tu tu!
 Auf, wer sich das Herz meines Mädchens
 kaufen möchte,
 der komme gegen acht Uhr abends
 zum Tribunal der Liebe,
 wo ein Licht erlischt.
 Tut ein gute Tat,
 tut es aus Höflichkeit,
 gebt mir armem Tropf
 eine Unze Verstand!
 Ich leide an einer schweren Krankheit,
 die mich immerzu plagt,
 ich leide an Liebeskummer.
 Wer mich kennt, usw.

Wer nicht mit mir leidet, hat kein Herz.
 Ich, der ich weiß, wie sich
 die grausame Strafe der Liebe anfühlt,
 möchte anderen helfen, indem ich
 den Quacksalber mache, um Abhilfe zu schaffen,
 und ich möchte folgendes sagen:
 Meine Herren, ich habe das Privileg,
 ein Mittel bekannt zu machen,
 das bereits erfolgreich war,
 gegen die Leiden der Liebe.
 Ich könnte sogar sagen,
 dass diese weiter nichts sind
 als Laune und Bizzarrie,
 die den Gedanken entspringen.
 Und wenn besagte Laune
 einen Menschen überkommt,
 nehmt einen schönen Stock,
 schlägt ihm damit den Rücken weich,
 indem ihr es ihm so richtig gebt,
 wird sein Schmerz sehr schnell verheilen.
 Was ich euch hier verteile,
 ist ein ausgezeichnetes Mittel.
 In diese meine Dosen
 kommt ein wenig Entfernung,
 das hilft gegen die Hoffnung.
 Es kommt auch etwas Zeit rein,
 nebst anderen Dingen.
 Meine Herren, nehmt Platz.
 Diese kleinen Gläser
 geb' ich für einen halben Julius.
 Seht euch diese Verrücktheit an:
 Ich möchte andere heilen –
 und dabei kann ich meinen eigenen Schmerz nicht heilen!
 Wer mich kennt, usw.

Manchmal rede ich so vor mich hin,
 als spräche ich
 meinem Mädchen,
 und sie scheint mir zu antworten:

Tu tu tu, tu tu tu, tu tu tu!
 Deh, chi si vuol comprare
 il cor de la mia donna,
 ad estinguersi un lume
 venghi sulle vint'ore
 nel tribunal d'Amore.
 Fate una carità,
 fatela in cortesia,
 date a me poverello
 un'oncia di cervello!
 Patisco un brutto male
 che m'affligge a tutt'ore,
 patisco il mal d'amore.
 Ognun che mi sa, ecc.

Chi non prova il dolor non compatisce.
 Io che ben so qual sia
 d'amor la pena ria,
 vorrei altrui giovare,
 montando in banco alcun rimedio dare,
 e vorrei dir così.
 Signori ho privilegio
 per far noto un rimedio
 che ha fatto esperienza
 contro del mal d'amore,
 e ancor ch'io potrei dire
 che quello altro non sia
 ch'umore e bizzarria
 che nasce dal pensiero.
 E quando detto umore
 viene per le persone,
 prendete un buon bastone,
 fateli unger la schiena
 con darne tante e tali,
 che guariscano i mali.
 Ma questo, ch'io dispensovi,
 è rimedio assai ottimo.
 In questi miei barattoli
 vi entra la lontananza,
 ch'è contro la speranza.
 Vi entra ancora del tempo
 con altri ingredienti.
 Signori, accomodatevi.
 Questi vasetti piccoli
 do per mezzo giulio.
 Mirate che pazzia:
 altri sanar desio,
 e sanar poi non posso il dolor mio!
 Ognun che mi sa, ecc.

Vaneggiando talvolta
 ne par di ragionar
 con la mia donna,
 e par che mi risponda:

Trrr, trrr, trrr!
 Pray, whoever wants to buy
 my lady's heart,
 let him come at evening time
 when lights are low
 to Love's tribunal.
 Do me a kindness,
 a favour, please:
 lend me an ounce of intelligence
 to help me in my misery!
 I'm suffering from an illness that
 afflicts me night and day:
 lovesickness is this malady.
 All who know me, etc.

He who knows no pain can feel no sympathy.
 I, who know full well
 the odious pain of love,
 would wish to be of help to others,
 clambering up onto the bench to dish out remedies,
 and this I would just say:
 "Good sirs, it is my privilege
 to demonstrate a remedy
 that has been used successfully
 to treat the pain of lovesickness,
 a sickness, I might add,
 that is nothing but the
 whims and idle fantasies
 that come from wayward thoughts.
 And when the selfsame fantasies
 beset a person's mind,
 a good stick you must take to hand
 and whack them soundly on their backs
 with generous rounds of thwacks and smacks
 until their woe is cured.
 But what I am dispensing now
 is really the most splendid cure.
 In these my little phials
 a drop of absence has been added,
 an antidote to too much hope.
 A dose of time is also there
 among the various ingredients.
 Good sirs, please take a seat.
 These little jars
 are yours for half a crown."
 But see how mad I am:
 curing others is my wish,
 and yet my own complaints I cannot cure!
 All who know me, etc.

My mind forever raving,
 I seem to be conversing
 with my lady,
 she responding, thus:

Tou tou tou, tou tou tou, tou tou tou !
 Ah, qui veut acquérir
 le cœur de ma belle,
 qu'il vienne vers vingt heures
 éteindre une lumière
 au tribunal de l'Amour.
 Faites-moi la charité,
 faites-la par courtoisie,
 et donnez-moi, pauvre infortuné,
 une once de cervelle !
 Je souffre d'un méchant mal
 qui m'afflige à toute heure,
 je souffre du mal d'amour.
 Tous ceux qui me connaissent, etc.

Qui n'éprouve pas de douleur ne compatit pas.
 Moi qui connaît bien
 les dures peines d'amour,
 je voudrais être utile à d'autres,
 me jucher sur un banc pour offrir quelque remède,
 et alors je dirais ceci :
 Messieurs, j'ai le privilège
 de présenter un remède
 qui a fait ses preuves
 contre le mal d'amour,
 même si je pourrais dire
 que celui-ci n'est sans doute
 qu'humeur et bizzarrie
 nées de nos pensées.
 Et quand ladite humeur
 s'attaque aux personnes,
 prenez un bon bâton
 et appliquez-lui sur le dos
 tant de coups, et si forts,
 que les maux en sont guéris.
 Ce remède que je vous dispense
 est assez souverain.
 Dans mes fioles que voici,
 il y a aussi l'éloignement,
 qui agit contre l'espoir.
 Il y a aussi le temps
 avec d'autres ingrédients.
 Messieurs, ne soyez pas en peine.
 Ces petits flacons
 je vous les vends un demi-écu.
 Voyez-moi cette folie :
 je voudrais soigner les autres,
 et je ne peux pas guérir ma douleur !
 Tous ceux qui me connaissent, etc.

Parfois, dans mon délire,
 il me semble parler
 avec ma belle,
 et je crois l'entendre me répondre :



VERRÜCKTE (V) · GELIEBTE (G)

V Gnädige Frau,
 G Was wollt Ihr?
 V Ich bin verwundet!
 G Ihr seid verwundet, werdet Ihr Euch selbst behandeln?
 V Ich will die Wunde gar nicht heilen...
 G Und Sie werden ...?
 V Ich will mich rächen!
 G Und werdet Ihr Klage erheben?
 V Nur gegen dich allein, du hast mich verwundet.
 G Du bist ein unverschämter Lügner!
 V Der Himmel, die Erde und die Liebe sind Zeugen.
 G Ich habe keine Waffen.
 V Deine Augen sind Pfeile!
 G Meine Augen tun niemandem etwas zuleide.
 V Deine Augen tun niemandem etwas zuleide?
 Sieh dir mein Herz an!
 G Ich bin kurzichtig und ich habe keine Brille bei mir.
 V Gib mir deine Hand,
 berühre meine Brust
 und fühle, wie viele glühend heiße Flammen
 in meinem Herzen lodern.
 Fühle diese heiße Glut.
 G Ich trage Handschuhe und kann nichts fühlen.
 V Du glaubst mir also nicht?
 G Geh weg, du bist ein Narr!
 V Welch sonderbare Raserei!
 Wie kann jemand weise sein, der der Liebe folgt?

Wer mich kennt, usw.

Ich wollte mit Fortuna Boccia spielen,
 um das Herz meines Mädchens zu gewinnen.
 Und wenn ich eine der sechs Toskanischen hätte,
 hätte ich keine Angst zu verlieren,
 denn selbst wenn sie mit dieser
 Kugel des Atlas spielte, ich würde gewinnen.
 O weh, was weiß die Liebe!
 O weh, was vermag sie!
 Den Narren macht sie zum Galan,
 den Unwissenden macht sie zum Gelehrten.

Ich stehe immerzu vor dem Spiegel.
 Ich sprühe Rosenwasser
 in mein Haar
 und mach' mit feinen Handschuhen aus Rom
 den Dummkopf.
 Dann spucke ich herum, spreche Toskanisch
 und klopfe Sprüche hier und da.
 Du fesselst mich mit deinem Haar
 und fesselst auch mein Herz.
 Alles Auswirkungen dieser verrückten Liebe.

PAZZO (P) · AMATA (A)

P Signora,
 A che volete?
 P Io son ferito!
 A Sete ferito e voi vi medicate?
 P Non vo' sanar la piaga...
 A E voi vi state...?
 P Bramo vendetta!
 A E voi fate querela?
 P Sarò contro te sola, tu m'hai ferito!
 A Menti per la gola!
 P Testimonio vi è 'l ciel, la terra, e Amore.
 A Io non ho armi.
 P Gli occhi tuoi son strali!
 A Gli occhi miei non fan mali.
 P Gli occhi tuoi non fan mali?
 Mirami il core!
 A Ho corta vista e non mi trovo occhiali.
 P Dammi la man,
 toccami il petto,
 e senti quante esalan
 dal cor fiamme cocenti
 tocca gli ardor cotanti
 A Me ritrovo le man dentro de' guanti
 P Dunque creder non dei?
 A Vanne che pazzo sei!
 P O mio strano furore,
 com'esser savio può chi segue Amore?

Ognun che mi sa, ecc.

Vorrei giocare con la fortuna a bocce
 per guadagnar de la mia donna il core.
 E s'una delle sei TOSCANE avessi,
 perder non temerei,
 che ancor ch'ella giocasse
 con quel boccion d'Atlante, io vincerei.
 Amor, ahi quanto sa,
 Amor, ahi quanto pò!
 Lo sciocco fa galante,
 fa dotto l'ignorante.

Io, sempre a lo specchio.
 Con acqua de' fiori
 mi spruzzo le chiome,
 con guanti di Roma
 fo anco il baggiano.
 Poi sputo tondo parlando toscano.
 Poi dir quinci e linci
 co' crini mi strinci
 legandomi il core.
 Effetti tutti de quel pazzo Amore.

MADMAN (M) · BELOVED (B)

M My lady,
 B what, pray?
 M I am injured!
 B Injured? You are medicating then?
 M It is a wound I do not wish to heal...
 B And your intention?
 M I wish for vengeance!
 B Do you make quarrel?
 M Against you alone, for you have injured me!
 B These are but lies!
 M Be Heaven, Earth and Love my witnesses.
 B But I am unarmed.
 M Your arrows are your eyes!
 B My eyes no harm have done.
 M Your eyes no harm have done?
 Behold my heart!
 B I am short-sighted and my glasses I've mislaid.
 M Give me your hand
 and touch my breast,
 and feel the searing flames
 erupting from my heart
 and touch their burning heat.
 B My hands are tucked up safely in these gloves.
 M Do you not then believe me?
 B Away, you are quite mad!
 M Uncommon rage assails me,
 how can Love's followers stay sane?

All who know me, etc.

I wish to play at bowls with Fate
 to win the heart of my fair lady.
 And if she makes some canny moves,
 I would not fear to lose,
 and even if she rolled
 the ball of Atlas, I would win.
 Ah Love, how much he knows,
 Ah Love, how much he does!
 He makes the fool a gallant,
 he makes the dullard learned.

Here I am, always at the mirror now.
 I spray my hair
 with flowered scent,
 and wearing gloves from Rome
 I never looked more foolish,
 declaiming now in Tuscan and spitting like an idiot.
 For speaking hoity-toity
 you ensnare me by the hair
 and then neatly tie my heart.
 All of these the works of crazy Love.

LE FOU (F) · L'AIMÉE (A)

F Madame.
 A Que voulez-vous ?
 F Je suis blessé !
 A Vous êtes blessé, et vous vous soignez ?
 F Je ne veux pas guérir la plaie...
 A Et vous allez... ?
 F Je veux me venger !
 A Et vous querellez ?
 F Seulement avec toi : c'est toi qui m'as blessé !
 A Tu es un fiéffé menteur !
 F J'en prends à témoins le ciel, la terre et l'Amour.
 A Je n'ai pas d'armes.
 F Tes yeux sont des flèches !
 A Mes yeux ne font aucun mal.
 F Tes yeux ne font aucun mal ?
 Vois mon cœur !
 A Je suis myope et ne trouve pas de lunettes.
 F Donne-moi ta main,
 touche ma poitrine,
 et sens les brûlantes flammes
 qui s'exhalent de mon cœur ;
 sens toutes ces ardeurs !
 A Je porte des gants.
 F Alors tu ne veux pas me croire ?
 A Va, tu es fou !
 F Quelle fureur est la mienne !
 Comment être sage quand on suit l'Amour ?

Tous ceux qui me connaissent, etc.

Je voudrais jouer aux boules contre la fortune
 pour gagner le cœur de ma belle.
 Et si j'avais l'une des six toscanes,
 je ne craindrais pas de perdre,
 car même si elle jouait
 avec la boule d'Atlas, je gagnerais.
 Ah, que l'Amour est savant,
 ah, que l'Amour est puissant !
 Il fait d'un sot un galant
 et un docte de l'ignorant.

Et je suis toujours à mon miroir.
 Je me vaporise les cheveux
 avec de l'eau de fleurs,
 et je me pavane
 avec des gants de Rome.
 Puis j'expectore en parlant toscan.
 Avec ta manière de dire ici et là,
 avec ta chevelure tu m'emprisonnes
 en me liant le cœur.
 Et tout cela sont des effets de ce fol Amour.

Die Liebe macht mich zum Gelehrten,
 derweil man sich daran erinnert,
 dass *mens est attendenda sed non verba*.
 Ich weiß, dass meine Liebste mich von Herzen liebt
 dass sie mich liebt, so fest sie kann,
 auch wenn sie es mit Worten
 nicht recht sagen kann, tamm, tamm.
 Hört her, ihr sonderbaren Kauze,
 bewundert die Verwandlung,
 denn vom Gelehrten macht sie mich zum Esel.
 Und während ich mit großer Geduld
 die Last des Kummers und der Qualen trage,
 führt mich die Liebe am Halfter,
 wohin es ihr gefällt
 und mein Mädchen schlägt mir ohne Skrupel
 mit einem Knüppel auf den Rücken.
 Auch macht sie mich zum Maler,
 während ich glaube, meine Leidenschaften zu verbergen,
 aber vor ihr fühle ich, dass ich sterbe,
 ich zeichne also und kann nicht malen.

All die bitteren Tränen,
 die aus meinen Augen strömen,
 bewahre ich in einem Glasgefäß auf.
 Und wie dieser furchterregende,
 tapfere Krieger, als Frau verkleidet,
 will ich unter dem Balkon
 meines Mädchens rufen: „Aniswasser
 beruhigt den Magen mit gutem Geschmack,
 mit gutem Geruch,
 la Polacchina,
 ein Gläschen davon jeden Morgen!“
 Vielleicht würde sie mich dann zu sich rufen
 und mit niedergeschlagenen Augen
 würde ich demütig sagen:

Dies ist mein ganz persönlicher Schnaps,
 destilliert durch diese Augen
 vom Brennofen meiner Brust
 mit dem Feuer meiner Seufzer,
 um auf barmherzige Hilfe zu hoffen.

Sei still, ich warne dich! Singe nicht, Vögelchen,
 um dieses Haus herum.
 Was hast du denn mit meiner Liebsten vor?
 Glaubst du etwa, du könntest
 das Herz meines Mädchens verlocken? Ich Armer,
 bei all meinen Sorgen hab' ich auch diese noch,
 dass ein kleines Vögelein mich mit Eifersucht plagt.
 Still, sage ich, es reicht!
 Warum gibst' hier denn keine Steine!
 Halt endlich den Schnabel!
 Nur ich darf Serenaden singen hier.

Ancor mi fa dottore,
 mentre ne la memoria ancor si serba
 che mens est attendenda sed non verba.
 So che la donna mia mi ama di core,
 e mi ama quanto po',
 ancor che con la lingua
 dica non so so so.
 Sentite stravaganti,
 amirate metamorfosi,
 poi da dottore mi trasforma in asino,
 mentre con gran pazienza
 porto la soma de' pene e tormenti.
 E Amor con un capestro
 me gira ove li piace,
 e la mia donna senza descrizione
 me percuote sul dorso col bastone.
 Ancor mi fa pittore
 mentre penso celar gli ardori miei,
 ma innanzi a lei poi mi sento morire,
 così disegno e non so colorire.

Tutte le amare lacrime,
 che da quest'occhi piovono
 in un vaso di vetro ohimè riserbole.
 E come quel terribile
 e sì forte guerrier si vesti femina,
 vorrei sott'il balcone
 della mia donna dire: "Acqua d'anes,
 conforta 'l stomaco con bon savor,
 con bon odor,
 la polacchina
 che si beve ogni matinal!"
 Fors'ella mi chiamasse
 et io con gli occhi bassi
 e con sommessa voce allor direi:

Questa è l'acqua de mia vita
 destillata per questi occhi
 dal fornello del mio petto
 con il foco de' sospiri
 per sperar pietosa aita.

Taci ti dico! Augellin non cantare
 intorno a quell'albergo.
 Dell'amor mio, dimmi, che pensi fare?
 Credi forse allettare
 il cor de la mia donna?
 Miser, fra tante pene ho quest'ancora,
 che un augellin de gelosia me accora.
 Taci dico, non più!
 Ben rari sono in questa chiostra i sassi.
 Serra pur quella bocca!
 Di far le serenate a me sol tocca.

Love makes me then a doctor,
 all the while remembering
 that *mens est attendenda sed non verba*.
 I know my lady loves me with full heart,
 as much as she is able,
 even though she outwardly
 is saying "I don't know".
 And now behold a miracle,
 admire this metamorphosis,
 from doctor I am changed to ass
 and with extreme forbearance
 bear the burden of my pains and torments.
 And harnessed like a pony,
 Love leads me where he pleases,
 and my lady takes her stick to me
 and thwacks me on the back with glee.
 Love makes me now a painter,
 which ought to help me camouflage desire,
 but so poorly do I daub and draw,
 I shrink once more the moment she appears.

All the bitter tears
 expressed from these poor eyes,
 I store them in receptacles, alas.
 And like that warrior brave
 and grim, disguised in women's clothing,
 underneath my lady's balcony
 I would declaim: "Distillate of aniseed,
 soothes the stomach, flavourful
 and fragrant too,
 la Polacchina,
 to be taken every morning!"
 Perhaps she'd call me over
 and with lowered eyes
 and timid voice I'd say:

"This is the liquid of my life,
 distilled from these two eyes
 and in the furnace of my heart
 and with the fire of my desire
 to beg your gentle mercy."

Be quiet, I say! Stop singing, little bird,
 round about that house.
 What do you think you'll do with my beloved?
 Do you really think you could seduce
 my lady's heart?
 Amid such wretched suffering, now this:
 a little bird is filling me with jealousy.
 I say be quiet, no more!
 Good stones are hard to come by in here.
 Oh shut your mouth!
 It's only me who gets to serenade round here.

L'Amour fait aussi de moi un médecin,
 tant que je garde encore en mémoire
 que *mens est attendenda sed non verba*.
 Je sais que ma belle m'aime de tout cœur,
 et qu'elle m'aime tant qu'elle peut,
 même si de sa langue
 elle dit « Non », je le sais bien !
 Écoutez mes extravagances,
 admirez mes métamorphoses,
 l'Amour me transforme de médecin en âne,
 tandis qu'avec une patience infinie
 je porte la somme de mes peines et de mes tourments.
 Et l'Amour de son joug
 me fait tourner où il lui plaît,
 et ma belle sans prévenir
 me frappe l'échine à coups de bâton.
 Il fait aussi de moi un peintre,
 tandis que je pense cacher mes ardeurs,
 mais une fois devant elle, je me sens mourir,
 et ainsi je dessine sans savoir colorier.

Toutes les larmes amères
 qui pleuvent de ces yeux,
 hélas, dans un flacon de verre je les garde.
 Et comme ce terrible
 et si fort guerrier s'est travesti en femme,
 je voudrais, sous le balcon
 de ma belle, dire : « Eau d'anis,
 réconforte mon estomac d'une bonne saveur,
 et d'une bonne odeur,
 la polacchina
 que l'on prend chaque matin ! »
 Peut-être qu'elle m'appellerait
 et moi, les yeux baissés
 et à voix basse, je dirais alors :

Voici l'eau de ma vie
 distillée par mes yeux
 du fournil de ma poitrine
 au feu de mes soupirs
 dans l'espoir de trouver un secours miséricordieux.

Tais-toi, te dis-je ! Oiseau, ne chante pas
 dans les parages de cette demeure.
 Dis, que comptes-tu faire de ma bien-aimée ?
 Crois-tu peut-être pouvoir séduire
 le cœur de ma belle ?
 Pauvre de moi, parmi tant de peines, il faut encore
 qu'un petit oiseau me rende jaloux.
 Tais-toi, dis-je, ça suffit !
 On trouve bien peu de pierres par ici.
 Ferme donc ce bec !
 C'est à moi seul qu'il revient de donner la sérénade.

Verschließe die Ohren,
verschließe sie, o meine Schöne,
vor diesen Vögeln,
die hochmütig
ihre eigenen Worte
nicht verstehen.
Sie wollen dich nur verführen
mit dem Klang ihrer Musik.
Bald fliegen sie davon
und verbreiten für andere
ihr eitles Geschwätz,
verstreut in alle Winde.
Nicht so ich, der ich komme,
um dich demütig zu bitten,
dass du ein Lied hörst, öffne den Balkon!

Passacaglia in B

Serenade

1.

Wo bist du? Was tust du? Woran denkst du?
Wo bist du, mein Leben, was tust du?
Ach, sieh, wie viel Kummer ich habe,
der ich deinetwegen durch die Dunkelheit wandle,
denn ich bin ein eifersüchtiger Liebhaber
und du hast kein Erbarmen mit mir.
Wo bist du, mein Leben, was tust du?

5.

Wo bist du? Was tust du? Woran denkst du?
Wo bist du, du Narr, was tust du?
Du bleibst hier stehen, elender Tropf,
deine Liebste schläft vielleicht,
und du singst in diesem erbärmlichen Zustand,
ohne Hoffnung auf einen Blick von ihr.
Wo bist du, du Narr, was tust du?

Ich Elender, wo ist das Haus
meiner Geliebten?

Wo ist der Vogel hin, der singt?

Wo ist die dunkle Nacht?

Wo bin ich Leidender?

Wohin trägt mein Gehirn mich fort?

Seht meine Irrungen und mein Delirium,
ich bin so verrückt, dass man mich fesseln sollte,
und ihr wollt es nicht glauben.

Da alles Reden, alles Bitten mir nicht hilft,
will ich versuchen, ihr hartes Herz
durch Schweigen zu erweichen.

Mit einem stummen Blick will ich
um Mitleid bitten für die Mühsal,
zwei vom Glück verlassene
bitten um Mitgefühl.

Ich will mich mit Amor zusammentun,
er ist viel schlauer als ich! Er ist blind und nackt,
ich werde närrisch sein und stumm.

Chiudi l'orecchie,
chiudile oh bella,
a questi uccelli,
che superbetti
i propri detti
lor non intendono.
Solo te diletano
col suon di musica.
Poi presto volano
e ad altri spiegano
lor vani accenti
dispersi ai venti.
Non io che umile
vengo a pregarti,
che ascolti una canzone, apri il balcone!

Passacaglia in b fa

Serenata

1.

Dove sei? Che fai? Che pensi?
Dove sei vita che fai?
Deh remira quanti guai
ho per te ne l'ombra errante,
perché son geloso amante
né di me pietà pur hai.
Dove sei vita che fai?

5.

Dove sei? Che fai? Che pensi?
Dove sei pazzo che fai?
Tu qui miser te ne stai,
dormirà forse il tuo amore,
e tu cantì in quest'orrore,
né veder sperì quei rai.
Dove sei pazzo che fai?

Miser, ov'è l'albergo
del mio caro tesoro?

Ov'è l'augel che canta?

Ov'è la notte oscura?

Ove son io dolente?

Ove il cervel mi vola?

Gli errori miei e 'l vaneggiar vedete,
son matto da catena e nol credete.

Poi ch'il parlar, poi ch'il pregar non giova
ad ammolire uno indurato core,
provar voglio il silenzio al mio dolore.

Deh fate un muto sguardo
le dimandi pietà,
con dir doi sventurati
chiedon la carità.

Con Amor voglio unirmi
ch'è assai di me più astuto!
Ei cieco e ignudo, io sarò pazzo e muto.

Close your ears,
close them, my lady,
to these birds
who do not even understand,
so vain they are,
the things they sing.
Their music's sound alone
is what enchants you.
But soon they'll fly away,
to others will they sing
their empty ballads,
scattered on the winds.
Not I! I come most humbly
to beseech you,
hear my song: come out onto the balcony!

Passacaglia in b flat

Serenade

1.

Where are you, angel? What is it
you do and dream?
Behold the many troubles
you have caused me, stumbling in the dark;
because I am a jealous lover
no pity for me do you have.
Where are you, angel, what is it you do?

5.

Where are you, madman? What is it
you do and dream?
You sit around here wretchedly,
perhaps your love is sleeping,
and in your wretchedness you'll sing,
with no hope of seeing her again.
Where are you, madman, what is it you do?

Wretch, say where is the house
where dwells my dear beloved?

Where is the singing bird?

Where is the sunless night?

And where am I, a suffering fool?

Where does my mind keep straying?

Behold my muddle and my foolish raving,
Love's chains have made me crazy but you do not see it.

Since vows and imprecations do not help
to soften a most hardened heart,
I'll undergo my suffering in silence.

So may these two imploring eyes
entreat her silently for pity,
two wretches importuning her
to show them some compassion.
My wish is now to join with Love
for he is far more sensible than me!
While he is blind and nude, both mad and mute I'll be.

Ferme les oreilles,
ferme-les ma belle,
à ces oiseaux
qui, dans leur superbe,
ne comprennent même pas
leurs propres paroles.
Ils ne font que te séduire
du son de leur musique.
Puis, vite ils s'envolent
et vont dire à d'autres
leurs vaines phrases
que le vent disperse.
Ce n'est pas comme moi, si humble,
qui viens te prier
d'écouter une chanson, ouvre ton balcon !

Passacaille en si bémol

Sérénade

1.

Où es-tu ? Que fais-tu ? Que penses-tu ?
Où es-tu, ma vie, que fais-tu ?
Ah, vois combien je souffre
pour toi, errant dans les ténèbres,
parce que je suis un amant jaloux
et que tu n'as pas pitié de moi.
Où es-tu, ma vie, que fais-tu ?

5.

Où es-tu ? Que fais-tu ? Que penses-tu ?
Où es-tu, le fou, que fais-tu ?
Tu te tiens ici, tout malheureux,
et ta bien-aimée dort sans doute,
et tu chantes dans ces horribles ténèbres,
sans espoir de voir briller ces yeux.
Où es-tu, le fou, que fais-tu ?

Hélas, où se trouve le refuge
de mon cher trésor ?

Où est l'oiseau qui chante ?

Où est la nuit obscure ?

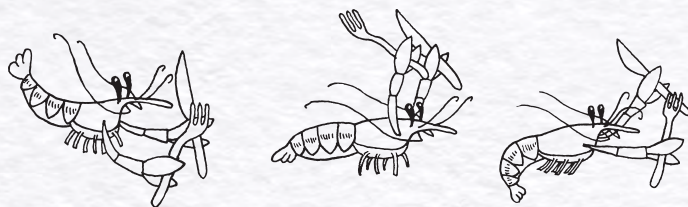
Où suis-je, moi qui souffre ?

Où s'envole mon cerveau ?

Voyez mes erreurs et mes errances,
je suis fou à lier et vous ne le croyez pas.

Mais d'ailleurs, parler et prier ne sert à rien :
pour attendrir un cœur endurci,
je veux essayer le silence pour ma douleur.

Adresse-lui un regard muet,
demande-lui d'avoir pitié,
et dis que deux malheureux
implorent sa charité.
Je veux m'associer à l'Amour
car il est bien plus astucieux que moi !
Lui est aveugle et nu, moi je serai fou et muet.



Fenster, das einst leuchtete und nicht mehr leuchtet,
dies bedeutet, dass meine Liebste krank ist.
Ihre Schwester schaut heraus und sagt mir:
„Deine Liebste ist tot und wurde begraben.“

Sie weinte immer, weil sie allein schlief,
jetzt schläft sie in Gesellschaft der Toten“.

„Meine liebe Schwester, was sagst du da?
Meine liebe Schwester, was erzählst du mir?“
„Schau in den Himmel, wenn du mir nicht glaubst!
Sogar die Sterne sind traurig.“

Deine Liebste ist tot, ach, ja, weine!
Was ich dir sagte, ist die Wahrheit!

Geh in die Kirche und sieh ihren Sarg!
Schau, was mit deiner Liebsten geschehen ist!“
Aus ihrem Mund, aus dem einst Blumen kamen,
kommen die Würmer heraus. Oh, wie schade!

Mein Onkel Priester, kümmert Euch um sie:
Haltet immer eine Lampe am Brennen!

Ah! Mein Mädchen, du bist tot, armes Mädchen!
Du öffnest nie mehr deine geschlossenen Augen!
Doch in meinen Augen bist du noch schön, weil ich dich
immer liebte und jetzt liebe ich dich noch mehr!

Ich wünschte, ich könnte bald sterben
und neben dir begraben werden, meine Liebste!

Leb wohl, Fenster, bleib geschlossen,
denn meine Liebste kann nicht mehr hinausschauen!
Ich gehe diese Straße nicht mehr entlang.
Ich gehe auf dem Friedhof spazieren.

Bis zu dem Tag, an dem der grausame Tod
mich meine Geliebte wiedersehen lässt.

24 Fenesta che lucive e mò nun luce,

Sign'è ca nenna mia stace ammalata.
S'affaccia la sorella e me lu dice:
"Nennella toja è morta e s'è atterrata.

Chiagneva sempe ca durmeva sola,
Mò dorme co li muorte accompagnata".

"Cara sorella mia, che me dicite?
Cara sorella mia, che me contate?"
"Guardate 'ncielo si nun me credite!
Purzi li stelle stanno appassionate.
È morta nenna vosta, ah, sì, chiagnite!
Ca quanto v'aggio ditto è beritate!

Va' nella cchiesa e scuopre lu tavuto!
Vide nennella toja comm'è tornata!"
Da chella vocca ca n'asceano sciure,
Mò n'esceno li vierme. Oh, che piatate!

Zi parrocchiano mio, abbece cura:
'Na lampa sempe tienece allummata!

Ah! Nenna mia, sì morta, puvurella!
Chill'uocchie chiuse nun l'arape maje!
Ma ancora a ll'uocchie mieje tu para bella
Ca sempe t'aggio amata e mmò cchiù assaje!

Potesse a lo mmacaro morì priesto
E mm'atterrasse a lato a tte, nennella!

Addio fenesta, restate 'nzerrata,
Ca nenna mia mò nun se pò affacciare!
Io cchiù nun passarraggio pe' 'sta strata.
Vaco a lo camposanto a passiare.

'Nzino a lo juorno ca la morte 'ngrata
Me face nenna mia ire a trovare.

Window that glowed and glows no more,
is telling me that my beloved is ill.
Her sister leans out and tells me:
"Your beloved is dead and buried.

"She always cried because she slept alone;
she sleeps now in the company of the dead."

"Dear sister, what are you saying?
Dear sister, what are you telling me?"
"Look at the sky if you don't believe me!
Even the stars are so sad.
Your beloved is dead, oh, yes, weep now!
What I've told you is the truth!

"Go to the church and open her tomb!
See what's become of your beloved!"
From that mouth that issued flowers,
Now come worms. Oh, how sad!

Oh uncle, priest, look after her:
Keep her lamp forever lit!

Ah! My love, you're dead, poor girl!
Your shut eyes never will you open again!
But still, in my eyes you're beautiful
Because I always loved you, now all the more!

I pray to god that I might die much sooner
And be buried next to you, my love!

Farewell, window, stay closed now,
Since my beloved no longer can lean out!
I don't stroll down this street anymore.
I go to the cemetery to walk.

Until the day that cruel death
Lets me go to meet my beloved.

Une fenêtre était allumée et maintenant ne l'est plus,
cela signifie que ma bien-aimée est malade.
Sa sœur se penche et me dit :
« Ta bien-aimée est morte et enterrée. »

« Elle pleurerait toujours de dormir seule,
à présent elle dort en compagnie des morts. »

« Ma chère sœur, que me dites-vous ?
Ma chère sœur, que me racontez-vous ? »
« Regardez le ciel si vous ne me croyez pas !
Même les étoiles sont désespérées. »

« Votre bien-aimée est morte, ah oui, pleurez !
car je vous ai dit la vérité !

Va à l'église et contemple son cercueil !
Vois ce qu'est devenue ta bien-aimée ! »
De cette bouche sortaient des fleurs,
à présent il en sort des vers. Oh, quelle pitié !

Mon oncle prêtre, prenez soin d'elle :
gardez toujours sa lampe allumée !

Ah ! Ma bien-aimée, tu es morte, malheureuse !
Tu n'ouvriras plus jamais tes yeux clos !
Mais tu es encore belle à mon regard,
car je t'ai toujours aimée, et à présent encore plus !

Si seulement je pouvais mourir bien vite
pour qu'on m'enterre à tes côtés, mon amour !

Adieu fenêtre, reste fermée,
car ma bien-aimée ne peut plus se pencher !
Je ne me promènerai plus par cette rue,
j'irai au cimetière.

Jusqu'au jour où la mort cruelle
me permettra d'aller retrouver ma bien-aimée.

Sources and Performers

- 1 **A la fiera de Mast'Andrè (Tarantella)**
Traditional song (18th century)
Arrangement: Christina Pluhar
Vincenzo Capezzuto, Judith Steenbrink, Rodney Prada, Josep Maria Martí Duran, Francesco Loccisano, David Mayoral, Sergey Saprychev, Leonardo Terrugi, Christina Pluhar
- 2 **O vezzosa dalla chioma d'oro (Aria sopra la Ciaccona) & L'Eroica** (excerpts)
Andrea Falconieri napoletano (1585/6–1656), *Libro primo di villanelle a una, due e tre voci con l'alfabeto per la chitarra spagnola Dedicate all'illustrissimo cardinale De' Medici*, Roma, Robletti, 1616 and *Il primo libro di canzone, sinfonie, fantasie, capricci, brandi, correnti, gagliarde, alemane, volte*, Naples 1650
Arrangement: Christina Pluhar
Zachary Wilder, João Fernandes, Doron Sherwin, Judith Steenbrink, Catherine Aglibut, Rodney Prada, Josetxu Obregón, Josep Maria Martí Duran, Francesco Loccisano, David Mayoral, Sergey Saprychev, Leonardo Terrugi, Dani Espasa, Christina Pluhar
- 3 **Dormite, o pupille**
Attributed to Pietro Andrea Ziani (1616–1684), Neapolitan manuscript, c.1685
Arrangement: Christina Pluhar
Valer Sabadus, Doron Sherwin, Judith Steenbrink, Rodney Prada, Josetxu Obregón, Josep Maria Martí Duran, Leonardo Terrugi, Dani Espasa, Christina Pluhar
- 4 **Cuccopinto de st'arma**
Francesco Provenzale (1632–1704), from *La colomba ferita* (Dramma sacro), Conservatorio di S Maria di Loreto, Naples, 1670 (Atto I, scena 9)
Alessandro Giangrande, João Fernandes, Judith Steenbrink, Catherine Aglibut, Josetxu Obregón, Josep Maria Martí Duran, David Mayoral, Dani Espasa, Christina Pluhar
- 5 **Lo Guarracino (Tarantella)**
Traditional (Naples, 18th century)
Alessandro Giangrande, Josep Maria Martí Duran, Francesco Loccisano, David Mayoral, Sergey Saprychev, Leonardo Terrugi
- 6 **Dicitencello vuje!**
Music: Rodolfo Falvo (1873–1937)
Text: Enzo Fusco (1899–1951), published in Naples, 1930
Arrangement: Christina Pluhar
Vincenzo Capezzuto, Josep Maria Martí Duran, Christina Pluhar
- 7 **Se dormi, ben mio**
Antonio Farina (fl.1675), from *Cinzia dolente* (Serenata), Neapolitan manuscript, c.1685
Céline Scheen, Doron Sherwin, Judith Steenbrink, Catherine Aglibut, Rodney Prada, Josetxu Obregón, Josep Maria Martí Duran, Dani Espasa, Christina Pluhar
- 8 **La Tarantella**
Cristoforo Caresana (c.1640–1709), from *La Tarantella*, Biblioteca dei Girolamini, Naples, c.1673
Céline Scheen, Valer Sabadus, Luciana Mancini, Vincenzo Capezzuto, Zachary Wilder, João Fernandes, Doron Sherwin, Judith Steenbrink, Catherine Aglibut, Rodney Prada, Josetxu Obregón, Josep Maria Martí Duran, Francesco Loccisano, David Mayoral, Sergey Saprychev, Leonardo Terrugi, Yoko Nakamura, Christina Pluhar
- 9 **Raziella**
Traditional (Naples, 18th century)
Arrangement: Christina Pluhar
Vincenzo Capezzuto, Rodney Prada, Josep Maria Martí Duran, Francesco Loccisano, Leonardo Terrugi, Christina Pluhar
- 10 **Chi vidde più lieto**
Pietro Antonio Giramo (fl.1619–c.1630), *Arie a più voci*, Naples, Ottavio Beltrano, 1630
Arrangement: Christina Pluhar
Céline Scheen, Valer Sabadus, Rodney Prada, Josep Maria Martí Duran, Francesco Loccisano, David Mayoral, Sergey Saprychev, Leonardo Terrugi, Dani Espasa [improvisations], *Christina Pluhar*
- 11 **Con cent'occhi**
Giovanni Legrenzi (1626–1690), Neapolitan manuscript (copy c.1670–1977), text of v.2 from the libretto *Totila* (Matteo Noris, 1677) Atto II, scena 11
Arrangement: Christina Pluhar
Bruno de Sá, Judith Steenbrink, Catherine Aglibut, Josetxu Obregón, Josep Maria Martí Duran, Dani Espasa, Christina Pluhar
- 12 **Il Spiritillo Brando**
Andrea Falconieri napoletano (1585/6–1656), *Il primo libro di canzone, sinfonie, fantasie, capricci, brandi, correnti, gagliarde, alemane, volte*, Naples, 1650
Arrangement: Christina Pluhar
Doron Sherwin (improvisations), *Judith Steenbrink, Catherine Aglibut, Rodney Prada, Josetxu Obregón, Josep Maria Martí Duran, Francesco Loccisano, David Mayoral, Sergey Saprychev, Leonardo Terrugi, Dani Espasa, Christina Pluhar*
- 13 **La Pazza**
Pietro Antonio Giramo (fl.1619–c.1630), *Il Pazzo con la pazza ristampata, et uno ospedale per gl'infermi d'amore / all'altezza serenissima di Anna de' Medici principessa di Toscana*, 1630.
Other sources F-Pn (Roman source, c.1641), US-EU (Roman source, c.1640–1650), I-BC (Roman source, c.1660)
Arrangement: Christina Pluhar
Luciana Mancini, Judith Steenbrink, Rodney Prada, Josetxu Obregón, Josep Maria Martí Duran, David Mayoral, Sergey Saprychev, Leonardo Terrugi, Dani Espasa, Christina Pluhar
- 14 **Una dama, la più fortunata – Ballo detto la Barerra – Non è vero**
Cristoforo Caresana (c.1640–1709), from *La Veglia a sei voci con violini, Per la Nascita di Nostro Signore*, Naples 1674
Vincenzo Capezzuto, Zachary Wilder, Alessandro Giangrande, Céline Scheen, Luciana Mancini, Doron Sherwin, Judith Steenbrink, Catherine Aglibut, Rodney Prada, Josetxu Obregón, Josep Maria Martí Duran, Francesco Loccisano, David Mayoral, Sergey Saprychev, Leonardo Terrugi, Yoko Nakamura, Christina Pluhar
- 15 **Basti, sospenda il ballo**
Cristoforo Caresana, from *La Veglia*
Luciana Mancini, Christina Pluhar
- 16 **Dormi o ninno**
Cristoforo Caresana, from *La Veglia*
João Fernandes, Judith Steenbrink, Catherine Aglibut, Rodney Prada, Josetxu Obregón, Josep Maria Martí Duran (arr.: *chitarra battente*), *Leonardo Terrugi, Dani Espasa, Christina Pluhar*
- 17 **Silenzio o voci**
Cristoforo Caresana, from *La Veglia*
Vincenzo Capezzuto, Christina Pluhar
- 18 **Gioca al ombre il mio bel sole**
Cristoforo Caresana, from *La Veglia*
Céline Scheen, Valer Sabadus, Luciana Mancini, Vincenzo Capezzuto, Zachary Wilder, Alessandro Giangrande, João Fernandes, Doron Sherwin, Judith Steenbrink, Catherine Aglibut, Rodney Prada, Josetxu Obregón, Josep Maria Martí Duran, Francesco Loccisano, David Mayoral, Sergey Saprychev, Leonardo Terrugi, Yoko Nakamura, Christina Pluhar
- 19 **Sfere fermate**
Sigismondo d'India (c.1582–1629), *Le musiche da cantarsi nel chitarone, clavicembalo, arpa doppia et altri stromenti da corpo, con alcune arie, con l'alfabeto per la chitarra alla spagnola...* Libro quinto, Venice, Alessandro Vincenti, 1623
Bruno de Sá, Rodney Prada, Josep Maria Martí Duran (arr.: introduction for baroque guitar), *Francesco Loccisano, David Mayoral, Sergey Saprychev, Leonardo Terrugi, Christina Pluhar*
- 20 **La Pastorale**
Cristoforo Caresana (c.1640–1709), from *Serenata*, Naples, 1673
Arrangement: Christina Pluhar
Céline Scheen, Valer Sabadus, Luciana Mancini, Vincenzo Capezzuto, Zachary Wilder, Alessandro Giangrande, João Fernandes, Doron Sherwin, Judith Steenbrink, Catherine Aglibut, Rodney Prada, Josetxu Obregón, Josep Maria Martí Duran, Francesco Loccisano, David Mayoral, Sergey Saprychev, Leonardo Terrugi, Yoko Nakamura, Christina Pluhar
- 21 **Che più far degg'io**
Attributed to Luigi Rossi (c.1597–1653) in a Neapolitan manuscript and to Arcangelo Lori del Leuto (1611–1679) in a Roman manuscript
Céline Scheen, Valer Sabadus, Rodney Prada, Josep Maria Martí Duran, Dani Espasa, Christina Pluhar
- 22 **Aure voi che sussurrate**
Pietro Andrea Ziani (1616–1684), Alinda's aria from *Candaule re di Lidia* (III.7), Naples, Real Palazzo, 1679 (first performance in Venice, S Cassiano, 1679), Neapolitan manuscript (copy), c.1685
Arrangement: Christina Pluhar
Céline Scheen, Judith Steenbrink, Rodney Prada, Josep Maria Martí Duran, Dani Espasa, Christina Pluhar
- 23 **Il Pazzo**
Pietro Antonio Giramo (fl.1619–c.1630), *Il Pazzo con la pazza ristampata, et uno ospedale per gl'infermi d'amore / all'altezza serenissima di Anna de' Medici principessa di Toscana*, 1630
Arrangement: Christina Pluhar
João Fernandes, Doron Sherwin (improvisations), *Rodney Prada, Josetxu Obregón, Josep Maria Martí Duran, David Mayoral, Sergey Saprychev, Leonardo Terrugi, Dani Espasa, Christina Pluhar*
- 24 **Fenesta che lucive (Lamento funebre)**
Traditional (Naples, 18th century)
Arrangement: Christina Pluhar
Vincenzo Capezzuto, Rodney Prada, Josep Maria Martí Duran, Francesco Loccisano, David Mayoral, Sergey Saprychev, Leonardo Terrugi, Christina Pluhar



*Special thanks to
Xavier Vandamme from the Festival Oude Muziek – Utrecht,
Louwrens Langevoort from the Philharmonie Köln
and Markus Hinterhäuser from the Salzburger Festspiele
for producing our “Alla Napoletana” programme in their festivals.*



l'Arpeggiata

Christina Pluhar

Recorded: 19–24.III.2021, Grande salle, Studio de l'Orchestre national d'Île-de-France

Producer & Musical Editing: Christina Pluhar

Recording Engineer, Editing, Mixing & Mastering: Mireille Faure

Editing: Alice Lemoigne

Assistant Engineers: Lucas Atis, Vincent Domenet, Alice Lemoigne, Théophile Rey

Cover art & booklet illustrations: Vincent Flückinger

Photography: Michal Nowak

Design & Editorial: WLP Ltd

A Warner Classics/Erato release,

© 2021 Christina Pluhar under exclusive licence to Parlophone Records Limited

© 2021 Parlophone Records Limited

arpeggiata.com • warnerclassics.com

All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved.
Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited.



